

Galeria Złotego Grona. Kolekcja sztuki polskiej XX wieku

Spis treści

Leszek Kania	
Wstęp	7
Marta Gawęda-Szymaniak, Jacek Gernat	
Kolekcja sztuki współczesnej Muzeum Ziemi Lubuskiej	13
Jacek Gernat	
Złote Grono – Biennale Sztuki Nowej:	
Wspomnienie zielonogórskich spotkań artystów	19
Katalog	
oprac. Marta Gawęda-Szymaniak, Jacek Gernat	55
Biogramy artystów	
oprac. Marta Gawęda-Szymaniak, Jacek Gernat	251
Summary	272
Bibliografia	276



Klasyki awangardy

Rokowi awangardowych nurtów międzywojnia – kluczowych dla dalszych dzieł polskiej sztuki współczesnej – zaznaczył się już około 1917 roku. Wówczas rodzi się nowe spojrzenie na sztukę, którą zaczęto postrzegać jako przestrzeń eksperymentów otwierających szerokie możliwości nowego pojmowania artystycznej formy i stylu, a także jako dziedzinę, gdzie pojawia się nowy stosunek do natury i otaczającej rzeczywistości społecznej.

Okres dwudziestolecia międzywojennego charakteryzuje pluralizm koncepcji artystycznych wypracowanych przez powstające wówczas grupy artystów z twórców o bliskich sobie poglądach estetycznych. Awangardowe założenia programowe, zaczerpnięte ze sztuki zachodnioeuropejskiej, łączono były z własnymi eksperymentami artystycznymi. Przykładem tych tendencji są prace trzech wybitnych osobowości okresu międzywojennego: Leona Chwistka, Stanisława Ignacego Witkiewicza i Władysława Strzemińskiego – postaci, których dokonania artystyczne oraz pisma teoretyczne dotyczące sztuki odniosły wielkie piętno na licznych pokoleniach polskich twórców.

The classics of avant-garde

The rise of the avant-garde movements of the interwar period – crucial for the future history of Polish modern art – marked its beginnings as early as around 1917. This was when a new outlook on art was born. It was perceived as an experimental area which provided a broad scope of manners of understanding new artistic forms and style as well as a field which bred novel approaches to nature and the surrounding social reality.

The interwar period was characteristic for its pluralism of art concepts developed by new groups of artists who shared similar aesthetics values. The avant-garde programmes drew inspiration from Western Europe and combined it with their own artistic experiments. Those trends are best visible in the works created by the three outstanding figures of that time: Leon Chwistek, Stanisław Ignacy Witkiewicz and Władysław Strzemiński. Their artistic achievements and theoretical texts on art had a significant influence on the following generations of Polish artists.



Other titles
The Museum of Modern Art
The Museum of Contemporary Art
The Museum of Art and Design
The Museum of Architecture
The Museum of Design
The Museum of Fashion
The Museum of Film
The Museum of Music
The Museum of Photography
The Museum of Sculpture
The Museum of Television
The Museum of Visual Arts
The Museum of Writing



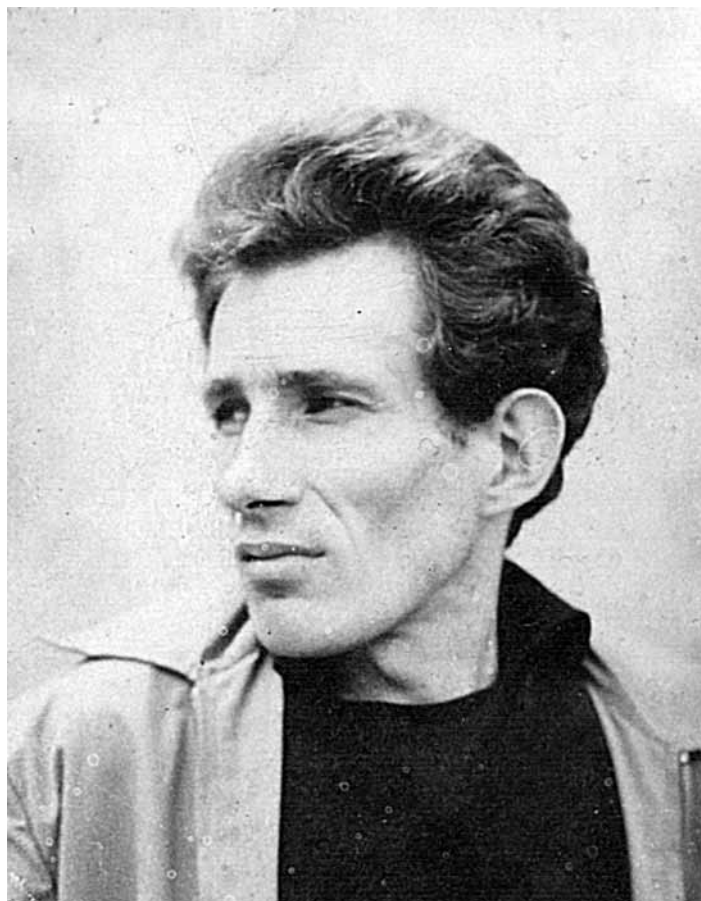
Leszek Kania

Wstęp

Galeria Złotego Grona powstała w latach 2018-2020 jako istotny element rozbudowy i modernizacji siedziby Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze. Inwestycja została zrealizowana ze środków Unii Europejskiej i samorządu Województwa Lubuskiego. To długo oczekiwana, pierwsza w ponad stuletniej historii zielonogórskiej instytucji stała wystawa sztuki współczesnej. Składają się na nią wyselekcjonowane dzieła z bogatych, gromadzonych od końca lat 50. ubiegłego stulecia zbiorów. Wybór nie był łatwy; kryterium doboru eksponowanych prac stanowił ich aktualny stan zachowania, reprezentatywność względem kolekcji oraz ograniczenia dostępnej przestrzeni wystawienniczej. Ostatecznie zdecydowaliśmy się na prezentację stu prac osiemdziesięciu autorów, rotacyjnie wystawianych na czterystu metrach kwadratowych powierzchni galeryjnej. Atrakcyjna wizualnie i nowocześnie zaaranżowana ekspozycja tworzy szeroką panoramę nurtów, kierunków artystycznych oraz wybitnych osobowości polskiej sztuki XX wieku.

Nazwa galerii nawiązuje wprost do Ogólnopolskich Wystaw i Sympozjów Złotego Grona odbywających się w Zielonej Górze w latach 1963-1981. Obok Plenerów Koszalińskich w Osiekach i Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, były one jedną z najważniejszych prezentacji plastycznych w środkowo-zachodniej części naszego kraju. Przez blisko dwie dekady zgromadziły całą niemalże czołówkę artystów, krytyków i teoretyków sztuki, stając się żywym ośrodkiem wymiany myśli i prezentacji awangardowych dokonań. Narodziły się dzięki zaangażowaniu środowiska miejscowych twórców z Marianem Szpakowskim (1926–1983) na czele. Ten świetny malarz i grafik, a zarazem wieloletni organizator tego wydarzenia, potrafił przekonać do swojej inicjatywy ówczesne władze partyjne oraz znane autorytety ze świata kultury i sztuki. Ich przychyłność gwarantowała do pewnego stopnia swobodę programową oraz zapewnienie źródeł finansowania imprezy.

Od samego początku Złote Grono znakomicie promowało Zieloną Górę kształtując tożsamość artystyczną miasta jako ośrodka ważnego dla popularyzacji i prezentacji współczesnej sztuki. Pomimo upływu czasu wciąż pozostaje ono punktem odniesienia, źródłem inspiracji dla kolejnych pokoleń twórców, badaczy i animatorów kultury. Do Złotego Grona odwoływali się organizatorzy Biennale Sztuki Nowej, którzy w latach 1985–1996 w zupełnie nowych warunkach społecznych i politycznych, prezentowali w różnych punktach miasta najistotniejsze zjawiska zachodzące w polskiej sztuce – głównie młodej generacji.



Marian Szpakowski (1926-1983),
fot. z archiwum MZL.

Marian Szpakowski w pracowni,
Zielona Góra, II poł. lat 60. XX w.,
fot. Bronisław Bugiel, z archiwum MZL.



Jan Muszyński i Leszek Kania na tle instalacji Ryszarda Ługowskiego w ramach wystawy *W hołdzie Henrykowi Stażewskiemu*, Muzeum Ziemi Lubuskiej, 1990, fot. Sergo Kuruliszwili, z archiwum MZL.

Jest to bez wątpienia zasługa kilku pokoleń muzealników. W szczególności należy podkreślić zaangażowanie dr. Jana Muszyńskiego (1932-2017), dyrektora Muzeum w latach 1976-1998, który odegrał kluczową rolę w kolekcjonowaniu oraz promowaniu współczesnej plastyki w Zielonej Górze. Jego idea Galerii Autorskich polegająca na długofalowej, wręcz przyjacielskiej współpracy z kilkunastoma twórcami reprezentującymi odrębne środowiska, szkoły i uprawiane dyscypliny okazała się pionierska w polskim muzealnictwie. Swoje autonomiczne, wydzielone strefy wystawowe posiadali tu m.in. Jan Berdyszak, Józef Burlewicz, Andrzej Gieraga. Do dzisiaj można oglądać stałą galerię Mariana Kruczka, witraże Marii Powalisz-Bardońskiej, szkło Zbigniewa Horbowego i *Wieżę asymetryczną* Kajetana Sosnowskiego.

Ważną decyzją J. Muszyńskiego było powołanie na początku stycznia 1982 roku Działu Sztuki Współczesnej, którym kierował Armand Felchnerowski, sprawujący tę funkcję do 1989 roku. Z działem związani byli także Anna Ciosk, Mira Szczegółą oraz piszący te słowa, który w latach 1989–1997 przejął obowiązki kierownika. Od 1997 do 2000 roku prowadzącą była Irena Klisowska-Filipcuk. Należy podkreślić postawę

dyrektora Muszyńskiego, który skutecznie zdobywał ministerialne fundusze na zakupy, gwarantując kustoszom autonomię oraz niezależność w kwestii organizacji wystaw, doboru artystów i pozyskiwania ich dzieł. W sposób niejako naturalny strategia kolekcjonerska działu koncentrowała się wokół twórców Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej.

W stosunkowo krótkim czasie udało się zgromadzić pokaźne, autorskie zestawy obrazujące twórczość m.in. Jana Chwałczyka, Edwarda Dwurnika, Andrzeja Dłużniewskiego, Stanisława Fijałkowskiego, Zbigniewa Gostomskiego, Izabelli Gustowskiej oraz Danuty Waberskiej. Nie zapomniano także o szerokim dokumentowaniu dorobku artystów lubuskich.

Większość dzieł była kupowana bezpośrednio z pracowni autorów, ale zdarzały się również cenne dary. Pamiętam fascynujące spotkanie w warszawskim mieszkaniu Zbigniewa Makowskiego w okresie stanu wojennego. Ten wybitny malarz-metaforysta, pomimo iż wycofał się z oficjalnego życia artystycznego, postanowił przekazać zielonogórskiemu muzeum dziewięć rysunków nie chcąc, jak to określił, „reżimowych pieniędzy”. Okazją do wzbogacenia kolekcji stały się Targi Sztuki Krajów Socjalistycznych „Interart” organizowane w Poznaniu w latach 1984-1990. Muzeum



Galeria Autorska Andrzeja Gieragi w Muzeum Ziemi Lubuskiej, lata 80. XX wieku, fot. z archiwum MZL.

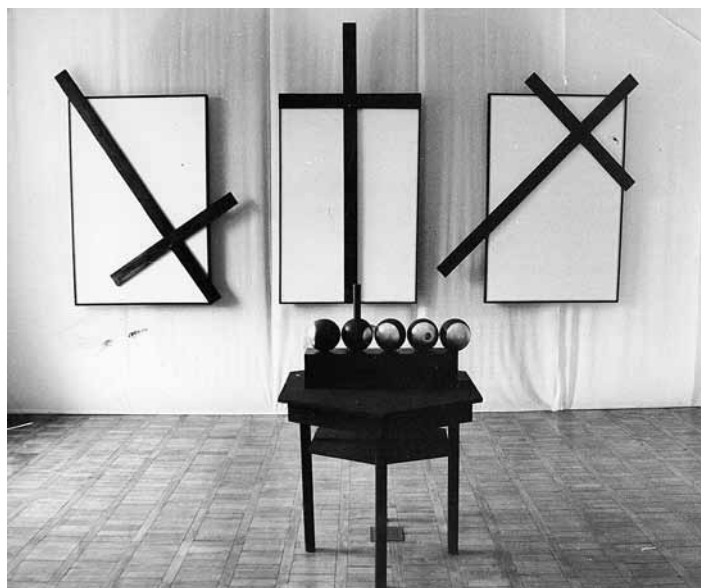
dysponowało wówczas sporymi środkami finansowymi przekazanymi przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, pod warunkiem nabycia do zbiorów choćby jednego dzieła artysty z tzw. bloku wschodniego. Tym sposobem trafiły do nas m.in. relief Henryka Stażewskiego, asamblaż Władysława Hasiora i „energetyczny” obraz Jerzego Tchórzewskiego, będące dziś ozdobą Galerii Złotego Grona.

Zbiory Działu Sztuki Współczesnej swój obecny kształt w decydującej mierze osiągnęły w latach 90. XX wieku. Były one prezentowane na licznych wystawach czasowych, zarówno w siedzibie Muzeum, w Polsce oraz za granicą. Wśród wystaw tematycznych na wyróżnienie zasługuje prezentacja zatytułowana *Człowiek – emocje* (1982) uwzględniająca blisko dwieście prac z zakresu malarstwa, grafiki i rzeźby. Do ważnych przekrojowych pokazów należy zaliczyć ekspozycję, którą zorganizowano w połowie lat 80. z okazji sesji wyjazdowej Narodowej Rady Kultury. Nosila ona tytuł *Malarstwo polskie 1945-1985 w zbiorach Muzeum Ziemi Lubuskiej*. Pokazała ogromny potencjał kolekcjonerski instytucji. Wystawa została wysoko oceniona i zdobyła nagrodę II stopnia w Ogólnopolskim Konkursie na Najciekawsze Wydarzenie Muzealne Roku 1986. Dużym wyróżnieniem była możliwość zaprezentowania w roku 1988 własnych zbiorów polskiego malarstwa współczesnego w Indiach. Ministerstwo Kultury i Sztuki wytypowało naszą instytucję do organizacji wystawy *Polish Modern Art*. Znalazło się na niej ponad osiemdziesiąt obrazów, które obecnie w większości stanowią trzon złotogronowej ekspozycji. Na stałe do kalendarza muzealnych wystaw weszły monograficzne pokazy artystów, którzy w przeszłości uczestniczyli w zielonogórskich festiwalach sztuki. Byli to m.in. Tadeusz Dominik (1996), Tadeusz Jackowski (2012), Natalia LL (1996), Eugeniusz Markowski (1996), Antoni Mikołajczyk (1988), Teresa Miszkina (2017) oraz Jerzy Nowosielski (1998).

Od roku 2001 prezentacje aktualnych zjawisk i trendów w sztuce odbywają się w ramach Galerii Nowy Wiek, która otwarta jest na różne formy aktywności twórczej: od tradycyjnych dyscyplin po aktualne, często niekonwencjonalne działania intermedialne. Program Galerii z założenia jest eklektyczny, ma on na celu ukazanie zróżnicowania i polifoniczności współczesnej plastyki. Indywidualne wystawy mieli tu m.in. Joanna Rajkowska, Jarosław Modzelewski, Mikołaj Smoczyński. W roku 2007 zorganizowano w Nowym Wieku wystawę poświęconą strategiom muzealnym, zatytułowaną *Muzeum w galerii*. Wzięło w niej udział czterech autorów – Marcin Berdyszak, Leszek Knaflewski, Kamil Kuskowski oraz Marek Glinkowski, który w swojej realizacji odniósł się do pozostających wówczas w muzealnych magazynach zbiorów współczesnego malarstwa. Stworzył instalację składającą się z dwudziestu ośmiu obrazów wybitnych polskich artystów, które zostały odwrócone do ściany. Jak



Kajetan Sosnowski w trakcie montażu instalacji *Wieża asymetryczna*, Muzeum Ziemi Lubuskiej, 1976, fot. Czesław Łuniewicz, z archiwum MZL.



Sala Zbigniewa Gostomskiego w ramach wystawy *Kolekcje Autorskie*, Muzeum Ziemi Lubuskiej, 1992, fot. z archiwum MZL.

stwierdził: *pozornie edukacyjny charakter pracy został zdominowany przez „ponurą rzeczywistość” polskiego muzealnictwa*. W Nowym Wieku mają miejsce także prezentacje odnoszące się do tradycji plastyki zielonogórskiej. W roku 2008 odbyła się wystawa *Marian Szpakowski – Kontynuacja*, do której zostało zaproszonych dziesięciu młodych artystów, w większości absolwentów Instytutu Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Zielonogórskiego, którzy własną twórczością odnieśli się do legendy „Szpaka”. Wystawa uzyskała duży rozgłos nie tylko w regionie, ale również w kraju. W okresie dwudziestu pięciu lat funkcjonowania omawianej przestrzeni odbyło się w niej ponad sto wystaw.



Marek Glinkowski, instalacja pt. *Lokalna kolekcja Polskiej Sztuki Współczesnej w Zielonej Górze pokaz na 2015 rok* w ramach wystawy *Muzeum w Galerii*, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Galeria Nowy Wiek, 2007, fot. z archiwum MZL.

Koncepcja działalności Galerii Nowy Wiek ma ścisły związek ze specyfiką zbiorów Muzeum. W naturalny sposób stała się ona dopełnieniem Galerii Złotego Grona. W myśl przyjętych założeń traktujemy ją jako przestrzeń wciąż żywą, będącą nie tylko nośnikiem pamięci i miejscem szeroko rozumianej edukacji, lecz także strukturą otwartą na zmiany. W 2021 roku w Muzeum odbyła się część zbiorowej wystawy pracowników Instytutu Sztuk Wizualnych zatytułowanej *Wyobraź sobie*, inspirowanej złotogronowymi artefaktami. Jak zauważył Ryszard Woźniak, kurator tego pokazu: *Chociaż punktem odniesienia dla twórców były realizacje muzealne, to prace (...) zapraszają do refleksji wobec najważniejszych problemów współczesności*.

W roku 2022 Galeria Złotego Grona stała się obszarem artystycznej interwencji Oskara Zięty, rodowitego Zielonogórzanina, architekta i projektanta. Jego ultranowoczesne lustrzane obiekty, wykonane autorską metodą FIDU, doskonale wpisały się w układ aranżacyjny ekspozycji, prowadząc intrygujący dialog z dziełami klasyków współczesności, reprezentującymi różne pokolenia i sposoby ekspresji. Była to konfrontacja ze wszech miar udana i niezwykle efektowna jako nowe doświadczenie w bogatym dorobku artysty. Pozostałościami po akcji są *Mercury* podarowany przez autora oraz instalacja zatytułowana *Generacje – Translatoryka form*, zamontowana na ścianach klatki



Fragment wystawy Oskara Zięty pt. *Interwencje w Galerii Złotego Grona*, Muzeum Ziemi Lubuskiej, 2022, fot. Weronika Trojanowska.

schodowej prowadzącej do wnętrza Galerii. To unikatowe dzieło, inspirowane reliefem M. Szpakowskiego znajdującym się na fasadzie zielonogórskiego Biura Wystaw Artystycznych, jest hołdem O. Zięty dla artykułowanego przez tego artystę języka geometrii. Zakup instalacji przez zielonogórskie BWA sfinansowało Miasto Zielona Góra.

Pragnę wyrazić wdzięczność wszystkim osobom zaangażowanym w powstanie katalogu poświęconego wystawie stałej *Galeria Złotego Grona. Kolekcja sztuki polskiej XX wieku*. W szczególności jej kuratorom: Marcie Gawędzie-Szymaniak i dr. Jackowi Gernatowi, którzy wykonali ogrom pracy przygotowując pod względem merytorycznym tak obszerne wydawnictwo. Wartość dokumentacyjna tego opracowania jest nieoceniona. Jestem przekonany, że przyczyni się ono do

utrwalenia i lepszego poznania jednej z najważniejszych kolekcji, jakie posiada Muzeum Ziemi Lubuskiej. Niniejsza publikacja została zrealizowana dzięki dofinansowaniu ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury. Za pomoc serdecznie dziękujemy!



Instalacja Oskara Ziety
Generacje – Translatoryka form (2022)
na ścianach klatki schodowej Muzeum
Ziemi Lubuskiej.
Depozyt BWA Zielona Góra.



Marta Gawęda-Szymaniak, Jacek Gernat

Kolekcja sztuki współczesnej Muzeum Ziemi Lubuskiej

Pierwsza w dziejach Muzeum Ziemi Lubuskiej stała ekspozycja sztuki współczesnej pod nazwą *Galeria Złotego Grona. Kolekcja sztuki polskiej XX wieku* oparta jest o bogate zbiory Działu Sztuki Współczesnej MZL, gromadzone od ponad pół wieku. Liczą one ponad sześć tysięcy obiektów reprezentujących wszystkie klasyczne dyscypliny artystyczne. Zespół obejmuje prace z zakresu malarstwa, grafiki, rysunku, rzeźby, plakatu, tkaniny, ceramiki, fotografii. Uwzględnia również nowe sposoby ekspresji – instalacje i dokumentacje akcji artystycznych. O randze kolekcji decyduje przede wszystkim malarstwo polskie, poza nielicznymi wyjątkami, powstałe po 1945 roku, aż po czasy najnowsze. Prace ponad siedmiuset autorów tworzą szeroką panoramę zjawisk obrazujących główne kierunki i tendencje w powojennej sztuce polskiej. Droga pozyskiwania zbiorów była zróżnicowana; od depozytu warszawskiego Centralnego Biura Wystaw Artystycznych (ob. Zachęty Narodowej Galerii Sztuki) z 1959 roku – który w 1982 przeszedł na własność Muzeum – po liczne zakupy od artystów uczestniczących w Wystawach i Sympozjach Złotego Grona (1963-1981) oraz w późniejszym Biennale Sztuki Nowej (1985-1996). Wśród prac składających się na powstałą w ten sposób kolekcję znajdują się dzieła, które weszły do kanonu historii sztuki polskiej XX wieku i stanowią skarby zielonogórskich zbiorów.

Okres międzywojenny reprezentują m.in. pojedyncze prace: Olgi Boznańskiej (w zbiorach Działu Sztuki Współczesnej znajduje się także jej wcześniejszy pastel *Dziewczynka ze słonecznikami* z 1891 roku), Władysława Strzemińskiego, Leona Chwistka, Stanisława Ignacego Witkiewicza. Zbiory malarstwa powojennego odzwierciedlają wszystkie znaczące nurty i opcje. Orientacja pokapistowska to kompozycje m.in.: Jana Cybisa, Hanny Rudzkiej-Cybis, Zbigniewa Pronaszki, Wacława Taranczewskiego, Czesława Rzepińskiego, Tadeusza Piotra Potworowskiego, z dominującymi przedstawieniami portretu, martwej natury i pejzażu. Socrealizm w sztuce polskiej dokumentują monumentalny obraz Andrzeja Strumiły *Nasza Ziemia*, rzeźba *Świniarka* autorstwa Antoniego Kenara oraz płótna Stanisława Teisseyre'a, Heleny i Juliusza Krajewskich czy Józefy Wnukowej. Okres Odwilży reprezentowany jest m.in. ikonicznym dziełem Marka Oberländera *Napiętnowani*, pochodzącym z przełomowej *Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”*, która odbyła się w warszawskim Arsenale w roku 1955. Jest to jeden z najbardziej znanych współczesnych polskich obrazów prezentowanych na licznych ważnych wystawach w kraju i na świecie. W skład „odwilżowej” części kolekcji wchodzi również znaczące kompozycje innych „arsenałowców”: Teresy

Pągowskiej, Franciszka Starowieyskiego, Andrzeja Matuszewskiego, Stefana Gierowskiego, a także awangardowe rzeźby Kenara i Barbary Zbrożyny.

Na uwagę w zbiorach Działu Sztuki Współczesnej zasługuje również obszerny zespół dzieł posługujących się językiem abstrakcji w rozmaitych odmianach. Od spontanicznego gestu, akcentującego ekspresyjne walory farby i faktury, po wizję z pogranicza metafory i znaku. W tym zestawie wyróżniają się m.in. obrazy Tadeusza Brzozowskiego, Jana Lebensteina, Alfreda Lenicy, Zbigniewa Tymoszewskiego, Jana Tarasina. Abstrakcję geometryczną reprezentują m.in. prace: Henryka Stażewskiego, Stefana Gierowskiego, Zbigniewa Gostomskiego, Adama Marczyńskiego, Stefana Krygiera, Kajetana Sosnowskiego, Jana Berdyszaka. W obszarze surrealizmu i nurtu metaforycznego sytuują się dzieła Kazimierza Mikulskiego, Erny Rosenstein, Zbigniewa Makowskiego, Stanisława Fijałkowskiego, Urszuli Broll. Krąg malarstwa figuratywnego reprezentują kompozycje Edwarda Dwurnika, Jana Dobkowskiego, Antoniego Fałata, Marka Sapetty, Danuty Waberskiej, Jana Świtki i wielu innych. W kolekcji nie zabrakło też przykładów prac wybitnych indywidualności polskiej sztuki – Tadeusza Kantora, Jerzego Nowosielskiego czy Władysława Hasiora.



Wystawa 2 x 10 – *Tendencje lat 70.*,
fragment ekspozycji, prace Jana
Dobkowskiego, Muzeum Ziemi
Lubuskiej, X Złote Grono 1981,
fot. Tomasz Gawalkiewicz,
z archiwum MZL.

Istotną i niezwykle cenną część zbiorów stanowią dzieła pochodzące z wystaw Złotego Grona, które odbywały się w Zielonej Górze. Są one trwałym, materialnym śladem po legendarnej imprezie plastycznej, która w ciągu swojej bez mała dwudziestoletniej historii skupiła liczną rzeszę artystów z Polski i zagranicy. Wystawy i Sympozja Złotego Grona organizowane w Zielonej Górze w latach 1963–1981 są uważane za jedno z najważniejszych wydarzeń plastycznych w powojennych dziejach polskiej sztuki. To także istotny rozdział w życiu kulturalnym miasta i regionu. Ich genezy należy szukać w pozytywnym klimacie towarzyszącym zielonogórskiej plastyce, aktywności środowiska artystycznego oraz w poparciu ówczesnych władz politycznych, przy czym pomysłodawcą imprezy był Marian Szpakowski (1926–1983), czołowa postać powojennej plastyki w Zielonej Górze i na Środkowym Nadodrzu. Odbywające się w cyklu biennialowym przeglądy złotogronowe miały zasięg ogólnopolski i przez pewien czas również międzynarodowy. Pomyślane jako spotkania twórców i teoretyków sztuki skupiały wiodące osobowości na tych polach, należąc do najciekawszych inicjatyw polskiej awangardy lat 60. XX wieku. W organizowaniu poszczególnych edycji Złotego Grona od początku ważne miejsce zajmowało Muzeum Ziemi Lubuskiej, które użyczało przestrzeni ekspozycyjnych, zarazem pozyskiwało prace uczestników złotogronowych wystaw. Były to głównie zakupy od autorów oraz przekazy z Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Zielonej Górze. Zgromadzona w ten sposób kolekcja Złotego Grona obejmuje dziś blisko trzysta prac w większości malarskich i graficznych około stu osiemdziesięciu artystów, stanowiąc przegląd ważniejszych zjawisk w sztuce polskiej lat 60. i 70.: od obrazów w duchu koloryzmu, poprzez informel, taszyzm, malarstwo materii, abstrakcję geometryczną, malarstwo metafory, po tendencje figuratywne i konceptualne. Zbiory te dopełniają zasoby archiwalne Działu Sztuki Współczesnej, dokumentujące wybrane działania efemeryczne, jakie miały miejsce podczas imprez złotogronowych. Dotyczy to głównie aranżacji zrealizowanych w gmachu muzeum podczas III Złotego Grona w 1967 roku w ramach wystawy problemowej *Przestrzeń i wyraz*, podejmującej zagadnienie integracji

sztuki z nowoczesną architekturą i urbanistyką, a także późniejszych działań konceptualnych i akcji artystycznych.

Kolekcja Złotego Grona zawiera dzieła wybitnych polskich artystów, klasyków współczesności takich jak: J. Berdyszak, Marian Bogusz, T. Brzozowski, Jan Chwałczyk, Zbigniew Dłubak, Andrzej Dłużniewski, Jan Dobkowski, Tadeusz Dominik, Edward Dwurnik, Antoni Fałat, Stanisław Fijałkowski, Józef Gielniak, Andrzej Gieraga, Stefan Gierowski, Eugeniusz Geppert, Wanda Gołkowska, Zbigniew Gostomski, Józef Hałas, Władysław Jackiewicz, Konrad Jarodzki, Jerzy Kałucki, Bronisław Kierzkowski, Stefan Krygier, Natalia Lach-Lachowicz, Alfred Lenica, Danuta Leszczyńska-Kluza, Zbigniew Makowski, Lucjan Mianowski, Adam Marczyński, Andrzej Matuszewski, Alfons Mazurkiewicz, Teresa Miszkin, Henryk Musiałowicz, J. Nowosielski, Roman Opałka, Jerzy Panek, Erna Rosenstein, Jerzy Rosołowicz, Kajetan Sosnowski, Henryk Stażewski, Jan Szancenbach, Jan Tarasin, Zbigniew Tymoszewski, Mieczysław Wejman, Stanisław Wójtowicz. Znajdują się w niej także prace znaczących twórców lubuskich, m.in. Józefa Burlewicza, Tadeusza Dobosza, Adama Falkiewicza, Klema Felchnerowskiego, Anny Gapińskiej-Myszkiewicz, Andrzeja Gordona, Witolda Nowickiego, Kazimierza Rojowskiego, M. Szpakowskiego, Jolanty Zdrzałik.



Wystawa *Laureaci festiwalu i konkursów z lat 1977-1978*, fragment ekspozycji, prace Anny Gapińskiej-Myszkiewicz i Andrzeja Gordona, Muzeum Ziemi Lubuskiej, IX Złote Grono 1979, fot. Tomasz Gawalkiewicz, z archiwum MZL.

Zarysowującą się w ten sposób panoramę polskiej sztuki współczesnej poszerza zbiór prac z lat 80. i 90. Pochodzą one przede wszystkim z zielonogórskiego Biennale Sztuki Nowej (1985-1996) – swego rodzaju kontynuacji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona. To znaczące wydarzenie plastyczne zainicjowali młodzi zielonogórzanie – Zbigniew Szymaniak (*vel* Szymoniak) i Zenon Polus (1953-2013), nawiązując wprost do tradycji Złotego Grona. Impreza powołana do życia w połowie lat 80. – w okresie trudnym dla polskiej sztuki, kiedy większość uznanych twórców bojkotowało oficjalne struktury wystawiennicze – również stała się cyklicznym wydarzeniem plastycznym istotnym w skali kraju, prezentującym aktualne zjawiska w polskiej sztuce współczesnej przełomu lat 80. i 90. Podobnie jak w wypadku Złotego Grona, wiele prac ekspozycyjnych na Biennale Sztuki Nowej trafiło do zbiorów Muzeum Ziemi Lubuskiej. Są to dzieła znaczących polskich twórców z tamtych lat, m.in. Leszka Knafliewskiego, Piotra C. Kowalskiego, Jarosława Kozłowskiego, Natalii LL, Włodzimierza Pawłaka, Joanny Przybyły, Grzegorza Sztabińskiego, Tomasza Tatarczyka, Jerzego Truszkowskiego, Eugeniusza Szczudły. Z czasem pozyskany zestaw prac został uzupełniony o inne dzieła uczestników Biennale, m.in. z późniejszego okresu ich twórczości, wśród nich Izabelli Gustowskiej i Antoniego Mikołajczyka, a także o realizacje artystów związanych z Zieloną Górą poprzez udział w BSN i pracę w Instytucie Sztuki i Kultury Plastycznej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze (ob. Instytut Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Zielonogórskiego), m.in. Ryszarda Woźniaka, Tomasza Sikorskiego, Jacka Dłużewskiego, Z. Polusa, Radosława Czarkowskiego i Magdaleny Gryski.

Specyficznym elementem kolekcji są także pokaźne zestawy prac m.in. J. Berdyszaka, Kajetana Sosnowskiego, Mariana Kruczka, Józefa Marka, Andrzeja Gieragi, które funkcjonowały w ramach Galerii Autorskich w latach 1976-1997. Prezentowały one twórczość artystów pochodzących z różnych środowisk twórczych i posługujących się odmiennymi środkami wypowiedzi artystycznej. Owo programowe zróżnicowanie miało na celu wprowadzenie odbiorcy w rozmaite dziedziny sztuki oraz uświadomienie szerokiej



Galeria Autorska Jana Berdyszaka w Muzeum Ziemi Lubuskiej, lata 80. XX wieku, fot. z archiwum MZL.

gamy zjawisk i problemów podejmowanych przez współczesnych twórców, w indywidualny sposób interpretujących otaczającą rzeczywistość. Zbiór ten dopełniają autorskie kolekcje prac znaczących polskich artystów współczesnych, m.in. Dwurnika, Gostomskiego, Marcina Berdyszaka czy Grzegorza Przyborka.

W zasobach Działu Sztuki Współczesnej znajdują się również bogate zbiory współczesnej grafiki i rysunku, które zawierają reprezentatywny zestaw czołowych polskich artystów, m.in. W. Strzemińskiego, Marii Jaremy, Andrzeja Wróblewskiego, Jerzego Panka, Leszka Sobockiego, Romana Opałki, Eugeniusza Geta-Stankiewicza, Jacka Gaja, L. Mianowskiego, Eugeniusza Markowskiego, Zbigniewa Lutomskiego, I. Gustowskiej, Tadeusza Jackowskiego czy

Leszka Róźgi. Zestaw ten cechuje się dużą różnorodnością warsztatowo-formalną i tematyczną, ukazując szerokie spektrum poszukiwań oraz możliwości twórczych współczesnych grafików polskich.

Dział posiada również kolekcję powojennego polskiego plakatu współczesnego, w której znajdują się m.in. dzieła klasyków polskiej szkoły plakatu: Henryka Tomaszewskiego, Romana Cieślewicza, Józefa Mroszczaka, Jana Młodożeńca, Jana Lenicy, Wiktora Górki, Macieja Urbańca, Waldemara Świerzego czy F. Starowieyskiego. Zbiór powstał w znacznej mierze w oparciu o przekaz ponad sześćuset prac z Muzeum Plakatu w Wilanowie w 2000 roku.

Wyodrębniony, liczący około dwa tysiące pięćset eksponatów zestaw, stanowią prace dokumentujące twórczość plastyków związanych ze Środkowym Nadodrzem i Zieloną Górą od roku 1945 po dzień dzisiejszy. W tej grupie eksponatów znajdują się kolekcje, przekrojowo ukazujące drogę twórczą zarówno nieżyjących już nestorów lubuskiej plastyki: M. Szpakowskiego, K. Felchnerowskiego, A. Gordona, W. Nowickiego, Stefana Słockiego, A. Gapińskiej-Myszkiewicz, Hilarego Gwizdały, Witolda Cichacza, Zygmunta Prangi, jak i nadal aktywnych w środowisku artystów: m.in. Janusza Skiby, J. Burlewicza, Adama Bagińskiego, Haliny Maszkiewicz, Bożeny Cajdler-Gruszkiewicz, Anny Szymanek, Zbigniewa Szymoniaka, Heleny Zadrejko czy dzieła rzeźbiarzy T. Dobosza i Marka Przecławskiego. Zbiory te są w miarę możliwości wzbogacane dziełami przedstawicieli młodszych generacji, skupionych m.in. wokół Instytutu Sztuk Wizualnych UZ, zarazem odnoszących sukcesy na ogólnopolskiej scenie artystycznej. Pośród wspomnianych twórców wymienić można m.in. R. Czarkowskiego, M. Gryskę, Paulinę Komorowską-Birger, Basię Bańdę, Przemka Mateckiego, Michała Jankowskiego, Jarosława Jeschke czy Marka Lalko.

* * *

Ukształtowana w ten sposób muzealna kolekcja sztuki współczesnej stała się podstawą dla stworzenia w latach 2018-2020 obecnej wystawy stałej. Ekspozycję ogląda się w porządku chronologiczno-problemowym. Jej projektant, Krzysztof Skoczylas tak tłumaczy ideę aranżacji galerii: *Architekturę wystawy tworzą ekspozycyjne bloki wyznaczające kierunek ruchu publiczności. Wystawa ma być narracją historyczną rozumianą jako liniowe, chronologiczne przedstawienie zjawisk i trendów w sztuce polskiej w XX wieku. Wspomniane bloki ekspozycyjne służą uporządkowaniu sekcji tematycznych, które dzielą*

wystawę na kolejne etapy w rozwoju sztuki ubiegłego wieku. Bloki są swobodnie i rozdzielnie rozstawionymi ekspozytorami o różnej wielkości oraz kształcie. Wspomniane rozdzielenia to przerwy w ciągłości płaszczyzn ekspozycyjnych, które pozwalają publiczności spojrzeć w kolejne oraz poprzednie odległe przestrzenie wystawy. Publiczność patrzy w czasie. Zabieg ten służy ujawnieniu specyfiki i ograniczeń chronologicznego przedstawiania zjawisk historycznych. Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość nie istnieją niezależnie. Wolne przestrzenie pomiędzy luźno rozmieszczonymi blokami sprawiają, że prezentowane zjawiska korespondują ze sobą w czasie. Te przerwy mają również pozostawić publiczność w poczuciu, że zbudowana wokół nich narracja historyczna nie jest i nie może być kompletna. Złożoność historii zawsze prze-rasta sposoby jej prezentacji. Z pewnością możemy mówić tylko o subiektywności historii. Dlatego zaproponowany sposób prezentacji nie jest transparentny. Jest widoczny i tworzy specyficzne środowisko dla prezentowanych zjawisk i dzieł sztuki. Przestrzeń wystawy została podzielona na dziewięć sekcji, z których każda odpowiada jednemu obszarowi tematycznemu organizującemu narrację: 1. Klasyci awangardy, 2. Transformacje koloryzmu, 3. Artyści wobec totalitaryzmu – socrealizm, 4. Czas przemian – sztuka Odwilży, 5. Wyobrażenia i emocje: abstrakcja lat 60. XX wieku – kolor i materia, 6. Nowe konstrukcje rzeczywistości, 7. Poezja obrazu – w kręgu surrealizmu i metafory, 8. W stronę figuracji, 9. Artyści kontra rzeczywistość – sztuka lat 80. i 90. XX wieku.

Wystawa została pomyślana jako struktura otwarta z możliwością wymiany i uzupełnienia o kolejne dzieła (niniejszy katalog uwzględnia również eksponaty aktualnie nie pokazywane). W dalszej perspektywie przewidziane jest wprowadzanie do ekspozycji kolejnych, powstałych w latach 90. XX wieku (lub na początku XXI), prac przywołanych wyżej autorów, jak również innych artystów pochodzących z powiększanej w miarę możliwości kolekcji Działu Sztuki Współczesnej MZL, celem stworzenia pełniejszej panoramy artystycznych nurtów i zjawisk (malarstwo, grafika, fotografia, rzeźba, instalacje) ostatniej dekady XX stulecia, a także początków obecnego wieku.



Wystawa *Malarstwo polskie 1945-1985* w zbiorach Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, fragment ekspozycji, prace Eugeniusza Geno Małkowskiego, Bronisława Kierzkowskiego, Władysława Jackiewicza i Zofii Artymowskiej, Muzeum Ziemi Lubuskiej 1986, fot. z archiwum MZL.



Wystawa *Kolekcja Złotego Grona (1963-1981)*, fragment ekspozycji, na pierwszym planie prace Andrzeja Urbanowicza, Urszuli Broll, Stanisława Fijałkowskiego, Erny Rosenstein, Eugeniusza Geno Małkowskiego, Tadeusza Brzozowskiego, w głębi – Konrada Jarodźkiego i Danuty Waberskiej, Muzeum Ziemi Lubuskiej, 2013-2014, fot. Alicja Błażyńska.

Nowe konstrukcje rzeczywistości Astrakcja geometryczna

W latach 1910-1920, kiedy twórcy awangardy walczyli o nowe sposoby wyrażania rzeczywistości, awangardowi artyści zaczęli szukać nowych sposobów wyrażania rzeczywistości. W tym celu zaczęli tworzyć abstrakcyjne dzieła, które nie miały nic do zrywania z rzeczywistością, ale które miały być jej nową konstrukcją.

W tym celu zaczęli tworzyć abstrakcyjne dzieła, które nie miały nic do zrywania z rzeczywistością, ale które miały być jej nową konstrukcją. W tym celu zaczęli tworzyć abstrakcyjne dzieła, które nie miały nic do zrywania z rzeczywistością, ale które miały być jej nową konstrukcją.

The new structures of reality Geometric abstraction

In the 1910s and 1920s, when the creators of the avant-garde were fighting for new ways of expressing reality, the avant-garde artists began to look for new ways of expressing reality. For this purpose, they began to create abstract works that had nothing to do with reality, but that were to be its new construction.

For this purpose, they began to create abstract works that had nothing to do with reality, but that were to be its new construction. For this purpose, they began to create abstract works that had nothing to do with reality, but that were to be its new construction.



Jacek Gernat

Złote Grono – Biennale Sztuki Nowej: wspomnienie zielonogórskich spotkań artystów

Galeria Złotego Grona to nie tylko część nazwy stałej wystawy sztuki współczesnej w Muzeum Ziemi Lubuskiej; to także – a być może przede wszystkim – upamiętnienie organizowanych po 1945 roku wydarzeń plastycznych, które zadecydowały o znaczącym miejscu Zielonej Góry w dziejach polskiej sztuki współczesnej: Wystaw i Sympozjów Złotego Grona (1963-1981) oraz Biennale Sztuki Nowej (1985-1996), będącego swoistą kontynuacją pierwszej z wymienionych imprez. Upamiętnienie to dotyczy zwłaszcza biorących w nich udział artystów, których dzieła w przeważającej mierze zadecydowały o obliczu muzealnej kolekcji sztuki nowej oraz jej obecnej ekspozycji (podpisy prac pochodzących z wystaw Złotego Grona lub Biennale Sztuki Nowej zaakcentowane zostały logotypami tych imprez).

W kontekście wspomnianych twórców oraz wydarzeń plastycznych ważne miejsce na naszej wystawie zajmują trzy interaktywne stanowiska multimedialne, których treści dopowiadają przekaz budowany za pomocą wyeksponowanych dzieł sztuki. Pierwsze ze stanowisk znajduje się pomiędzy sekcjami piątą i szóstą (poświęconych sztuce Odwilży i abstrakcji ekspresyjnej), i zawiera informacje dotyczące artystów – autorów wystawionych prac, w dużej mierze związanych ze Złotym Gronem bądź Biennale Sztuki Nowej. Częścią stanowiska jest również gablota prezentująca zaprojektowane przez Tadeusza Dobosza medale Złotego Grona, wręczane nagradzanym uczestnikom zielonogórskiego biennale, zarazem rozpoznawalny symbol tej imprezy. Kolejne dwa stanowiska multimedialne znajdują się w przestrzeni dzielonej przez sekcje siódmą i ósmą (sztuka metafory i nowej figuracji). Zawarte w nich treści przybliżają odbiorcom historię Wystaw i Sympozjów Złotego Grona oraz Biennale Sztuki Nowej, prezentując fotografie archiwalne oraz syntetyczne omówienie poszczególnych edycji każdego z tych wydarzeń. Ich dzieje są również przedmiotem niniejszego szkicu.

Wystawy i Sympozja Złotego Grona

Ogólnopolskie Wystawy i Sympozja Złotego Grona, organizowane w Zielonej Górze w latach 1963-1981, należały do najważniejszych wydarzeń plastycznych w powojennych dziejach polskiej sztuki. W ciągu bez mała dwudziestu lat, w kolejnych edycjach złotogronowego biennale wzięło udział blisko pięciuset artystów i teoretyków sztuki. Pomyślane jako spotkania twórców i teoretyków należały, obok Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach koło Koszalina i Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, do najciekawszych inicjatyw polskiej awangardy lat 60. XX wieku. Ich pomysłodawcą był zielonogórski artysta Marian Szpakowski, sprawujący wówczas funkcję prezesa Okręgu Zielonogórskiego Związku Polskich Artystów Plastyków. Złote Grono trwale wpisało się w historię powojennej plastyki. Na przestrzeni prawie dwudziestu lat skupiło ono niemalże całą ówczesną czołówkę polskich twórców, natomiast wysoki poziom sympozjalnych dyskusji nad problemami sztuki najnowszej zapewniało uczestnictwo wiodących teoretyków, członków Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA, m.in. Jana Białostockiego, Heleny Blum, Zdzisława Kępińskiego oraz patronat Instytutu Sztuki PAN kierowanego przez prof. Juliusza Starzyńskiego, współtwórcę koncepcji programowej pięciu pierwszych edycji imprezy. W późniejszych latach organizatorów merytorycznie wspomagał dr Krzysztof Kostyrko z Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, redaktor naczelny pisma „Sztuka”. Pośród wielu wybitnych osobowości polskiej kultury w sympozjach brali udział m.in. Artur Sandauer, Julian Przyboś, Irena Jakimowicz, Stanisław Lorentz i Ryszard Stanisławski. Ważną rolę we współorganizowaniu kolejnych edycji tego przedsięwzięcia artystycznego pełniło Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze.

Od samego początku używało przestrzeni ekspozycyjnych i równocześnie powiększało swoje zbiory, tworząc liczącą się kolekcję, w której przeważają nagrodzone dzieła.

Uroczysta inauguracja **I Złotego Grona** odbyła się podczas obchodów Winobrania w 1963 roku. Wystawy prezentowane były w Muzeum Okręgowym (ob. Muzeum Ziemi Lubuskiej) i niewielkim salonie Okręgu Zielonogórskiego ZPAP. Zdominowana przez malarstwo ekspozycja obejmowała dwieście prac osiemdziesięciu sześciu polskich artystów. Obok uznanych twórców, takich jak Eugeniusz Geppert, Tymon Niesiołowski czy Alfred Lenica, w wystawie wzięła udział szeroka reprezentacja młodszego pokolenia wkraczająca w obszar malarstwa materii lub abstrakcji organicznej (Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Jerzy Rosołowicz, Alfons Mazurkiewicz i Bronisław Kierzkowski), a także kontynuatorzy tradycji postimpresjonistycznej i kolorystycznej (Tadeusz

Dominik, Juliusz Joniak i Jan Szancenbach). Tematem przewodnim dwudniowego sympozjum było *Miejsce polskiej plastyki w dorobku plastyki europejskiej*. W trakcie obrad referaty wygłosili m.in. Julian Przyboś, Artur Sandauer i Jerzy Madeyski, natomiast sympozjalna dyskusja potoczyła się w kierunku rozważań na temat definiowania i interpretacji pojęcia realizmu.



Wernisaż I Wystawy Plastyki Złotego Grona, od lewej stoją: N.N., Marian Szpakowski (artysta malarz, komisarz i główny organizator wystawy), N.N., Wincenty Kraśko (kierownik Wydziału Kultury Komitetu Centralnego PZPR), Muzeum Ziemi Lubuskiej, I Złote Grono 1963, fot. z archiwum MZL.



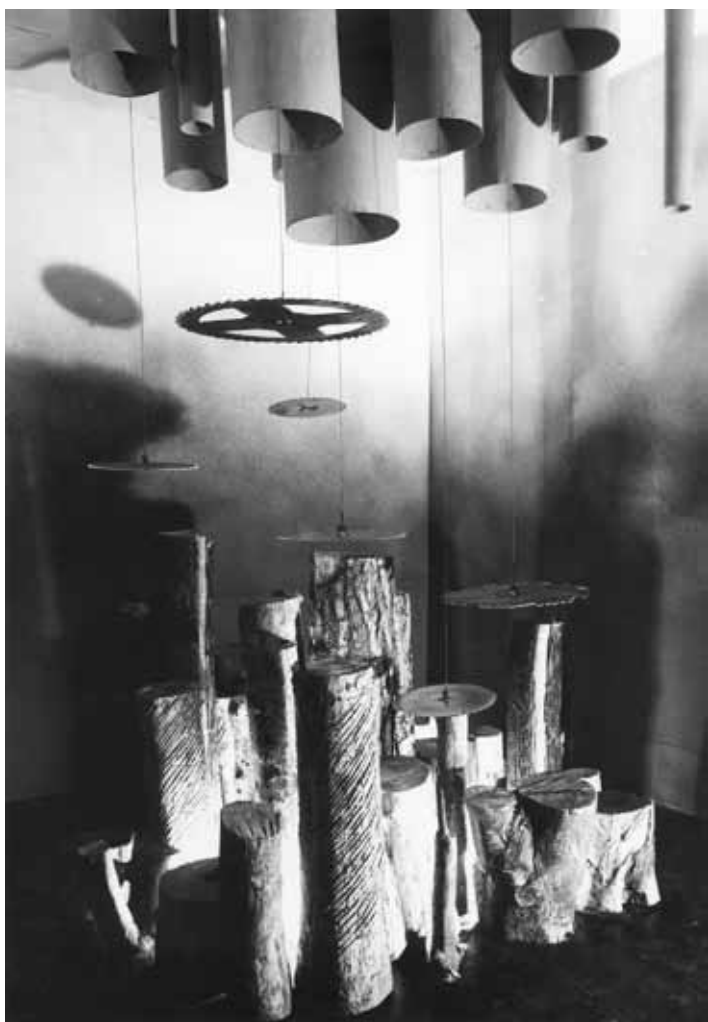
II Złote Grono (1965) w swoich założeniach programowo-organizacyjnych powtarzało koncepcję sprzed dwóch lat; wzrosła jedynie liczba pokazywanych dzieł oraz twórców biorących udział w wystawie. W przestrzeniach Muzeum i nowopowstałego Biura Wystaw Artystycznych zaprezentowano czterysta prac stu dwudziestu sześciu autorów z Polski i dziewiętnastu z zagranicy (Brazylia, Francja, Szwajcarii, Czechosłowacji, Węgier, Jugosławii, ZSRR), wśród nich Zbigniewa Gostomskiego i Erny Rosenstein, a także Mariana Bogusza, Stefana Gierowskiego, Zbigniewa Dłubaka, Kajetana Sosnowskiego i Henryka Stażewskiego czy reprezentantów Szkoły Wrocławskiej (J. Chwałczyk, W. Gołkowska, A. Mazurkiewicz, Józef Hałas, J. Rosołowicz). Symposium odbywało się pod hasłem *Miejsce sztuki w społeczeństwie*, a dyskusja skupiła się na problemie mecenatu i finansowania działań artystycznych przez instytucje administracji terenowej, stowarzyszenia społeczne i zakłady produkcyjne.

Legendarne **III Złote Grono** (1967) poświęcone było problematyce kształtowania przestrzeni poprzez integrację sztuk plastycznych – malarstwa i rzeźby z architekturą, i urbanistyką, podjętej zarówno na obradach symposium, jak i na wystawie problemowej *Przestrzeń i wyraz*. W jej ramach zaproszeni do współpracy artyści stworzyli w oczekujących remontu salach muzealnych rodzaj *environment* złożonego z autorsko skomponowanych instalacji z różnorodnych materiałów, niekiedy dopełnionych muzyką. Założonym wątkiem przewodnim ekspozycji było dążenie do integracji sztuki, przekraczania barier pomiędzy poszczególnymi jej dyscyplinami oraz wydobywania

Obrady symposium – wystąpienie Witolda Nowickiego (artysty malarza, wiceprezesa Zarządu Okręgu ZPAP w Zielonej Górze), Sala Kolumnowa Wojewódzkiej Rady Narodowej, II Złote Grono 1965, fot. z archiwum MZL.



Wystawa *Przestrzeń i wyraz*, Henryk Morel, Piotr Perepiś, aranżacja przestrzenna *Przestrzeń o wielozmysłowej percepcji*, Muzeum Ziemi Lubuskiej, III Złote Grono 1967, fot. z archiwum MZL.



Wystawa *Przestrzeń i wyraz*, Tadeusz Dobosz, aranżacja przestrzenna, Muzeum Ziemi Lubuskiej, III Złote Grono 1967, fot. Bronisław Bugiel, z archiwum MZL.

jedności wyrazu i stylu. W tym niezwykle śmiałym jak na owe czasy eksperymencie wzięli udział m.in.: M. Bogusz (komisarz wystawy), Artur Brunsz, J. Chwałczyk, S. Gierowski, Bronisław Kierzkowski, Roman Opalka, Henryk Morel, Piotr Perepiś oraz dwaj zielonogórzanie – T. Dobosz i M. Szpakowski. Przygotowane przez artystów aranżacje tworzyły labirynt angażujący różne zmysły odbiorców; szczególnie efektowna była interaktywna instalacja Morela i Perepiśa: struktura skonstruowana z tkanin, gumy i plastiku sugerowała wrażenie przeciskania się przez wnętrza gigantycznego organizmu. Uwagę zwracał również przestrzenno-muzyczny, proekologiczny w wymowie „spektakl” Dobosza, złożony z przeciwstawionych sobie elementów natury (pnie drzew) i cywilizacji przemysłowej (koła zębate zawieszone na linkach oraz plastikowe rury). Część wystawy stanowiły również prezentacje dokumentacji zrealizowanych projektów przestrzennych oraz propozycji nowych rozwiązań architektonicznych i urbanistycznych, w tym prac uznanej międzynarodowej grupy Architecture Prospective, której członkowie byli obecni na zielonogórskiej imprezie. Zorganizowany w muzeum nowatorski pokaz instalacji artystów spotkał się z ogromnym zainteresowaniem publiczności oraz zachwytem krytyków i historyków sztuki. Prezentację problemową dopełniła przygotowana przez I. Jakimowicz wystawa retrospektywna *Słowo i obraz* ukazująca wybrane wątki twórczości trzech klasyków polskiej awangardy – Stanisława Ignacego Witkiewicza, Leona Chwistka i Władysława Strzemińskiego – oraz związki ich poszukiwań artystycznych z wypowiedziami teoretycznymi. Pokaz dzieł klasyków polskiej awangardy potraktowano jako historyczny punkt odniesienia dla wystawy problemowej i rozważań sympozjalnych. Zrealizowana w Zielonej Górze ekspozycja po raz pierwszy w tak zdecydowany sposób podkreśliła znaczenie wymienionych artystów w sztuce polskiej XX wieku. Trzecią odsłoną wystaw Złotego Grona w 1967 roku była ekspozycja prac artystów lubuskich, przedstawiająca dorobek środowiska, które podjęło organizację zielonogórskiego biennale. Paradoksalnie ta najbardziej udana i rozpoznawalna w Polsce edycja Wystaw i Sympozjów Złotego Grona nigdy nie doczekała się katalogu (pomimo deklarowanych przez organizatorów zamiarów jego wydania); jedyną opublikowaną dokumentację imprezy stanowi kilkunastonicowy informator.

Tematem przewodnim sympozjum i wystaw **IV Złotego Grona** (1969) był stan polskiej krytyki artystycznej i jej rola w społeczeństwie. W części ekspozycyjnej przygotowano dwa pokazy. Pierwszy dotyczył prac malarskich i graficznych uczestników wystaw z lat poprzednich. Pokazano wówczas ponad trzysta sześćdziesiąt prac około stu artystów.



W drugiej wystawie *Krytycy proponują artystów krytycy* (m.in. Janusz Bogucki, Bożena Kowalska, Jerzy Ludwiński, J. Madeyski, Anka Ptaszkowska, Aleksander Wojciechowski) zaprezentowali wybrane przez siebie prace jednego lub kilku artystów. Największe emocje wzbudziła propozycja Ptaszkowskiej, która zaprosiła młodych wychowanków Tadeusza Kantora, członków II Grupy Krakowskiej – Mieczysława Dymnego, Stanisława Szczepańskiego i Tomasza Wawaka oraz Leśława i Wacława Janickich – autorów dwóch budzących kontrowersje akcji: podczas pierwszej z nich artyści nie zmrużyli oka przez trzy doby, leżąc na łózkach polowych pod transparentem „My nie śpimy”; w ramach drugiej akcji zorganizowali natomiast stoisko handlowe z oferowanymi na sprzedaż kopiami dzieł sztuki za dwa złote.

Tematem zasadniczym **V Złotego Grona** (1971) były *Nowe zjawiska w sztuce polskiej 1960-1970*. Wystawa główna, przygotowana przez J. Boguckiego i Zbigniewa Dłubaka, obrazowała najbardziej charakterystyczne i nowatorskie tendencje w ówczesnej polskiej sztuce, reprezentowane przez prace m.in. Magdaleny Abakanowicz, Jerzego Beresia, Urszuli Broll, Andrzeja Dłużniewskiego, Jana Dobkowskiego, Stanisława Fijałkowskiego, Zdzisława Jurkiewicza, Natalii Lach-Lachowicz, Andrzeja Lachowicza, J. Lebensteina, Krzysztofa Wodiczki, grupy Wprost i Jerzego Tchórzewskiego. Wydarzeniu towarzyszyła wystawa laureatów Złotego Grona z lat poprzednich. Ekspozycje stały się pretekstem do rozważań sympozjalnych na temat kryteriów oceny zjawisk w polskiej sztuce współczesnej; omówiono m.in. aktualną sytuację w sztuce polskiej (J. Ludwiński),

Wystawa *Krytycy proponują artystów*, akcja *My nie śpimy* Grupy Tadeusza Kantora (Mieczysław Dymny, Jan Petryszyn, Tomasz Wawak, Stanisław Szczepański, komisarz pokazu – Anka Ptaszkowska), Zielona Góra, sala Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej i Kina „Newa”, IV Złote Grono 1969, fot. z archiwum MZL.

zagadnienia sztuki konceptualnej i *environment* (referaty A. Wojciechowskiego i Andrzeja Turowskiego), wskazując również na pojawienie się nowych polskich centrów artystycznych we Wrocławiu, Katowicach, Koszalinie, Elblągu i Zielonej Górze.

W myśl założeń programowych **VI Złotego Grona** (1973) zrezygnowano z części sympozjalnej, a wystawą główną była zorganizowana w salach muzealnych ekspozycja *Laureaci festiwalu i konkursów z lat 1971-1973* prezentująca blisko czterysta prac stu autorów w ramach trzech działów: malarstwa, grafiki i plakatu. Przyjęta wówczas formuła ekspozycji, skupiająca artystów wcześniej nagradzanych na różnych konkursach, miała swoją kontynuację w następnych trzech edycjach Złotego Grona (1975, 1977 i 1979). Koncepcja ta – polegająca na konfrontacji wartości już wcześniej zweryfikowanych – spotkała się z surową oceną wielu krytyków, m.in. J. Ludwińskiego, J. Madeyskiego i Wiesławy Wierchowskiej. Jury nagrodiło wówczas m.in. S. Fijałkowskiego (w dziedzinie malarstwa), Jerzego Panka (grafika) i Macieja Urbańca (plakat). Z kolei nagrodę dziennikarzy otrzymał (za udany debiut) Andrzej Gieraga, a w plebiscycie publiczności zwyciężył J. Burlewicz. Należy również wspomnieć o towarzyszącej wystawie problemowej *Sygnal... Współczesne poszukiwania realistyczne – hiperrealizm* w przestrzeniach zielonogórskiego BWA.

VII Złote Grono (1975) jako jedyne swoim rozmachem oraz statusem na polskiej scenie artystycznej uznać można za porównywalne z III edycją biennale w 1967 roku. Organizatorzy imprezy w 1975 roku twórczo nawiązali do problematyki III Złotego Grona, znajdując formułę ideową, która wpłynęła na kształt kolejnych edycji Wystaw i Sympozjów. Podczas sympozjum pod hasłem *Sztuka dnia dzisiejszego* zaprezentowano tzw. Kartę Łagowską – opracowaną rok wcześniej na zorganizowanym pod egidą Złotego Grona plenerze w Łagowie nowatorską koncepcję całościowego i spójnego kształtowania przestrzeni społecznej. Dokument ten zakładał odnowienie integracji sztuk plastycznych z dyscyplinami zajmującymi się użytkowym kształtowaniem środowiska człowieka – architekturą, urbanistyką i ekologią, postulując przy tym ochronę środowiska naturalnego i dziedzictwa kulturowego człowieka przed negatywnymi skutkami rozwoju cywilizacyjnego. Otwarta wówczas w Muzeum Ziemi Lubuskiej wystawa problemowa *Przestrzeń człowieka* (przygotowana przez Stefana Pappa, Jana Berdyszaka, T. Dobosza i Witolda Cichacza) w nawiązaniu do doświadczeń z 1967 roku, złożona była z aranżacji przestrzennych oraz działań konceptualno-performatywnych, realizowanych indywidualnie bądź grupowo. Ekspozycja ta wychodziła poza kanony estetyczno-formalnej prezentacji; wiele z anektujących przestrzeń muzealne instalacji, podobnie jak dzieła przygotowane na wystawę *Przestrzeń i wyraz*, miało charakter interaktywny (uwagę zwracała np. polisensoryczna kompozycja Dobosza i Cichacza, którą tworzył labirynt zagęszczających się miękkich „stalaktytów” wypchanych świeżym sianem). Co więcej, wystawa problemowa w 1975 roku



Wystawa *Przestrzeń człowieka*, zwiedzający oglądają instalację Tadeusza Dobosza i Witolda Cichacza, Muzeum Ziemi Lubuskiej, VII Złote Grono 1975, fot. Tomasz Gawalkiewicz, ze zbiorów Archiwum Państwowego w Zielonej Górze.

po raz pierwszy odbyła się także w przestrzeni publicznej miasta. Szczególne emocje wzbudziła ekologiczna akcja Pappa, autora klepsydr informujących o „zabetonowanych na śmierć” drzewach z alei Niepodległości (zawieszane na drzewach klepsydry zostały stosunkowo szybko zdjęte przez służby miejskie na polecenie lokalnych władz, jednak działanie artysty odbiło się głośnym echem wśród szerokiej publiczności). Interesujący

był także zorganizowany przez niego w sali biblioteki wojewódzkiej happening *Linia w przestrzeni społecznej*, swoisty eksperyment socjologiczny polegający na zachęceniu publiczności do wizualnego odtwarzania linii narysowanej na udostępnionych kartkach papieru. Należy również wspomnieć o niekonwencjonalnych działaniach grupy Warsztat Formy Filmowej pod kierunkiem Józefa Robakowskiego. W salach BWA i biblioteki wojewódzkiej odbyła się natomiast wystawa *Laureaci Festiwalu i Konkursów z lat 1973-1975* prezentująca prace ponad dziewięćdziesięciu artystów w dziedzinie malarstwa, grafiki i rzeźby).

Tematem **VIII Złotego Grona** w 1977 roku był *Znak plastyczny i funkcje sztuki*, stanowiący kontynuację działań podjętych rok wcześniej na plenerze Łagów'76. Wystawę problemową *Kreacje i funkcje znaków w dziele plastycznym*, przygotował poznański duet Andrzeja Haegenbartha i Ryszarda K. Przybylskiego. Ekspozycję podzielono na kilka kategorii: znaki ikoniczne i media, tradycje kulturowe, struktury organiczne, *in statu nascendi*,



Akcja Stefana Pappa *Drzewa umierają publicznie* zorganizowana w Alei Niepodległości w Zielonej Górze w ramach wystawy *Przestrzeń człowieka* – pracownicy Zakładu Gospodarki Komunalnej i Mieszkaniowej usuwają „klepsydry” artysty z drzew na skutek interwencji wojewody zielonogórskiego Jana Lembasa, VII Złote Grono 1975, fot. Czesław Łuniewicz, ze zbiorów Archiwum Państwowego w Zielonej Górze.

operacje analityczne, metajęzyk. Wzięło w niej udział dwudziestu siedmiu autorów, m.in. U. Broll, Antoni Fałat, Wojciech Krzywobłocki, Leszek Sobocki, Adam Marczyński, Ryszard Winiarski i Tadeusz Brzozowski. Tradycyjnie odbyła się także ekspozycja „laureatów”, prezentująca nagradzane prace z ostatnich dwóch lat. Sympozjum zdominowały wystąpienia naukowców z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Podjęły one m.in. problem „zmierzchu sztuki” (Jerzy Kmita) czy „autonomii formy” (Włodzimierz Ławniczak). W nawiązaniu do łagowskiego pleneru debatowano również nad sprawami kształcenia ludzkiego środowiska, mówiąc o konieczności ochrony przed skutkami urbanizacji i rozwoju przemysłu w Polsce.



Obrady symposium, od lewej: Janusz Wyczałkowski (architekt), Józef Burlewicz (artysta malarz, prezes Okręgu Zielonogórskiego ZPAP), Ryszard Kielb (artysta grafik, przewodniczący Komitetu Organizacyjnego), Aleksander Wallis (socjolog, przewodniczący symposium), Juliusz Goryński (teoretyk architektury i budownictwa), Witold Nowicki (artysta malarz), Andrzej Haegenbarth (krytyk sztuki), Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. C. K. Norwida w Zielonej Górze, IX Złote Grono 1979, fot. Bronisław Bugiel, z archiwum MZL.

się na pojęciu i funkcji „drogi” w aspekcie cywilizacyjnym, kulturowym i artystycznym. Symposium towarzyszyła wystawa problemowa pt. *Działania plastyczno-urbanistyczne na terenie zastanych układów urbanistycznych* + korespondująca z omawianą problematyką. Ekspozycję tworzyły bowiem fotogramy uzupełniające symposium, jako integralna część wypowiedzi. Drugą wystawę po raz kolejny przygotowano w oparciu o dzieła „laureatów”, w tym wypadku nagrodzonych na artystycznych imprezach z lat 1977-1978.

Tematyka symposium i wystawy problemowej **X Złotego Grona** w 1981 roku, zorganizowanych pod hasłem *Pomnik i słowo*, została zainspirowana burzliwymi wydarzeniami z początku lat 80. Ekspozycja pt. *Pomniki polskie* (komisarz T. Dobosz) prezentowała dokumentację fotograficzną realizacji przestrzennych w Polsce, uwzględniając również najnowsze przykłady z 1980 i 1981 roku – odsłonięte na fali „karnawału Solidarności” pomniki gdańskich stoczniovców i Poznańskiego Czerwca 1956. Z ekspozycją koresponowały wypowiedzi uczestników symposium, m.in.

A. Wallisa – autora referatu programowego pt. *Pamięć i pomnik* oraz artystów podejmujących problemy rzeźby pomnikowej i plenerowej, wśród nich Władysława Hasiora, Jana S. Wojciechowskiego, Jadwigi Jarnuszkiewicz, Krystyna Jarnuszkiewicz, Grzegorza Kowalskiego, Adama Haupta i Franciszka Duszeńki, Gustawa Zemły oraz Mariana Kruczka. Podjęty na wystawie i symposium problem współczesnej polskiej rzeźby pomnikowej uznać należy za pionierskie ujęcie tego zagadnienia w skali kraju. W Muzeum odbyła się natomiast wystawa pod nazwą *2 x 10 – Tendencje lat 70.* (komisarz Jan Muszyński), polegająca na zestawieniu dzieł dziesięciu twórców ze środowiska zielonogórskiego z pracami dziesięciu uznanych twórców w kraju. Pośród wystawionych par autorów znaleźli się J. Dobkowski i Andrzej Gordon, Józef Flieger i Hilary Gwizdała, Andrzej Gieraga i M. Szpakowski,

Andrzej Skoczylas i Adam Bagiński, Tadeusz Kalinowski i Stefan Słocki, Bartłomiej Kurka i J. Burlewicz, Stanisław Kuskowski i Adam Falkiewicz, Teresa Sztwiertnia i Irena Bierwiaczonek, Danuta Waberska i Anna Gapińska-Myszkiewicz oraz Helena Zadrejko i Bożena Cajdler-Gruszkiewicz. Ekspozycję – o charakterze jubileuszowym, zarazem *de facto* zamykającą działalność Złotego Grona – zorganizowano z dzieł pozyskanych od artystów lub będących własnością Muzeum Ziemi Lubuskiej.



Wystawa *Pomniki polskie*, fragment ekspozycji (aranżacja Witold Cichacz). Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. C. K. Norwida w Zielonej Górze, X Złote Grono 1981, fot. Bronisław Bugiel, z archiwum MZL.

Biennale Sztuki Nowej

Czasy stanu wojennego (1981-1983) oznaczały regres w działalności kulturalnej i wystawienniczej zielonogórskiego środowiska plastycznego, jak również koniec Złotego Grona. Niemal dwudziestoletnia tradycja złotogronowych spotkań wzbudziła jednak środowiskowe zapotrzebowanie na reaktywację imprezy tego rodzaju w Zielonej Górze. Odpowiedzią na nie było kolejne znaczące w dziejach współczesnej plastyki polskiej wydarzenie cykliczne – Biennale Sztuki Nowej. Impreza ta została zainicjowana w połowie lat 80. przez dwóch rodowitych Zielonogórczan, absolwentów poznańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (ob. Uniwersytet Artystyczny) – Zenona Polusa i Zbigniewa Szymaniaka *vel* Szymoniaka. Biennale w założeniu miało prezentować sztukę nową – poszukującą oraz twórców definiujących rzeczywistość w świeży i nowatorski sposób. Kolejne sześć edycji tej imprezy – współorganizowanej przez Muzeum Ziemi Lubuskiej – stanowiło reprezentatywny przegląd aktualnych zjawisk zachodzących w polskiej sztuce współczesnej przełomu lat 80. i 90. Zielonogórskie biennale w twórczy sposób nawiązywało do tradycji Złotego Grona, skupiając czołowych polskich artystów i krytyków sztuki. Niektórzy z nich, jak Z. Gostomski, Izabella Gustowska, Natalia LL, Kajetan Sosnowski, H. Stażewski, czy krytyk J. Ludwiński, byli aktywnymi uczestnikami obu imprez.

Przemiarką do reaktywowania w Zielonej Górze cyklicznej imprezy artystycznej stały się **Laboratoria Młodych**, powołane do życia przez Polusa i Szymaniaka w 1983 roku – wydarzenie poprzedzające biennale, o zasięgu ogólnopolskim, którego uczestnikami byli m.in. członkowie grupy Łódź Kaliska. Zainaugurowane dwa lata później Biennale Sztuki Nowej w swoich kolejnych edycjach miało zróżnicowany charakter programowy, co wynikało ze zmieniających się koncepcji doboru kuratorów poszczególnych ekspozycji. I tak **I Biennale Sztuki Nowej** (1985) stanowiło dużą, przekrojową prezentację niemal wszystkich znaczących środowisk artystycznych w ówczesnym nurcie sztuki poszukującej, przygotowaną we współpracy z komisarzami goszczącymi z różnych ośrodków w Polsce, m.in. Witosławem Czerwonką, J. Trelińskim, Andrzejem Mroczkim, J. Ludwińskim i J. Berdyszakiem. Stworzone w ten sposób w Zielonej Górze pole eksperymentu obejmowało zarówno działania performatywne (m.in. Władysława Kaźmierczaka czy wspólne działanie Andrzeja Mitana i Cezarego Staniszewskiego, jak i prezentację rzeźb (m.in. Grzegorza Klamana, Eugeniusza Szczudły) oraz malarstwa (m.in. Pawła Kowalewskiego i Włodzimierza Pawłaka). Obecność zaznaczyli także przedstawiciele sztuki nowych mediów (I. Gustowska) oraz środowisko łódzkie, reprezentowane przez Łódź Kaliską i artystów związanych z Kulturą Zrzuty (m.in. Adam



Obrady sympozjum w ramach biennale, na pierwszym planie siedzą kuratorzy imprezy – Zbigniew Szymaniak i Zenon Polus, Zielona Góra, Klub MPiK, I Biennale Sztuki Nowej 1985, fot. Leszek Krutulski, z archiwum BWA Zielona Góra.



Performance Andrzeja Mitana (na tle instalacji A. Mitana i Cezarego Staniszewskiego, na ścianach wiszą obrazy Grzegorza Sztabińskiego, ob. w zbiorach MZL), BWA Zielona Góra, I Biennale Sztuki Nowej, 1985, fot. Leszek Krutulski, z archiwum BWA Zielona Góra.

Otwarcie I Biennale Sztuki Nowej, na pierwszym planie po prawej: Marta Tarabuła (krytyczka sztuki, właścicielka Galerii Zderzak w Krakowie), na drugim planie od lewej: Grzegorz Przyborek (artysta fotografik), Jerzy Treliński (artysta grafik), za nimi: Joanna Ficner (historyczka sztuki), Stefan Ficner (artysta grafik), N.N., obok po lewej rzeźba Eugeniusza Szczudły *Onona* (ob. w zbiorach MZL), BWA Zielona Góra, I Biennale Sztuki Nowej 1985, fot. Leszek Krutulski, z archiwum BWA Zielona Góra.



Otwarcie wystawy *Od organizatorów* (komisarz Zenon Polus), od lewej: Adam W. Bagiński (artysta malarz), Janusz Zagrodzki (historyk sztuki), Antoni Mikołajczyk (artysta multimedialny), Natalia LL (artystka multimedialna), Józef Robakowski (artysta multimedialny) na tle obrazu Tomasza Tatarczyka, BWA Zielona Góra, II Biennale Sztuki Nowej 1987, fot. Leszek Krutulski, z archiwum BWA Zielona Góra.



Rzepecki, Andrzej Świetlik i Marek Janiak), jak również twórcy postkonceptualni (np. Jerzy Truszkowski). Oprócz wystaw w BWA i Muzeum Ziemi Lubuskiej, pokazy odbywały się w różnych punktach miasta. Jeden z nich zorganizowano nawet w hali zielonogórskiego dworca kolejowego, gdzie eksponowano monumentalne malarstwo na papierze autorstwa polskich „dzikich” – reprezentantów nurtu nowej ekspresji lat 80. Inne prezentacje miały miejsce w bibliotece wojewódzkiej, kinie Wenus, witrynach Domu Towarowego Centrum czy na zielonogórskim deptaku. Imprezę dopełniał rozbudowany program sympozjalny, w którym teksty teoretyczne przeplatały się z manifestami i odczytami artystów. Pierwsza edycja BSN stała się ogólnopolskim forum,

które pozwoliło wielu artystom – zwłaszcza młodego pokolenia – nawiązać kontakty i wzajemnie poznać swoją twórczość oraz przełamać izolację środowiska wywołaną stanem wojennym i bojkotem wielu „reżimowych” instytucji wystawienniczych w jego następstwie.

Podczas **II Biennale Sztuki Nowej** (1987) główny kurator imprezy – Z. Polus we współpracy ze Z. Szymaniakiem oraz innymi członkami komitetu organizacyjnego skoncentrował się na pokazaniu współczesnych trendów w plastyce poprzez działalność autorskich galerii, które pełniły kluczową rolę w promowaniu sztuki tamtego czasu. Przez pryzmat pokazów dwunastu galerii ponownie zaprezentowano całościowy przegląd współczesnej polskiej sztuki: od malarsko-rzeźbiarskich instalacji (m.in. Piotr Kurka,



Otwarcie wystawy Galerii Wschodniej Łódź (komisarze Jerzy Grzegorski i Adam Klimczak), na pierwszym planie instalacja Elżbiety Kalinowskiej (trzy prace z cyklu *Zapis znaku*), po lewej fragment instalacji Sybille Hofter *Miasto*, BWA Zielona Góra, II Biennale Sztuki Nowej 1987, fot. Leszek Krutulski, ze zbiorów BWA Zielona Góra.

Piotr C. Kowalski, Leszek Knaflewski – Galeria Wielka 19 z Poznania), poprzez malarstwo (Tadeusz Sobkowiak – Galeria Wielka 19, Marek Sobczyk i Ryszard Woźniak – Pracownia Dziekanka z Warszawy), nowe media i fotografię (Ośrodek Działań Plastycznych – Zakład nad Fosą i Galeria Foto-Medium-Art z Wrocławia), po działania postkonceptualne (poznańska Galeria Akumulatory 2 i BWA Lublin) oraz malarstwo abstrakcji geometrycznej (Galeria 72 z Chełma), a także prezentację łódzkiej Galerii Wschodniej (Łódź Kaliska, Zbigniew Libera), która dodatkowo pokazała makietę surrealistycznego miasta niemieckiej artystki Sybille Hofter. Imprezę dopełniła wystawa *Od organizatorów* w BWA, pomyślana jako autorski komentarz Polusa do głównych pokazów, a zarazem prezentacja dzieł artystów spoza obiegu galeryjnego, wpisujących się w nowe tendencje (m.in. Edward Łazikowski i Tomasz Tatarczyk). Uzupełnieniem wystaw oraz akcji artystycznych było sympozjum naukowe, a przede wszystkim pokazy specjalne dokumentacji działań artystów i sztuki wideo.

W roku 1989 formułę **III Biennale Sztuki Nowej** określili niezależni animatorzy zapraszający artystów i przygotowujący wystawy: Andrzej Bonarski zaprezentował w Muzeum malarstwo Tomasza Psui, W. Czerwotka pokazał twórczość artystów środowiska gdańskiego w obszarze malarstwa, rzeźb i instalacji (m.in. Roberta Rumasa i Marka Rogulskiego) oraz działań performatywnych (Wojciech Zamiara), I. Gustowska – artystki aktywne w sferze fotografii i nowych mediów (Elżbieta Kalinowska, Natalia LL, Krystyna Piotrowska), z kolei Jarosław Świercz skupił się na reprezentantach nowej ekspresji w zakresie instalacji (Paweł Jarodzki) i malarstwa (Krzysztof Skarbek), wreszcie Zbigniew Warpechowski zaprosił do udziału w biennale Grupę Terapeutyczną Performer z Zamościa. Pokazom tym – ocenianym jako próba indywidualnego odczytania przez kuratorów polskiej

sztuki lat 80. – towarzyszyła wystawa przygotowana przez Z. Polusa i Krzysztofa Stanisławskiego, eksponująca prace uczestników poprzednich edycji Biennale Sztuki Nowej. Co istotne, trzecia edycja BSN była ostatnią, której bazę organizacyjną stanowiło zielonogórskie BWA; w nowej rzeczywistości społeczno-kulturowej po 1989 roku patronat nad kolejnymi edycjami wydarzenia przejął powołany do życia w 1990 roku Instytut Sztuki i Kultury Plastycznej przy Wyższej Szkole Pedagogicznej w Zielonej Górze (ob. Instytut Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Zielonogórskiego), powstały na gruncie zielonogórskich doświadczeń i praktyki wystawienniczej lat 80. XX wieku, w pierwszym rządzie BSN.

Już w 1991 roku część twórców związanych z Instytutem wzięła udział w **IV Biennale Sztuki Nowej**, którego myśl przewodnią stanowiło hasło *Wymiary sztuki*. Z. Polus we współpracy z poznańskim artystą i kuratorem Stefanem Ficnerem podjął problem działań przestrzennych potraktowanych jako przeciwieństwo



obrazu i tradycyjnie rozumianej rzeźby. Imprezę zdominowały więc działania przestrzenne o różnym charakterze, od konstrukcji architektonicznych Roberta Rumasa i Z. Polusa po dźwiękowe rzeźby G. Klamana i zwiewne formy Zuzanny Baranowskiej. Oniryczny klimat budowany światłem określał istotę działań I. Gustowskiej i A. Mikołajczyka. Były też surrealistyczne asamblaże L. Knaflowskiego, a także ruchome obiekty Adama Garnka. Pojawiło się malarstwo m.in. Jarosława Modzelewskiego i T. Tatarczyka. Wystawom towarzyszyła prezentacja dokumentacji sztuki współczesnej w opracowaniu Grzegorza Borkowskiego z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie oraz przełomowe w swojej tematyce sympozjum *Wymiary sztuki – wymiary dyskursu*. Uczestnicy sympozjum (m.in. Jolanta Ciesielska, Andrzej Saj i J. Świerszcz) podjęli bowiem wielowątkową refleksję poświęconą wpływowi postaw postmodernistycznych na kształtowanie się nowego języka sztuki, krytyki artystycznej oraz teorii analizujących współczesność.

V Biennale Sztuki Nowej (1993) odbywało się pod hasłem *Sztuka bez granic*. Przygotowane przez Z. Polusa we współpracy z Heinrichem Schierzem (dyrektorem Europa Biennale w Cottbus) po raz pierwszy miało wymiar międzynarodowy, w bezpośrednim związku z czasem historycznym i sytuacją sztuki w jednoczącej się Europie, która dawała możliwość swobodnego przekraczania granic, a tym samym

ułatwionego przenikania artystycznych zjawisk i tendencji. Uczestnikami głównego pokazu byli przede wszystkim artyści z Niemiec, Polskę reprezentował natomiast m.in. Jacek Dłużewski, Radosław Czarkowski i Małgorzata Niedzielko. Równolegle w ramach drugiej wystawy biorący w niej udział polscy twórcy zyskali możliwość zaproszenia dwóch artystów z zagranicy, m.in. S. Ficner zaprosił Sybille Hofer i Joopa Witteveena, G. Klamana – Teemu Mäki z Finlandii i Noama Braslavsky'ego z Izraela, a T. Murak zaprezentowała prace Anne-Marie Frascoli ze Szwajcarii i Kęstutisa Musteikisa z Litwy. Obie wystawy – złożone głównie z przestrzennych, wieloelementowych instalacji – dzięki międzynarodowej obsadzie zademonstrowały uniwersalny wymiar współczesnego

Izabella Gustowska na tle swojej pracy (*Sen V*, 1991, instalacja, neon, szkło, technika własna), Muzeum Ziemi Lubuskiej, IV Biennale Sztuki Nowej 1991, fot. Marek Woźniak, ze zbiorów Magdaleny Gryski.

języka sztuki. Ekspozycje miało dopełnić poświęcone „sztuce bez granic” sympozjum z artystami i krytykami pod kierunkiem Andy Rottenberg, które ostatecznie zostało odwołane. Odbyla się natomiast część zaplanowanych pokazów video-dokumentacji działań artystycznych (filmy przygotowane przez Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, komisarza festiwalu WRO 93 czy T. Murak) a także niektóre akcje performatywne, m.in. wystąpienie Tomasza Domańskiego przed Filharmonią Zielonogorską, z użyciem bryły lodu topiącej się pod wpływem ognia.

W nietypowych, surowych wnętrzach remontowanego budynku Instytutu Wychowania Plastycznego została zaaranżowana jedna z głównych ekspozycji

VI Biennale Sztuki Nowej (1996), którego tematem wiodącym były *Miejsca sztuki*. Kuratorzy Z. Polus i Wojciech Śmigieński zaprosili artystów polskich i zagranicznych (głównie z Niemiec) o rozmaitych sposobach ekspresji, akcentując intermedialność współczesnej sztuki – od obiektów i instalacji po fotomedia, sztukę interaktywną, performance, muzykę eksperymentalną i działania dźwiękowe. W pamięci widzów pozostało zwłaszcza dramatyczne działanie Borisa Niesłonego z Kolonii czy spektakl grupy Knuth – Mazzol & Arhythmic Memory. Pokazom biennialowym przyglądali się także filozofowie i teoretycy kultury (m.in. Zygmunt Bauman, Ryszard Kluszczyński, Aneta Szylak) uczestniczący w trzydniowym sympozjum (pod kierunkiem Beaty Frydryczak) *Miejsce sztuki – między przestrzenią prywatną a publiczną*, na którym podjęto problem relacji między sztuką współczesną i jej obecnością w przestrzeni publicznej. Problematyka sympozjum wpłynęła na obecność biennialowych dzieł sztuki w przestrzeni miasta (deptak miejski, park, okolice zakładów Polskiej Wełny – dzisiejszego Focus Mall).

Szósta edycja Biennale Sztuki Nowej zakończyła historię imprezy, której dotychczasowa formuła programowa uległa wyczerpaniu, a samo wydarzenie od lat 90. stopniowo traciło swoją rangę na polskiej scenie artystycznej, słabło też zainteresowanie działaniami z pola sztuki współczesnej zarówno wśród lokalnych władz, jak i potencjalnych sponsorów. Organizowane na przestrzeni dwóch ostatnich dekad XX wieku BSN ożywiło jednak zielonogórskie i lubuskie środowisko artystyczne (co przełożyło się zwłaszcza na powstanie Instytutu Sztuki i Kultury Plastycznej, późniejszego Instytutu Sztuk Wizualnych UZ), jak również znacząco wpłynęło na powiększenie kolekcji sztuki współczesnej Muzeum Ziemi Lubuskiej. Dzięki Biennale do muzealnych zbiorów trafiły bowiem prace wielu uznanych polskich artystów tamtego czasu, wśród nich L. Knaflowskiego, Piotra C. Kowalskiego, J. Kozłowskiego, Natalii LL, Włodzimierza Pawlaka, Joanny Przybyły, Grzegorza Sztabińskiego, T. Tatarczyka, E. Szczudły czy J. Truszkowskiego.

Idea kontynuacji zielonogórskich spotkań artystów, krytyków i teoretyków sztuki pozostała żywa w lokalnym środowisku plastycznym skupionym wokół Instytutu Sztuk Wizualnych UZ oraz zielonogórskiego BWA, dzięki czemu po przeszło dwudziestoletniej przerwie wspomniane instytucje – we współpracy z Muzeum Ziemi Lubuskiej – podjęły próbę reaktywacji cyklicznej imprezy w postaci Biennale Zielona Góra. Punktem odniesienia dla dwóch edycji nowego biennale – zorganizowanych w 2020 i 2022 roku – stał się dorobek Wystaw i Sympozjów Złotego Grona oraz Biennale Sztuki Nowej. Wystawy pierwszej edycji (pod hasłem *Wracając do przyszłości*) były hołdem dla animatora BSN



Fragment ekspozycji biennialowej – Noam Braslavsky, *Shelter (Schronienie)*, 1993, instalacja, Muzeum Ziemi Lubuskiej, V Biennale Sztuki Nowej 1993, fot. ze zbiorów Magdaleny Gryski.



Publiczność zwiedzająca wystawę stałą *Galeria Złotego Grona. Kolekcja sztuki polskiej XX wieku*, od lewej: Alicja Lewicka-Szczegóła (artystka, Dziekan Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Zielonogórskiego), Paulina Komorowska-Birger (artystka rzeźbiarka, dyrektorka Instytutu Sztuk Wizualnych WA UZ), Basia Bańda (artystka malarka), Leszek Kania (dyrektor MZL), Michał Markiewicz, Aleksandra Kubiak (artystka performerka), Muzeum Ziemi Lubuskiej, Biennale Zielona Góra 2020.

Zenona Polusa, zarazem dialogiem z ideami i utopiami nowoczesności prezentowanymi i dyskutowanymi na tej imprezie oraz na Złotym Gronie – zaproszeni w 2020 roku artyści polscy i zielonogórcy oraz zagraniczni zaprezentowali dzieła zainspirowane m.in. instalacjami wystawy *Przestrzeń i wyraz* (artystów biorących udział w eksperymencie z 1967 roku, jak też w innych pokazach Złotego Grona lub Biennale Sztuki Nowej przypomniły dodatkowo ich dzieła, wypożyczone z kolekcji MZL i Muzeum Narodowego w Poznaniu). Na program i wymowę ideową wydarzenia wpłynęła trwająca wówczas pandemia COVID-19, która wybranym ekspozycjom i akcjom performatywnym artystek i artystów nadała wymiar zaskakująco aktualnego komentarza wobec ówczesnych restrykcji pandemicznych, zarazem uniwersalnych problemów ograniczania wolności słowa, konfliktów, prześladowań mniejszości, (nie)równości płci w świecie sztuki i erozji modernistycznych utopii. Rozmach i międzynarodowy charakter zyskała także druga edycja Biennale ZG, odbywająca się pod hasłem *Odnowa*. Ekspozycje dzieł i wystąpienia dziesiątków współczesnych artystek i artystów, zlokalizowane w przestrzeniach Muzeum Ziemi Lubuskiej, BWA, Uniwersytetu Zielonogórskiego oraz w różnych punktach miasta ponownie podjęły problemy nowoczesności i kształtowania przestrzeni człowieka, postulując odtworzenie więzi ludzkości z Ziemią, rewizję wzorców współżycia społecznego, oddanie głosu wymazywanym historiom mniejszości, jak też budowanie inkluzywnego i proekologicznego mitu nowej ziemskiej wspólnoty.

Biennale Zielona Góra jak dotychczas nie doczekało się kontynuacji, jednakże dorobek i historię owianych już legendą poprzedników tej imprezy demonstruje muzealna wystawa stała *Galeria Złotego Grona. Kolekcja polskiej sztuki XX wieku*, udostępniona szerzej publiczności po raz pierwszy w ramach Biennale Zielona Góra 2020. Wyeksponowane w nowoczesnej aranżacji dzieła uczestników Wystaw i Sympozjów Złotego Grona oraz Biennale Sztuki Nowej należą do najtrwalszych i najbardziej atrakcyjnych dla dzisiejszego odbiorcy śladów „wizji przyszłości” z tamtych historycznych już wydarzeń.



Contemporary - modern identity

The art of change - the art of the future



Czas przemian – sztuka Odwilży

Sztuka okresu tzw. Odwilży ujawnia różnorodność twórczych dróg artystów uwolnionych od „głosek” socrealizmu. Zdobyciem przerwienia stała się Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w warszawskim Arsenale w 1955 roku. W warszawskich pracach Młodej Plastyki, Franciszek Starowieyski czy Kłam Felczakowski manifestują się „barbańskie” ekspresje i egzystencjalna refleksja, nawiązujące do sztuki socrealizmu.

Inni twórcy, jak Stefan Gierowski i Marcin Bogusz, podjęli w tym czasie w stronę figuralną pod wpływem postkubistycznej rytmizacji formy oraz uproszczeń nawiązujących do kręgu sztuki naturalnej. Odwołując się do metafory – odwołując się do tradycji surrealizmu – zapoczątkowali wówczas Kazimierz Młodziński i Jan Lebieński. W drugiej połowie lat 50. XX wieku wykrystalizował się ponadto indywidualny styl malarstwa Jerzego Nowosielskiego, łączący i oszczędny w formie, mający swe źródła inspiracji w tradycji polskiej.

Euforia twórczych eksperymentów tego czasu odzwierciedlała się także u artystów starszego pokolenia, między innymi Henryka Stankiewicza i Józefa Sternę – eksperymentujących z figuracją bądź poszukiwaniom w duchu kubizmu i dynamicznej abstrakcji. Przesłone w reszbie polskiej po 1955 roku reprezentują abstrakcja, syntetyczne kompozycje Antoniego Kenara i Barbary Zdrojny.

The wind of change – the art of the Thaw

Art in the times of the Khrushchev Thaw revealed the variety of individual styles of the artists who were freed from the grip of socialist realism. The herald of change was the National Exhibition of Young Arts (Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki) in Warsaw Arsenal, which took place in 1955 under the motto "Against war – against fascism". The works exhibited there, authored by Marcin Bogusz, Franciszek Starowieyski or Kłam Felczakowski, manifested "barbarian" expression and existential reflection, which were forbidden in the times of socialist realism.

Other artists, such as Stefan Gierowski and Marcin Bogusz, turned towards figuration, influenced by the Post-Cubist rhythmization of form and simplification inspired by naive art. A different type of metaphor – referring to Surrealist tradition – was proposed by Kazimierz Młodziński and Jan Lebieński. Moreover, the individual style of Jerzy Nowosielski, succinct and minimalist in form, drawing a lot from traditional icon painting, was fully shaped in the second half of the 1950s as well.

The euphoria of creative experimentation of those days was also felt by the older generations of artists, the classics of avant-garde. Among these, Henryk Stankiewicz and Józef Stern experimented with figurative Cubism and dynamic abstraction. The breakthrough in Polish sculpture after 1955 is represented by the openwork synthetic compositions of Antoni Kenar and Barbara Zdrojny.







Text on the blue wall, likely a description of the artwork or a historical note.









Antoni Gaudí (1868-1926)
"El Capítol de la Sagrada Família"
1917-1926



Antoni Gaudí (1868-1926)
"El Capítol de la Sagrada Família"
1917-1926



Wprowadzenie i pierwsze abstrakcje lat 60. XX wieku - kolor i materia

W latach 60. XX wieku w sztuce abstrakcyjnej nastąpiła zmiana. Wprowadzono nowe materiały i techniki, które miały na celu wywołanie emocji i reakcji widza. W tym czasie powstawały dzieła, które były nie tylko abstrakcyjne, ale także miały charakter obiektu sztuki. Wprowadzono nowe materiały i techniki, które miały na celu wywołanie emocji i reakcji widza. W tym czasie powstawały dzieła, które były nie tylko abstrakcyjne, ale także miały charakter obiektu sztuki.

Integration and emotional abstract art in the 1960s - colour and matter

In the 1960s, abstract art underwent a significant change. New materials and techniques were introduced, aiming to evoke emotions and reactions from the viewer. During this period, artworks were not only abstract but also functioned as objects of art. New materials and techniques were introduced, aiming to evoke emotions and reactions from the viewer. During this period, artworks were not only abstract but also functioned as objects of art.





Informational text panel with a small logo and text.









Informational text panel on the white wall.



Informational text panel on the blue wall.





Informational text panel with small icons and text, likely describing the artwork.





Il corpo (Body)
Il corpo è l'elemento centrale dell'opera, rappresentato in una forma stilizzata e allungata. La figura è composta da linee e colori che suggeriscono una presenza fisica, ma anche una sorta di trasformazione o metamorfosi. L'opera esplora i confini tra il corpo umano e l'ambiente circostante, creando una sensazione di movimento e di cambiamento.

Il corpo (Body)
Il corpo è l'elemento centrale dell'opera, rappresentato in una forma stilizzata e allungata. La figura è composta da linee e colori che suggeriscono una presenza fisica, ma anche una sorta di trasformazione o metamorfosi. L'opera esplora i confini tra il corpo umano e l'ambiente circostante, creando una sensazione di movimento e di cambiamento.







Monstruosidad -Derecho y Obediencia-

En esta obra, el artista explora la relación entre la monstruosidad y la obediencia, a través de la representación de dos rostros que parecen estar en un estado de tensión o conflicto. El uso de colores vibrantes y pinceladas expresivas contribuye a la intensidad emocional de la pieza.

Intelecto -Intelecto y Poder-

Esta obra aborda el tema del intelecto y su relación con el poder. El artista utiliza una paleta más sobria y composiciones que sugieren una reflexión profunda sobre la naturaleza humana y las estructuras de poder.





Katalog

oprac. Marta Gaweda-Szymaniak, Jacek Gernat



Klasyki awangardy

Pierwszy dział ekspozycji poświęcony jest klasykom polskiej awangardy z okresu międzywojennego, kluczowego dla dalszych dziejów sztuki współczesnej w Polsce. Rozkwit awangardowych nurtów międzywojnia zaznaczył się już około 1917 roku, który otworzył okres wzmożonych poszukiwań formalnych i krystalizacji stylotwórczych ambicji. Wówczas zrodziło się nowe spojrzenie na sztukę i jej rolę w społeczeństwie, bowiem obszar twórczości plastycznej przestał jawić się wyłącznie jako sfera trwania narodowej tradycji; zaczął być postrzegany jako przestrzeń eksperymentów otwierających szerokie możliwości nowego pojmowania artystycznej formy i stylu, a także jako dziedzina, w której rodzi się nowy stosunek do natury i otaczającej rzeczywistości społecznej. Okres dwudziestolecia międzywojennego charakteryzuje pluralizm koncepcji artystycznych wypracowanych przez powstające wówczas grupy złożone z twórców o bliskich sobie poglądach estetycznych. Awangardowe założenia programowe, zaczerpnięte ze sztuki zachodnioeuropejskiej, łączone były z własnymi eksperymentami artystycznymi.

Prezentację otwierają prace trzech wybitnych osobowości okresu międzywojennego: Leona Chwistka, Stanisława Ignacego Witkiewicza i Władysława Strzemińskiego – postaci, których dokonania artystyczne oraz pisma teoretyczne dotyczące sztuki odcisnęły wyraźne piętno na licznych pokoleniach polskich twórców. Korzystając z osiągnięć kubizmu i ekspresjonizmu skupiali się oni na zagadnieniach kompozycji obrazu oraz konstrukcji jego poszczególnych elementów. Dla Leona Chwistka zasadnicze znaczenie miała estetyka francuskiego kubizmu i włoskiego futuryzmu, skąd zaczerpnął koncepcję autonomicznej formy, wolnej od funkcji naśladowania natury. Podobnie jak u futurystów, przedmiotem jego zainteresowania było miasto, którego syntetyczne wizje ukazywał m.in. w akwarelach. Należy do nich *Robienie asfaltu* (ok. 1937). Scena uliczna jest dla autora jedynie pretekstem do antynaturalistycznych eksperymentów formalnych, bliskich opracowanej przez Chwistka teorii strefizmu. Zgodnie z jej regułami kompozycja jest syntetyczna i podzielona diagonalnie na strefy charakteryzujące się dominacją jednej barwy, i jednego wielokrotnego kształtu. *Portret Józefiny Konińskiej* (1936) Stanisława Ignacego Witkiewicza – Witkacego, stanowi interesujący przykład wizerunku wykonywanego na zlecenie jednoosobowej autorskiej *Firmy Portretowej S.I. Witkiewicz*. Portret Konińskiej określony został jako typ B+E, w regulaminie firmy nazwany typem dzieciennym. Typ B wraz z jego wariantami należał do najliczniej wykonywanych przez artystę dzieł. Ich cechą charakterystyczną jest twarz, która ulega rozmaitym przeobrażeniom, zwłaszcza wzrok portretowanej postaci. Syntetyczny *Pejzaż morski* (1939) Władysława Strzemińskiego wpisuje się w jego cykl *Pejzaży morskich* zainspirowanych pobytem w Chałupach na Półwyspie Helskim. Układ konturowych form o biomorficznych kształtach i plam barwnych jest wizją pejzażu o wyraźnie zasugerowanych strefach wody, nieba i plaży. *Pejzaż górski* (1946) stanowi późniejszy przykład górskich widoków, które artysta zaczął tworzyć już podczas wyjazdów wraz z Katarzyną Kobro i Julianem Przybosiem w 1931 i 1932 roku. Kompozycja należy do serii rysunków będących reminiscencją plenerowych pobytów ze studentami w dolnośląskich Sudetach. Przedstawia abstrakcyjną wizję górskiego krajobrazu o niespokojnej, łamanej linii horyzontu i unoszących się nad nią strzępiastych formach imitujących chmury, zaakcentowanych niebieskim gwaszem.

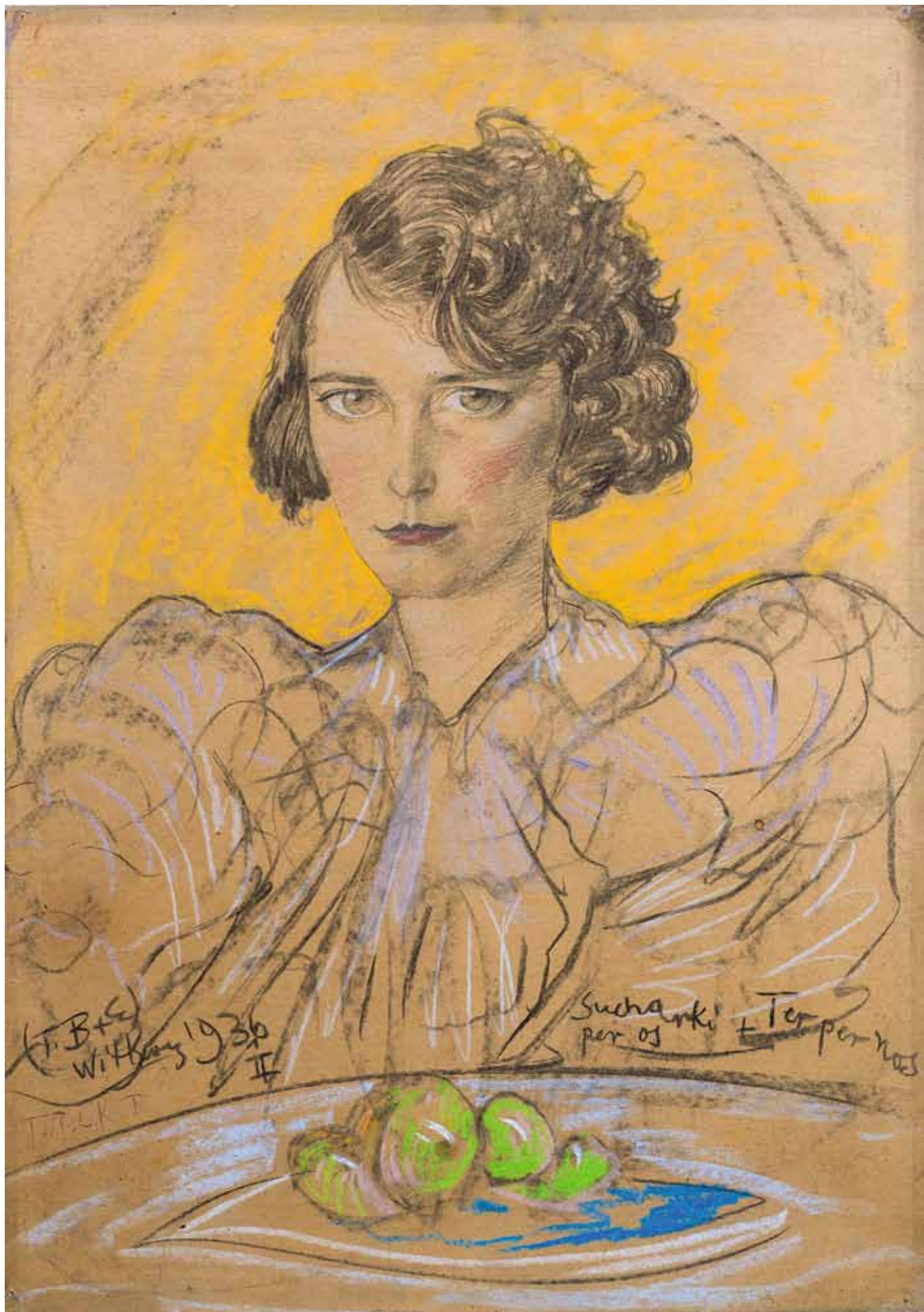
Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939)

Portret Józefiny Konińskiej, 1936

pastel, węgiel, kredki, papier, 60 x 52 cm, nr inw. MZG-S-II-1145

Portret reprezentujący okres międzywojenny jest dziełem wszechstronnego, wybitnego artysty malarza, pisarza, filozofa, dramaturga i fotografa Stanisława Ignacego Witkiewicza, zwanego Witkacym. Stanowi interesujący przykład wizerunku wykonanego na zlecenie w ramach założonej przez artystę w 1925 roku jednoosobowej *Firmy Portretowej S.I. Witkiewicz*. Witkacy zadeklarował rezygnację z twórczości artystycznej na rzecz wykonywania portretów na zamówienie, zgodnie z precyzyjnymi zasadami i cennikiem określonymi w *Regulaminie Firmy Portretowej*, opublikowanym w 1928 roku. Dokument ten wyróżniał pięć podstawowych typów wizerunków, oznaczonych literami od A do E, odpowiadających różnym konwencjom przedstawiania modelu. Najdroższe były portrety typu A, najbardziej „wylizane” (określenie samego autora) i jednocześnie najmniej cenione przez Witkacego. Najwyżej oceniał typ C, tworzony z własnej inicjatywy.

Portret Józefiny Konińskiej został oznaczony jako typ B+E, określony w regulaminie mianem typu dzieciennego. Typ B wraz z jego wariantami należał do najliczniej wykonywanych przez Witkacego. Jego cechą charakterystyczną jest twarz, która ulega różnym przeobrażeniom, zwłaszcza wzrok portretowanej postaci. Drugim istotnym elementem są usta zaakcentowane czerwoną barwą. Także w portrecie Konińskiej artysta skoncentrował uwagę na twarzy młodej kobiety o wyrazistych rysach, dużych piwnych oczach i wąskich ustach z subtelnie zaznaczonym uśmiechem. Kompozycja utrzymana jest w ciepłej gamie barw z dominacją odcieni żółci skonstrastowanych z odcieniami czerni, które nie zakłócają harmonii kolorystycznej dzieła. Bodźcami inspirowującymi autora przy pracy były w tym przypadku sucharki, co skrupulatnie odnotowała obok sygnatury i oznaczenia typologicznego portretu. Identyfikację bohaterki ułatwiła kartka z odręcznym napisem, wtórnie umieszczona na rewersie obrazu, o następującej treści: *Naucz gimn. Józefina Konińska – wielka ratowniczka Polaków i Żydów w okresie okupacji hitlerowskiej, córka Karola i siostra Karola (juniora) literata, przyjaciela Witkacego w Zakopanem w międzywojniu. Narzeczona pisarza francusko-polskiego André Vardot (którego portret Witkacego jest własnością Muzeum Narodowego w Krakowie).*

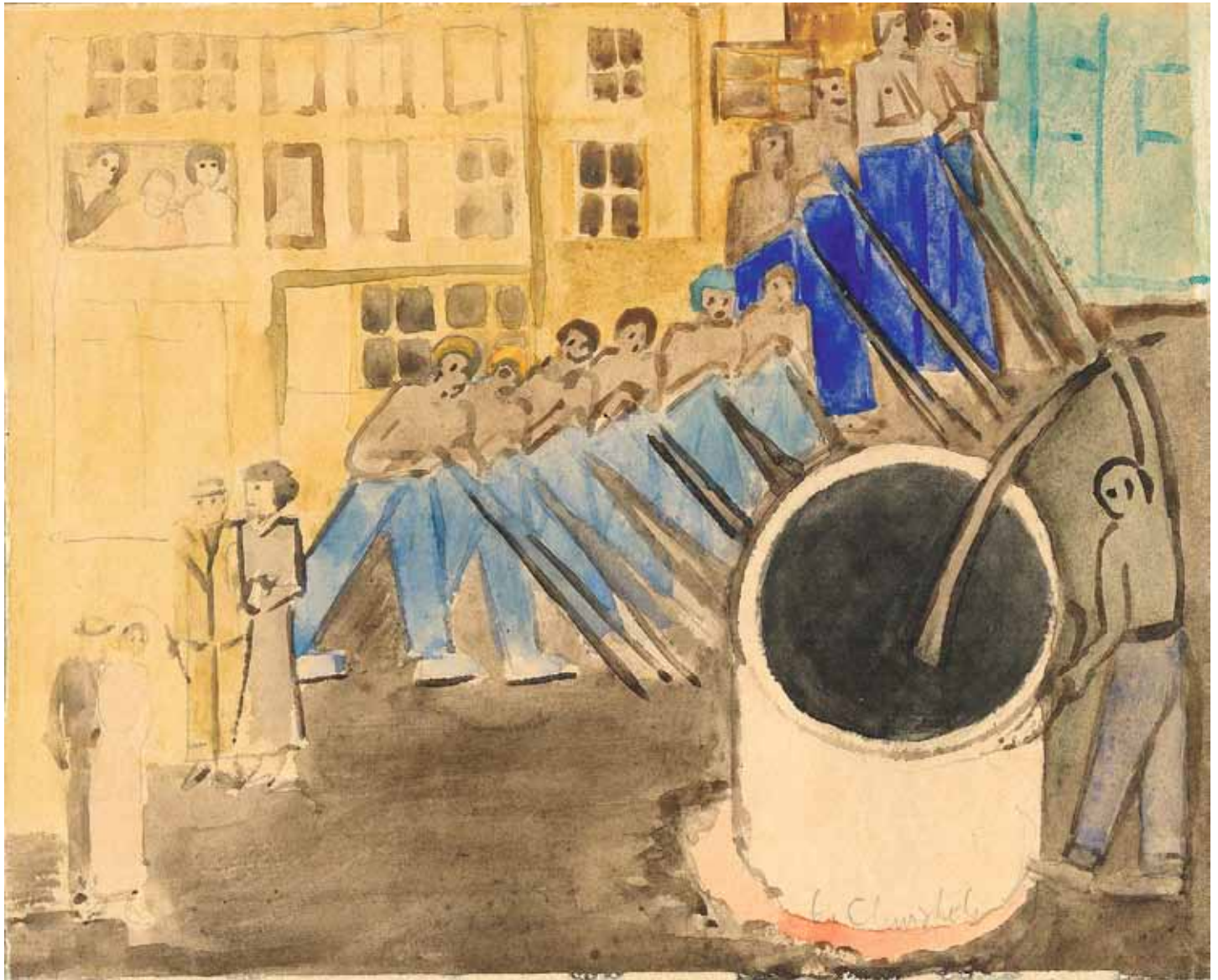


Leon Chwistek (1884-1944)

Robienie asfaltem, ok. 1937

akwarela, papier, 17 x 20,5 cm, nr inw. MZG-S-II-1147

Dla ukształtowania się artystycznej postawy Leona Chwistka – jednej z czołowych postaci polskiej sztuki dwudziestolecia międzywojennego, współzałożyciela i głównego teoretyka Formizmu – zasadnicze znaczenie miała estetyka francuskiego kubizmu i włoskiego futuryzmu, skąd zaczerpnął koncepcję autonomicznej formy, wolnej od funkcji naśladowania natury. W swoich kompozycjach wprowadził zmienny rytm zgeometryzowanych i organicznych kształtów, które przenikają się i splatają, pokrywając całą płaszczyznę płótna. Podobnie jak u futurystów, przedmiotem jego zainteresowania było miasto, którego syntetyczne wizje ukazywał w obrazach olejnych i akwarelach. Do tych ostatnich należy praca *Robienie asfaltem*. Figuratywna kompozycja ukazuje motyw z życia miasta – roboty drogowe (co wpisuje się w autorską koncepcję Chwistka tzw. motywizmu), jednak przedstawienie sceny ulicznej jest dla artysty jedynie pretekstem do antynaturalistycznych eksperymentów formalnych, bliskich opracowanej przez niego teorii strefizmu. Zgodnie z jej regułami kompozycja jest syntetyczna i podzielona diagonalnie na strefy, które charakteryzuje dominanta jednej barwy i jednego zwielokrotnionego kształtu: utrzymana głównie w odcieniach szarości „strefa asfaltu” z silnym akcentem czarnego koła „wewnątrz” okrągłej kadzi, druga strefa – biegnący ku górze rząd przechodniów i robotników, zrytmizowany niemal stroboskopowym układem równoległych diagonali (trzonów łopat) – zdominowana przez błękit i ultramarynę, wreszcie kubiczna „strefa zabudowań”, wykreowana za pomocą zwielokrotnionych prostokątów i plam żółci (z akcentami brązów). Poszczególnych stref nie wydzielają linie; są one skontrastowane poprzez układy form i dobór barw.



Władysław Strzemiński (1893-1952)

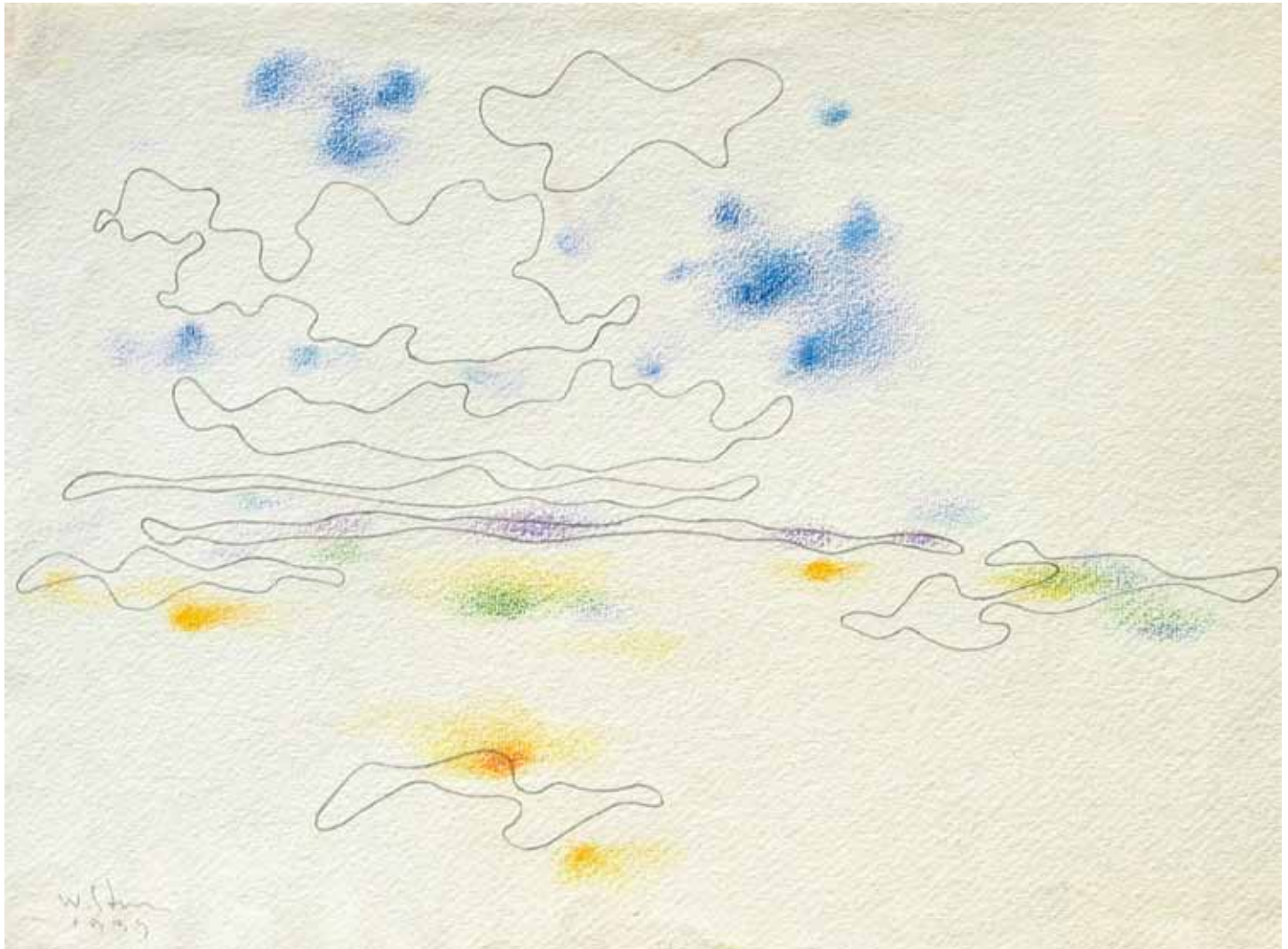
Pejzaż morski, 1939

ołówek, kredka, papier, 28,5 x 38,5 cm, nr inw. MZG-S-II-1142

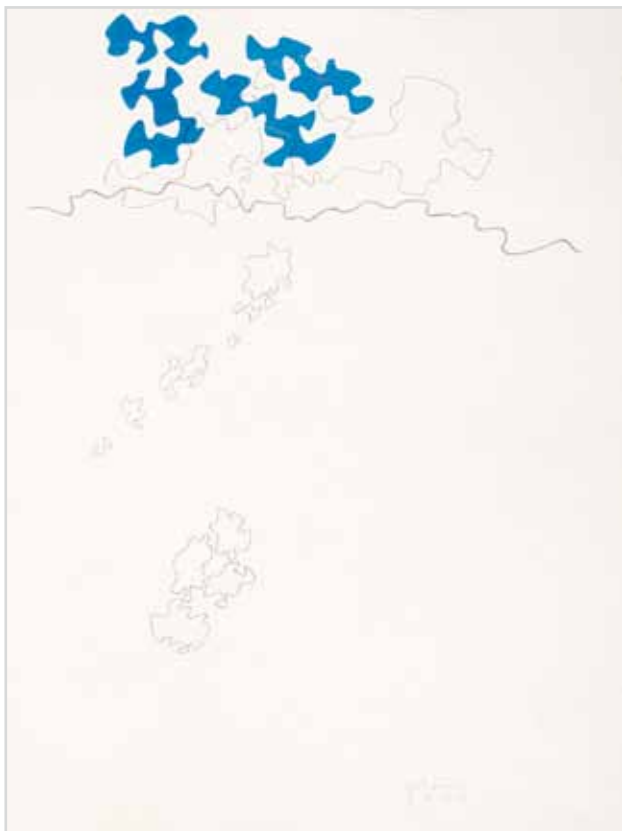
Pejzaż górski, 1946

ołówek, gwasz, papier, 50 x 37 cm, nr inw. MZG-S-II-305

W kolekcji Muzeum Ziemi Lubuskiej znajdują się dwa cenne dzieła Władysława Strzemińskiego, wybitnego malarza, teoretyka sztuki, publicysty i pedagoga, uznanego za pioniera i lidera nowoczesnej plastyki w Polsce. Pierwsze z nich to kompozycja powstała w 1939 roku, zatytułowana *Pejzaż morski*. Muzeum nabyło ją od Juliana Przybosia, wieloletniego przyjaciela artysty z czasów grupy „a.r.” („artyści rewolucyjni”). Praca wpisuje się w cykl *Pejzaży morskich*, zainspirowanych pobytem w Chałupach na Półwyspie Helskim, gdzie w latach 1928-1939 twórca wraz z małżonką Katarzyną Kobro spędzali coroczne wakacje. Narysowany na czerpanym papierze układ konturowych form o biomorficznych kształtach i przesuniętych wobec nich miękkich plam koloru, uzyskanych za pomocą rozcieranej kredki, przedstawia wizję nadmorskiego pejzażu o wyraźnie zasugerowanych strefach wody, nieba i plaży. Interesująca jest techniczna strona powstawania tych prac. Autor wykonywał na kalce swoiste matryce, które następnie odciskał na ziarnistym papierze, a odcisnięty ślad obwodził ołówkiem. W ten sposób wypracował zespół charakterystycznych form tworzących specyficzny katalog. Umożliwiał on tworzenie różnorodnych kombinacji i wariantów tego samego tematu. Druga praca to *Pejzaż górski* pochodzący z 1946 roku. Pierwsze górskie widoki Strzemińskiego powstawały już podczas wyjazdów wraz z K. Kobro i Julianem Przybosiem na święta Bożego Narodzenia w 1931 roku do Zakopanego i w 1932 do Wisły. Kompozycja należy do późniejszej serii rysunków, będących reminiscencją plenerowych pobytów ze studentami na Dolnym Śląsku, w Nowej Rudzie i Bierutowicach (ob. Karpacz Górny). Przedstawia abstrakcyjną wizję górskiego krajobrazu o niespokojnej, łamanej linii horyzontu i unoszących się nad nią strzępiastych formach imitujących chmury, zaakcentowanych niebieskim gwaszem.



Pejzaż morski, 1939



Pejzaż górski, 1946

Transformacje koloryzmu

Koloryzm zalicza się do najbardziej znaczących zjawisk artystycznych w polskim malarstwie XX wieku. Pośród charakterystycznych cech tego nurtu wyróżnia się akcentowanie wartości malarskich i fakturalnych dzieła sztuki, budowanie obrazu za pomocą czystej plamy barwnej, a także ograniczenie znaczenia kompozycji i tematu, prowadzanego zazwyczaj do pejzażu, martwej natury bądź portretu. W ramach sekcji *Transformacje koloryzmu* prezentowany jest zespół prac odnoszących do szeroko pojętego zjawiska koloryzmu i przybliżających różne jego nurty oraz przemiany na przykładzie twórczości poszczególnych malarzy poczynając od lat 30., aż po schyłek lat 60. XX wieku. O tym, że koloryzm stał się najsilniejszym frontem w polskim malarstwie nowoczesnym pierwszej połowy XX stulecia zdecydowała przede wszystkim działalność artystów zrzeszonych w Komitecie Paryskim, zwanych kapistami. Około 1930 roku następuje powrót kapiistów (wśród m.in. Jana Cybisa, Hanny Rudzkiej-Cybis i Piotra Potworowskiego) do Polski z Paryża, dokąd wyjechali w 1924 roku, aby studiować malarstwo oparte o doświadczenia impresjonizmu i postimpresjonizmu. Grupa ta pierwsza podjęła i najpełniej realizowała program koloryzmu, tworząc w XX-wiecznym malarstwie polskim jeden z najsilniejszych prądów estetycznych. Kapiści oddawali także na artystów realizujących kolorystyczne idee w innych ugrupowaniach. Problem koloryzmu podejmowali nie tylko członkowie takich grup jak Jednoróg, Zwornik, Pryzmat, ale również ich uczniowie, także po roku 1945.

Jan Cybis, określany mianem „papieża kapistów”, w swojej twórczości wielokrotnie powracał do motywu martwej natury, kreując zarówno kompozycje wielobarwne, jak i utrzymane w gamach monochromatycznych, zniuansowanych z dużym wycuciem. W jego martwych naturach kształt wyobrażonych przedmiotów został podporządkowany jakościom malarskim i kolorystycznym harmoniom. Utrwalone na płótnach naczynia, draperie i owoce stanowiły doskonały pretekst do prowadzenia „gier barwnych” i budowania efektów fakturalnych. Kolejnym gatunkiem malarskim eksplloatowanym przez kolorystów jest portret, reprezentowany pracą Hanny Rudzkiej-Cybis z roku 1952 przedstawiającą wizerunek literata Kornela Filipowicza siedzącego na fotelu we wnętrzu zacisznego gabinetu. Portret ów zwraca uwagę silnie monumentalizującą kompozycją kolorystyczną opartą o dominantę partii jasnego okrycia narzuconego na ramiona portretowanego, odcinającego się ciemną plamą krawędzi fotela od harmonijnie rozjaśnionej srebrnoszarej gamy tła. Zasadniczym obszarem zainteresowań innego kapisty, Piotra Potworowskiego, jest z kolei pejzaż. W swoich pracach – wśród nich w kameralnym *Pejzażu II* (ok. 1959) – artysta koncentrował się przede wszystkim na wzajemnych układach plam barwnych; łącząc zamiłowania kolorystyczne z analitycznym stosunkiem do natury doszedł wręcz do malarstwa bliskiego abstrakcji. Zasadniczą wagę do kolorystycznej struktury obrazu przykładął także Zbigniew Pronaszko – akcentujący w swoim studium portretowym *Kobieta z dzieckiem*

(1938) wartości czysto malarskie. Jest to kompozycja z późniejszego okresu twórczości artysty, oddziałująca na widza żywą ekspresją koloru. Z kolei *Martwa natura z klatką* (1971) odzwierciedla poszukiwania twórcze Wacława Taranczewskiego, dla którego naczelną wartością plastyczną pozostawał zawsze kolor i budowanie chromatycznych dysonansów, zderzanie tonów zimnych i ciepłych. Wpisane na obrazie w siatkę linii i kierunkowych napięć przedmioty artysta zredukował do formy lapidarnego znaku na granicy abstrakcji. Inspirując się naturą swoje zainteresowania ku zagadnieniom koloru kierował też Czesław Rzepiński. Jego wibrujący barwami *Krajobraz* (1957) reprezentuje jeden z charakterystycznych motywów twórczości artysty, który budował formę szerokimi pociągnięciami pędzla i krótkimi uderzeniami, tworzącymi drobne plamki. Uwagę zwraca płaszczyznowość nadrzecznego pejzażu, w efekcie której zyskuje on walor dekoracyjności.

Po 1945 roku kolorysty objęli katedry większości polskich uczelni artystycznych, swoje doświadczenia przekazując kolejnym pokoleniom twórców. Tradycja postkapitałowska silnie wpłynęła na oblicze malarstwa polskiego, a jej echa przetwarzane były przez kolejne generacje twórców, m.in. Jana Szancenbacha i Tadeusza Dominika. Do tradycji wrażeniowego malarstwa kolorystycznego o bogatej fakturze nawiązuje obraz Szancenbacha *Morskie Oko* (1970). Formalnie bliska abstrakcji kompozycja, zbudowana z wielobarwnych plam kładzionych ekspresyjnym gestem, stanowi przestrzeń eksperymentów formalnych i gier kolorystycznych. Szczególną indywidualnością pośród polskich artystów zakorzenionych w tradycji koloryzmu jest Tadeusz Dominik – mistrz abstrakcyjnej syntezy pejzażu, który z rozmachem i temperamentem malował oryginalne kompozycje harmonijnie łącząc dekoracyjność prostych, miękkich form z wyrafinowaniem kolorystycznym, co dostrzegalne jest na obrazie *Kompozycja zielona* (1962).

Jan Cybis (1897-1972)

Martwa natura, ok. 1940-1941

olej, płótno, 57 x 44 cm, nr inw. MZG-S-II-265

Martwa natura, ok. 1935-1936

olej, płótno, 50 x 65 cm, nr inw. MZG-S-II-423

Ten wybitny malarz, publicysta i pedagog, zwany żartobliwie „papieżem kapistów”, był twórcą doktryny kapistowskiej. Estetyka kapizmu (inaczej koloryzmu), którą propagował, odrzuciła malarstwo „literackie”, symboliczne czy awangardowe. Podkreślała czysto malarskie walory obrazu, skupiając swoją uwagę na kompozycji, harmonii barwnej, efektach fakturalnych. Malarstwo Cybisa nazywane jest „klasycznym elementarzem polskiego koloryzmu”, a kapizm okazał się jedną z bardziej wpływowych doktryn estetycznych w sztuce polskiej XX wieku. W twórczości artysty dominowała kameralna tematyka, koncentrująca się głównie wokół martwej natury, pejzażu, portretu i aktu. W kompozycjach tych można dopatrzeć się wpływów francuskiego postimpresjonizmu, szczególnie malarstwa Paula Cézanne’a i Pierre’a Bonnarda.

W prezentowanych martwych naturach kształt wyobrażonych przedmiotów został podporządkowany jakościom malarskim i kolorystycznym harmoniom. Utrwalone na płótnach naczynia i draperie stanowiły doskonały pretekst do prowadzenia „gier barwnych”. Cybis malował zarówno wielobarwne martwe natury, jak i kompozycje utrzymane w gamach monochromatycznych, zniuansowanych z dużym wyczuciem, czego doskonałym przykładem jest *Martwa natura* z lat ok. 1940-1941, eksponowana na XXIV Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji w 1948 roku. Stonowaną kolorystykę chętnie ożywiał też mocniejszymi akcentami czerwieni, żółci czy ultramaryny, co widoczne jest zwłaszcza w *Martwej naturze* z ok. 1935-1936. W związku z problematyką koloru interesowała artystę również metoda nakładania farby. Nawarstwiając barwne powłoki, uzyskiwał większą głębię koloru oraz wyrazistość faktury – przypominającej konsystencję chropowatego reliefu – która zaciera zarysy wyobrażonych przedmiotów i zarazem potęguje ekspresję prac.



Martwa natura, ok. 1940-1941



Martwa natura, ok. 1935-1936

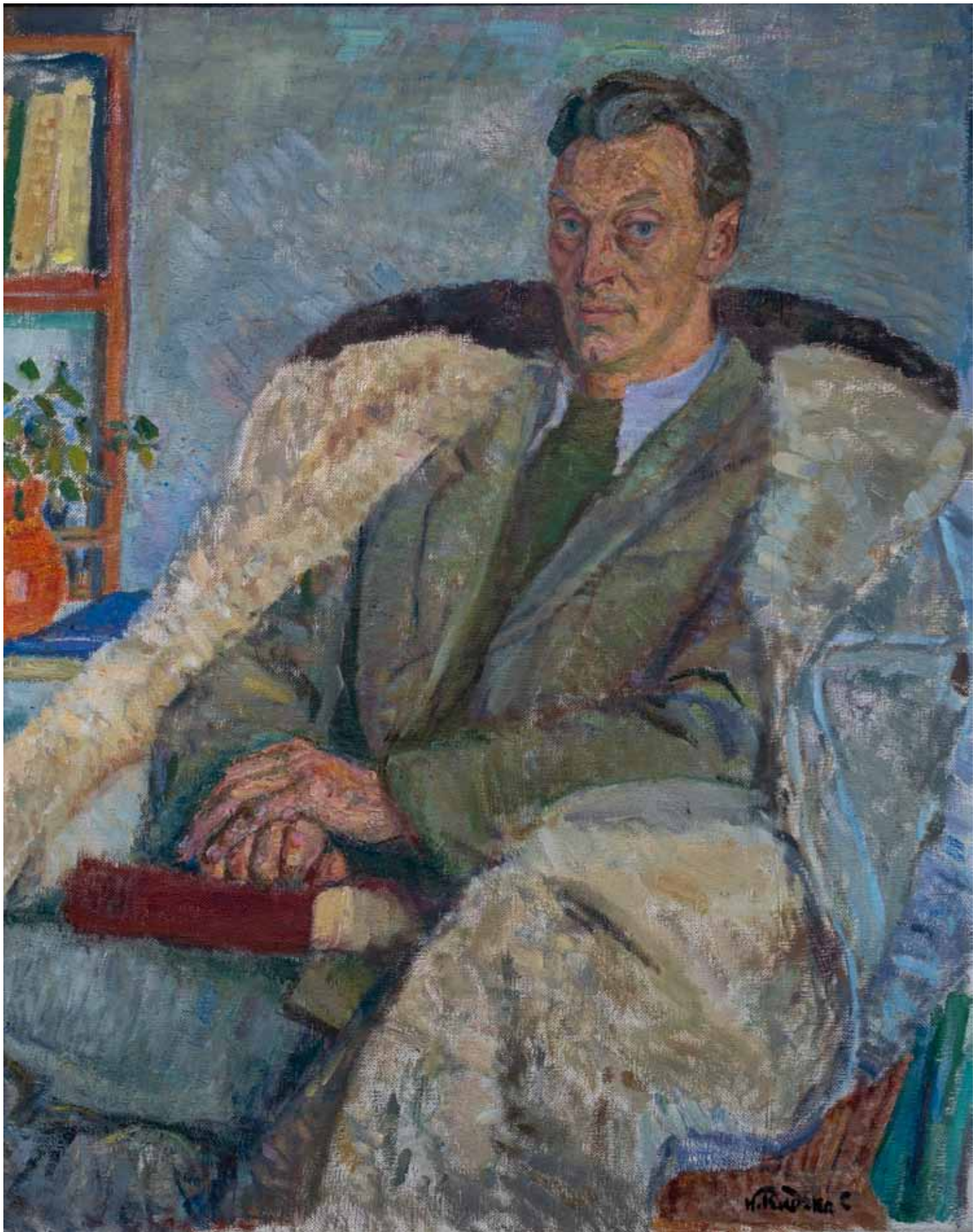
Hanna Rudzka-Cybis (1897-1988)

Portret literata – Kornela Filipowicza, 1952

olej, płótno, 96 x 77 cm, nr inw. MZG-S-II-296

Hanna Rudzka-Cybis jest powszechnie uznawana za „pierwszą damę polskiego koloryzmu”. Jako członkini Komitetu Paryskiego (kapistów) współtworzyła nurt, który w znaczący sposób ukształtował oblicze polskiego malarstwa XX wieku. Pozostając pod wyraźnym wpływem impresjonizmu i twórczości Pierre’a Bonnard, konsekwentnie traktowała kolor jako podstawowy środek budowania formy i nastroju obrazu. Jej malarstwo wyróżnia subtelna, pastelowa gama barwna, miękko modelowane formy oraz charakterystyczny sposób prowadzenia pędzla krótkimi, dynamicznymi uderzeniami, nadającymi powierzchni płótna wrażenie pulsującej materii. Najważniejszym motywem twórczości artystki pozostawała natura – pejzaże, widoki wsi oraz kompozycje kwiatowe. Portrety zajmują natomiast w jej dorobku miejsce szczególne i są stosunkowo nieliczne. Przedstawiała w nich przede wszystkim osoby ze swojego najbliższego otoczenia – rodzinę, przyjaciół oraz przedstawicieli środowiska artystycznego i literackiego koncentrując się na psychologicznej charakterystyce modeli.

Obraz ukazuje Kornela Filipowicza (1913–1990) – prozaika, nowelistę, poetę i scenarzystę, zaliczanego do grona najwybitniejszych polskich pisarzy XX wieku. Należał on do kręgu znajomych Rudzkiej-Cybis, zapewne za pośrednictwem swojej pierwszej żony, Marii Jaremy, z którą artystkę łączyły kontakty w krakowskim środowisku artystycznym już w okresie okupacji. Mężczyzna siedzi w fotelu, w ujęciu *en trois quarts*, we wnętrzu kameralnego gabinetu. Dłonie spoczywające na książce stanowią dyskretny atrybut jego profesji, natomiast pociągła twarz i przenikliwe spojrzenie budują atmosferę skupienia i refleksji. Artystka rezygnuje z reprezentacyjnego charakteru portretu na rzecz intymnego studium osobowości modela. Wizerunek zwraca uwagę monumentalnym ujęciem kompozycji kolorystycznej, opartej na dominancie jasnego, futrzanego okrycia narzuconego na ramiona. Wyraźnie odcina się ono ciemną plamą krawędzi fotela od harmonijnie rozświetlonego tła utrzymanego w srebrzystoszarej tonacji. Zieleń ubrania oraz czerwień książki tworzą subtelne akcenty barwne podporządkowane całościowej harmonii kolorystycznej. Portret stanowi reprezentatywny przykład dojrzałego malarstwa Rudzkiej-Cybis, łączącego wyrafinowaną kulturę kolorystyczną z pogłębioną analizą psychologiczną modela.

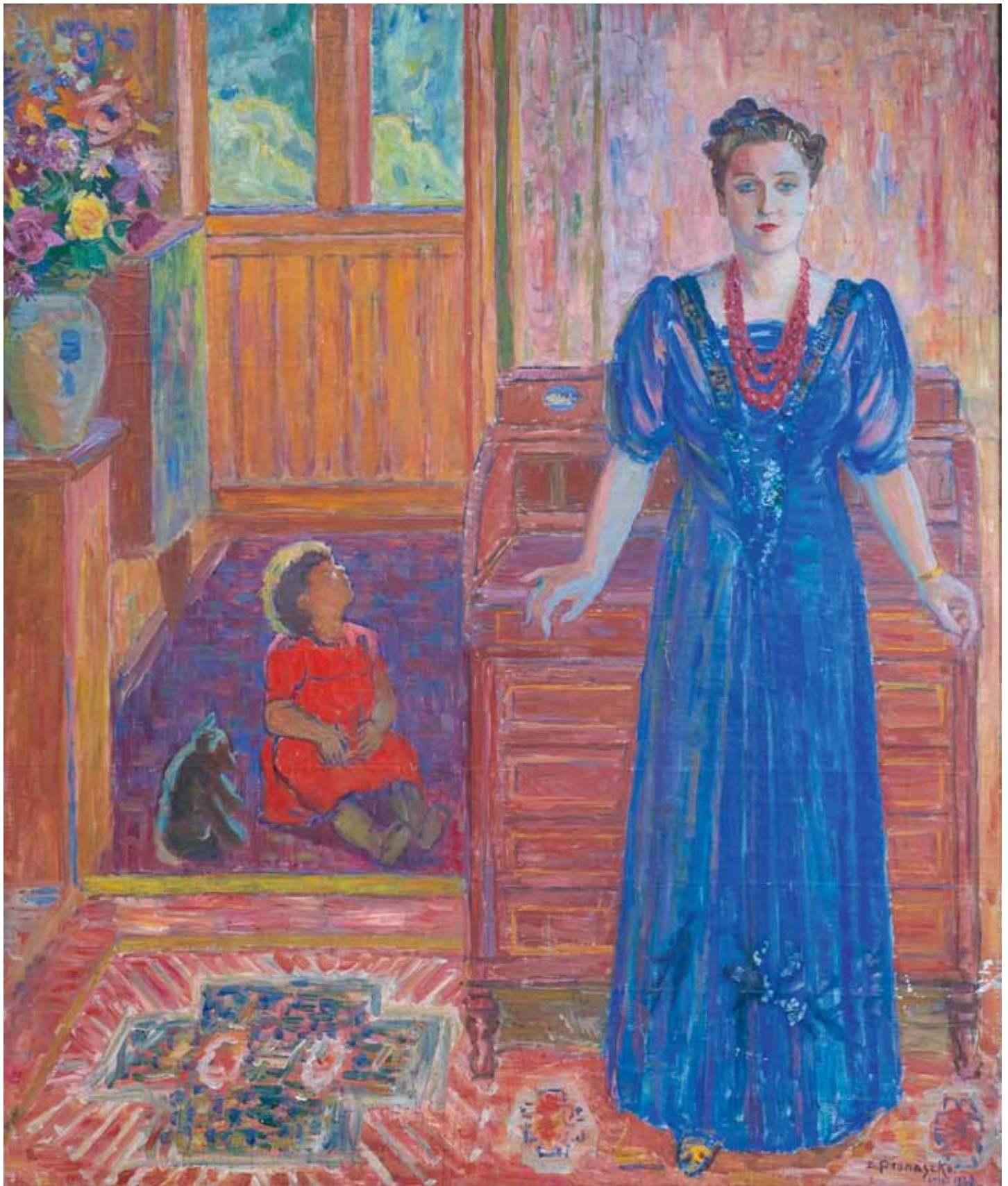


Zbigniew Pronaszko (1885-1958)

Kobieta z dzieckiem, 1938

olej, płótno, 174 x 148,5 cm, nr inw. MZG-S-II-1148

Zbigniew Pronaszko, czołowy reprezentant formistycznej awangardy i jeden z najwybitniejszych polskich artystów okresu międzywojennego, należał także do wiodących przedstawicieli nurtu kolorystycznego w malarstwie polskim zarówno przed, jak i po II wojnie światowej. Po wczesnych poszukiwaniach malarskich w duchu symbolizmu, a następnie nowatorskich eksperymentach w ramach ugrupowania Formistów (1917-1922) – obejmujących awangardowe dzieła malarskie i rzeźbiarskie – a także rewolucyjnej działalności na polu scenografii teatralnej, w 1925 roku artysta zwrócił się ku koloryzmowi, który zdominował całą jego późniejszą twórczość, skoncentrowaną niemal wyłącznie na malarstwie. Pronaszko wprowadził wówczas do swoich obrazów gwałtowne zestawienia barw intensywnych, mocnych, niekiedy agresywnych, wykorzystując kontrasty tonów ciepłych i zimnych. *Kobieta z dzieckiem* demonstruje kolorystyczne poszukiwania malarza z lat 30. XX wieku. Scena w domowym wnętrzu – elegancka dama w długiej sukni oparta o sekretarzyk, obok niej na drugim planie rozsiadłe na dywanie dziecko – namalowana została ekspresyjnymi duktami pędzla i drobnymi plamami barwnymi, budującymi zarysy kształtów postaci i przedmiotów. W zdominowanej przez świetliste odcienie fioletu, różu, bordo, oranżu i ciepłych brązów gamie kolorystycznej uwagę przykuwa silny akcent w postaci intensywnego, zróżnicowanego walorowo błękitu kobiecej sukni oraz karminowych koralików na szyi postaci. Barwom tym odpowiada błękitno-fioletowy dywan, od którego odcina się czerwień sukienki dziecka. Jego sylwetkę (oraz towarzyszącej mu maskotki) podkreśla świetlisty kontur słońca padającego z okna werandy w tle, a wibrująca światłem i płasko kładzionymi plamami kolorów kompozycja zyskuje dekoracyjny charakter.



Wacław Taranczewski (1904-1987)

Martwa natura z klatką, 1971

technika mieszana, płótno, 120 x 130 cm, nr inw. MZG-S-II-334

Twórczość Wacława Taranczewskiego, jednego z czołowych przedstawicieli koloryzmu w malarstwie polskim, stanowi wybitny przykład transformacji tego nurtu zbliżającego się ku malarskiej nowoczesności. Artysta pod wpływem Felicjana Szczęsnego Kowarskiego oraz artystycznych podróży do Paryża wszedł w krąg koloryzmu, a kolor stał się dlań wartością nadrzędną. Jednocześnie już przed II wojną światową w pracach malarza wystąpiło dążenie do upraszczania postimpresjonistycznego studium natury w oparciu o doświadczenie malarskie Matisse'a i kubistów, rozwijane w późniejszym okresie, zwłaszcza w drugiej połowie lat 50. XX wieku. Powstała na początku lat 70. nieomal abstrakcyjna *Martwa natura z klatką* stanowi rezultat wcześniejszych eksperymentów formalnych twórcy, który wielokrotnie powracał do tych samych motywów, w kolejnych ich wariantach przetwarzając impresyjne widzenie przedmiotów w układ lapidarnych znaków malarskich. W tym wypadku budujące kompozycję przedmioty niemal zupełnie zatracają swoją figuratywność (rozpoznawalny jest jedynie zarys klatki w centrum); istnieją już tylko istnieniem własnym, czyli wyzwoloną z walorów semantycznych urodą kształtu i barwy (fioletów, brązów i czerni, z mocnym akcentem czerwieni). Pojawiają się zarazem w nieokreślonej przestrzeni (zbudowanej z przytłumionych odcieni błękitów, bieli i brązów), swobodnie formowanej porywczymi smugami farby, muśnięciami pędzla, względnie delikatnego ciemnego konturu, który zdaje się być niknącym śladem geometrycznych układów.



Czesław Rzepiński (1905-1995)

Krajobraz, 1957

olej, płótno, 50 x 64,5 cm, nr inw. MZG-S-II-297

Czesław Rzepiński należał do czołowych przedstawicieli koloryzmu w malarstwie polskim, zarazem jako wykładowca akademicki był jednym najsilniej oddziałujących pedagogów-kolorystów. Koncepcję swojej sztuki wywodził z twórczości francuskich postimpresjonistów i intymistów Pierre'a Bonnarda oraz Henriego Matisse'a. Równocześnie malarstwo Rzepińskiego – choć skoncentrowane na kolorystycznej strukturze obrazu – wyróżnia zainteresowanie dla tematu, silniejsza obecność dekoracyjnego pierwiastka linearnego oraz wyrazista nastrojowość przeważnie bijących radością życia płócien. Jego wibrujący barwami *Krajobraz* (1957) reprezentuje jeden z charakterystycznych – obok martwej natury i portretu – motywów w twórczości artysty, który budował formę szerokimi pociągnięciami pędzla i krótkimi uderzeniami tworzącymi drobne plamki. Elementy pagórkowatego pejzażu – rzeka, most, łąka, drzewa, krzewy i kobieca postać na drugim planie – pozostają czytelne, zarazem płaszczyznowość widoku nadaje mu silnie dekoracyjny charakter, w którym dominującą rolę odgrywa barwa: żywe odcienie błękitów (rzucających się w oczy zwłaszcza na koronie nadrzecznych krzewów), zieleni – na przemian wyrazistej i zgaszonej – oraz bieli, ożywionych akcentami brązów, bordo czy żółceni (polne kwiaty). Tę kolorystyczną płaszczyznę rozбивa wyrazista linia oraz złamana fioletem matowa czerń (m.in. konarów i pni), która porządkuje i buduje plany kompozycji. Zastosowane przez artystę środki malarskie typowe są dla wielu jego prac z przełomu lat 50. i 60. XX wieku, w których syntetycznie traktowane fragmenty rzeczywistości widzialnej tracą swą realność, przeobrażając się w dekoracyjne układy płaszczyzn barwnych, zróżnicowanych faktur i linii konturowych o wyrafinowanej arabeskowej formie.



Tadeusz Piotr Potworowski (1898-1962)

Pejzaż II, ok. 1959

tempera, płótno, 18,5 x 19,3 cm, nr. inw. MZG-S-II-1651

Tadeusz Piotr Potworowski to wyjątkowa indywidualność polskiego malarstwa XX wieku. Jego dorobek należy do jednych z najciekawszych dokonań w polskim malarstwie powojennym. Początkowo był związany z Komitetem Paryskim reprezentującym nurt koloryzmu na arenie polskiej sztuki, a wśród kapistów jednym z największych zwolenników nowoczesności. Określany jako „niepokorny kapista” w niedługim czasie przestał być wierny doktrynie kapistowskiej, poszukując własnego odmiennego języka wypowiedzi artystycznej. Przełomowe znaczenie dla rozwoju artystycznej indywidualności Potworowskiego odegrał pobyt w Wielkiej Brytanii, a szczególnie okres, kiedy piastował funkcję profesora w nowatorskiej uczelni artystycznej Bath Academy of Art w Corsham (1949-1958). To właśnie tam skoncentrował się głównie na temacie pejzażowym, który stał się dominantą artystycznych kreacji tego znakomitego twórcy. Kolor był jednym z najważniejszych elementów budujących kompozycję obrazu. W malowanych z niezwykłą swobodą nastrojowych krajobrazach koncentrował się przede wszystkim na wzajemnych układach plam barwnych i dążeniu do syntezy. Wykazywał przy tym szczególną predylekcję do wąskich, wyszukanych gam kolorystycznych. Uwieczniając wycinek natury, doszedł do kompozycji balansujących na granicy abstrakcji. Przykładem takiego przetwarzania rzeczywistości jest kameralny *Pejzaż II* (ok. 1959). Artysta szczególnie wyczulony na subtelne niuanse barwne, świadomie zawęży skalę barwną kompozycji. Praca rozstrzygnięta jest w subtelnych gradacjach bladego, „zbrudzonego” różu przechodzącego w bordo, ciemnej szarości i pastelowego turkusu. Plamy barwne zniuansowane walorowo przenikają się wzajemnie. Autor buduje formę śmiałymi pociągnięciami (widoczny jest wyraźny dukt pędzla) oraz krótkimi uderzeniami zostawiającymi drobne plamki.



Jan Szancenbach (1928-1998)

Morskie Oko, 1970

olej, płótno, 100 x 125 cm, nr inw. MZG-S-II-228

Badacze twórczości Jana Szancenbacha zgodnie wskazują na silną inspirację malarstwem kapistów i sytuują jego sztukę w nurcie krakowskiego koloryzmu. Podobnie jak reprezentanci pierwszego pokolenia kapistów, również ten twórca wykazywał szczególną predylekcję do motywu martwych natur, widoków wnętrz oraz kompozycji pejzażowych. Przez całą swoją twórczość pozostał wierny tradycji wrażeniowego malarstwa kolorystycznego, kładąc szczególny nacisk na kolor, światło i fakturę. W swoich kompozycjach bazował przede wszystkim na żywych tonacjach barwnych, dążąc do wykorzystania ich ekspresyjnego potencjału. Temat pejzażowy traktował z dużą swobodą i ekspresją, co doskonale ujawnia kompozycja z 1970 roku, należąca do większego zespołu widoków tatrzańskich. To właśnie najwyższe polskie góry były jedną z istotniejszych krajobrazowych inspiracji malarskich tego twórcy. Wiele płócien poświęcił zwłaszcza Morskiemu Oku, największemu tatrzańskiemu jezioru położonemu w Dolinie Rybiego Potoku. Prezentowany obraz ukazuje mocno wykadrowany fragment słynnego górskiego jeziora, który stał się dla artysty przestrzenią eksperymentów formalnych i gier kolorystycznych. Wąski wycinek Morskiego Oka malarz poddał wyraźnej syntezie docierając do granic jego wyabstrahowania. Kompozycję cechuje wielobarwna, żywa tonacja; płótno wibruje odcieniami oranżu, koralowej czerwieni, różu, zieleni, turkus, fioleto i beżu. Nieregularne, wielobarwne plamy kładzione zamasyowanym gestem przy użyciu pędzla i szpachli, okalają ciemnogrnatową toń wody, gdzieś niegdyś rozjaśnioną drobnymi plamkami chłodnego błękitu. Autor nie tylko śmiało operuje kolorem, ale równie mocno kontrastuje fakturę skał i wody. Szancenbach jawi się tu jako pejzażysta reprezentujący oryginalną wersję „rozmalowanego koloryzmu” o bogatej, urozmaiconej fakturze.



Tadeusz Dominik (1928-2014)



Kompozycja zielona, 1962

liquitex, płyta paździerzowa, 78 x 105 cm; nr inw. MZG-S-II-41

Praca eksponowana na I Złotym Gronie (1963)

Malarstwo Tadeusza Dominika zajmuje istotne miejsce w dziejach powojennej sztuki polskiej. Niemal cała twórczość artysty inspirowana jest naturą. Zafascynowany jej urodą malował pejzaże, ogrody oraz kwiaty. Nie jest to jednak fotograficzna kalka rzeczywistości, lecz odtwarzanie widoków zarejestrowanych w pamięci i przetworzonych wyobraźnią malarza. Obrazy, które sam określał mianem „znaków pejzażu” stanowią wyrazisty przykład afirmacji przyrody. Dominik wypracował własny, niepowtarzalny styl, któremu pozostał wierny, konsekwentnie doskonaląc język artystycznej wypowiedzi. W swoich kompozycjach harmonijnie łączył dekoracyjność prostych, miękkich form z wyrafinowaniem kolorystycznym. Jego dzieła stanowią połączenie tradycji polskiego koloryzmu z abstrakcyjnym widzeniem rzeczywistości.

Kompozycja zielona wpisuje się w charakterystyczną dla artysty konwencję opartą na syntetycznym ujmowaniu motywów natury. Malarz kładzie nacisk na barwną konstrukcję obrazu, rezygnując z bliższego określania elementów pejzażu. Dominującą monochromatyczna gama szmaragdowych zieleni i turkusów, zestawiona z głębokimi partiami czerni oraz kontrastowymi akcentami czerwieni i bieli, tworzy pulsującą przestrzeń malarską. Plamy koloru nakładane są z rozmachem i wyraźnym temperamentem malarskim, a miejscami spływająca farba dodatkowo podkreśla ekspresyjny charakter dzieła. Tworzą one uproszczone, miękkie formy sugerujące organiczne struktury – kojarzące się z roślinnością lub fragmentem pejzażu oglądanego z dystansu. Nie odwołują się jednak do konkretnej rzeczywistości fizycznej. Stanowią raczej zapis „krajobrazów wewnętrznych”, będących odbiciem indywidualnych emocji autora.





Artyści wobec totalitaryzmu – socrealizm

Podjęmowane przez polskich twórców w pierwszych latach po zakończeniu II wojny światowej próby odrodzenia tradycji artystycznej w oparciu o doświadczenia awangardy, wyrażone m.in. aktywnością Grupy Młodych Plastyków (przekształconej później w II Grupę Krakowską) czy krakowską *I Wystawę Sztuki Nowoczesnej* (1948/1949) wkrótce zostały zdławione przez oficjalną doktrynę estetyczną – jako jedynie słuszną metodę twórczą – narzuconą w latach 1949-1955 przez totalitarny reżim komunistyczny: realizm socjalistyczny (socrealizm). Pod względem formalnym plastyka socrealizmu wykorzystywała wzorce realizmu i akademizmu z poprzedniego stulecia, odżegnując się od jakichkolwiek eksperymentów czy poszukiwań twórczych. Za wzór stawiano też sztukę radziecką i apelowano do polskich twórców, by tworzyli dzieła czytelne i przystępne dla mas – realistyczne w formie, a narodowe i socjalistyczne w treści. Motywami przewodnimi prac stały się portrety przywódców, przodownicy pracy, sceny walk rewolucyjnych, budowa nowego systemu, sojusz robotniczo-chłopski itp. Powstałe wówczas realizacje plastyczne bardzo chętnie odwoływały się do etosu pracy. W kolekcji Działu Sztuki Współczesnej znajduje się kilka prac malarskich i rzeźbiarskich dokumentujących ten okres i związany z nim zakres tematyczny.

Za wzorcowe dzieło socrealistyczne w kolekcji Muzeum może uchodzić wyeksponowany obraz Juliusza Krajewskiego *Prezydent Bierut w spółdzielni rolniczej* (1951) – utrzymana w konwencji realistycznej scena zbiorowa spotkania robotników z komunistycznym dygnitarzem. Innym przykładem jest rzeźba Antoniego Kenara *Świniarka* (1954), obrazująca wiejską scenę rodzajową, która odnosi się do etosu pracy na wsi.

Równocześnie wielu artystów podejmowało próby odnalezienia własnej drogi twórczej w obrębie sztywnej doktryny realizmu socjalistycznego, zwracając się m.in. ku tradycji koloryzmu, czego przykładem jest płótno Mariana Maliny *Gospodyni domowa* (1950). Wyrazem indywidualnych poszukiwań formalnych jest także popiersie Stefana Jaracza (1951) autorstwa Jacka Pugeta. Rzeźba portretowa dawała w tym okresie możliwość twórczej kreacji do pewnego stopnia uwolnionej od krępujących więzów ideologii, wobec jednoznacznie określonych założeń sztuki socrealistycznej.

Juliusz Krajewski (1905-1992)

Prezydent Bierut w Spółdzielni Rolniczej, 1951

olej, płótno, 114 x 170 cm, nr inw. MZG-S-II-1989

Juliusz Krajewski, wraz ze swoją żoną Heleną Malarewicz-Krajewską, należał do najbardziej skrajnych przedstawicieli realizmu socjalistycznego (socrealizmu) w malarstwie polskim. Jako zdeklarowany komunista, a zarazem socrealista był jednym z najwyższych dygnitarzy i decydentów polskiego życia artystycznego w latach panowania tej doktryny (1949-1955). Twórczość malarska Krajewskiego w pełni realizuje założenia socrealizmu, stawiające za wzór realistyczną sztukę akademicką oraz estetykę „narodową w formie i socjalistyczną w treści”. Sam malarz uznawał za najwyższe osiągnięcie sztuki zachodnioeuropejskiej „bohaterski romantyzm” Gericaulta i Delacroixa oraz realizm Courbета, odrzucając – zgodnie z zasadami socrealistycznej doktryny – sztukę abstrakcyjną jako „beznadziejny, absurdalny wytwór skłonności formalistycznych, które wykluły się w okresie ogólnego kryzysu świata kapitalistycznego”. Obraz artysty *Prezydent Bierut w spółdzielni rolniczej* (1951) uchodzić może za wzorcowe dzieło polskiego malarstwa socrealistycznego. Utrzymana w realistycznej konwencji scena zbiorowa ukazuje spotkanie Bolesława Bieruta, ówczesnego przywódcy komunistycznego państwa polskiego, z robotnikami rolnymi – członkami spółdzielni rolniczej – na dziedzińcu wiejskiego gospodarstwa. Centralna postać Bieruta wyznacza oś kompozycji, którą dopełniają otaczający dygnitarza reprezentanci „ludu pracującego”. Heroizowane przedstawienie łączy dwa motywy przewodnie sztuki socrealizmu: portret przywódcy i obraz ludzi pracy (w sojuszu robotniczo-chłopskim). Co więcej, szkicowa konwencja malarska i monochromatyczna kolorystyka (zdominowana przez odcienie ochry, szarości, błękitów) symbolicznie akcentują etos ciężkiej pracy.



Antoni Kenar (1906-1959)

Świniarka, 1954

brąz, odlew, 47 x 48 x 44 cm, nr inw. MZG-S-II-320

W latach 1949-1955 restrykcyjnie obowiązującym kierunkiem w sztuce polskiej był realizm socjalistyczny. Powstałe wówczas dzieła bardzo chętnie odwoływały się m.in. do etosu pracy. *Świniarka* autorstwa Antoniego Kenara to wzorcowy przykład „ideowo poprawnej” kompozycji rzeźbiarskiej epoki socrealizmu w Polsce. Jest to jedna z najbardziej znanych prac powojennych tego wybitnego rzeźbiarza, a także pedagoga Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem. Nagrodzona w 1954 roku na *IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki* w warszawskiej Zachęcie realizacja przedstawia wiejską scenę rodzajową odnoszącą się do etosu pracy na wsi. Rzeźba trafnie odzwierciedla dominującą wówczas metodę twórczą, uznawaną za „jedynie słuszny kierunek w sztuce”. Wykonana w technice odlewu w brązie kompozycja ukazuje pochyloną postać kobiety zajętej karmieniem małego prosiaka. Kenar konstruuje scenę w oparciu o piramidalny układ, w którym sylwetka kobiety tworzy ażurową, lecz zwartą bryłę, zespoloną z niską, horyzontalną podstawą. Wyraźne pochylenie tułowia oraz opadające ramiona nadają figurze dynamizmu i ekspresji, a jednocześnie kierują uwagę widza ku głównej czynności – gestowi karmienia. Artysta rezygnuje z drobiazgowego realizmu; widoczna jest oszczędność detalu oraz świadome uproszczenie szczegółów anatomii. Powierzchnia brązu zachowuje charakterystyczny „śląd narzędzia” i cechuje się chropowatą fakturą.



Marian Malina (1922-1985)

Gospodyni domowa, 1950

olej, płótno, 115,5 x 85 cm, nr inw. MZG-S-II-282

Marian Malina, artysta zaistniały w dziejach sztuki polskiej przede wszystkim jako twórca ekspresjonistycznych bądź kubizujących grafik (obok licznych drzeworytów i lino-rytów godne uwagi są zwłaszcza jego prace zrealizowane w autorskiej technice cello-grafii), aktywny był również na polu malarstwa, szczególnie we wczesnym okresie twórczości. Powstałe wówczas pejzaże, martwe natury, portrety, sceny zbiorowe bądź rodzajowe, w przeciwieństwie do syntetycznych i niejednokrotnie nowatorskich w formie dzieł graficznych, cechuje realistyczna konwencja malarska, nierzadko jednak utrzymana w tradycji polskiego koloryzmu. Pierwiastek kolorystyczny pozostał silny także w niektórych płótnach Maliny reprezentatywnych dla sztuki socrealizmu, wśród nich *Gospodyni domowej*. Zgodnie z założeniami doktryny socrealistycznej kompozycja ukazuje przedstawicielkę „ludu pracującego” – gospodynię domową w kuchni, nalewającą wodę do dzbanka. Skoncentrowana na tej czynności tęga kobieta w dojrzałym wieku namalowana została szybkimi, szkicowymi pociągnięciami pędzla – głównie za pomocą przytłumionych i przybrudzonych odcieni granatu, błękitu, czerni i bieli – w sposób akcentujący trud jej codziennej pracy, co również odpowiada zasadom „podstawowej i jedynej metody twórczości artystycznej”. Równocześnie migotliwa gra światła i żywszych akcentów barwnych (zwłaszcza oranżu i ugru czy jasnych odcieni błękitu) na powierzchni fartucha, dłoniach i twarzy postaci, wreszcie intensywne kolory tła, w szczególności ceglanych kafli pieca, ujawniają indywidualne poszukiwania twórcy w duchu koloryzmu. Dodatkowo syntetyczna, płaszczyznowa forma pieca i stojących na nim przedmiotów zapowiadają odejście od realizmu, tak charakterystyczne dla późniejszych grafik Maliny.



Jacek Puget (1904-1977)

Stefan Jaracz, 1951

brąz patynowany, odlew, 63 x 42 x 48 cm, nr inw. MZG-S-II-323

Do najważniejszych realizacji Jacka Pugeta należy popiersie Stefana Jaracza (1883-1945), wybitnego polskiego aktora teatralnego i filmowego, pozostającego w bliskich kontaktach z rodziną Pugetów. Praca została uhonorowana nagrodą podczas *II Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki* w warszawskiej Zachęcie w 1952 roku. Odlane w brązie, utrzymane w realistycznej konwencji studium portretowe, formalnie reprezentuje estetykę realizmu socjalistycznego z lat 1949-1955. Pomimo że okres ten uznawany jest za czas artystycznego impasu, przyniósł jednak kilka wartościowych dzieł, które na stałe weszły do kanonu polskiej sztuki współczesnej. Rzeźba portretowa stwarzała wówczas możliwość twórczej kreacji do pewnego stopnia uwolnionej od krępujących więzów ideologii i rygorystycznych zasad sztuki socrealistycznej. Świadczy o tym realizacja Pugeta, który łączy w tym przedstawieniu monumentalizm właściwy ówczesnej plastyce z pogłębianym psychologicznym ujęciem wizerunku portretowanego. Twarz nie została poddana idealizacji – rzeźbiarz podkreślił indywidualne rysy modelu, rezygnując z gładkiego, akademickiego wykończenia na rzecz wyrazistej chropowatej faktury. Widoczne ślady modelowania wzmacniają grę światła i cienia, nadając formie bardziej ekspresyjny, wręcz ekspresjonistyczny, charakter. Powstała kilka lat po śmierci Jaracza rzeźba jest wyrazem hołdu dla jednej z najwybitniejszych postaci polskiej sceny.



Czas przemian – sztuka Odwilży

Dzieła reprezentatywne dla polskiej sztuki doby tzw. Odwilży, która nastąpiła po zakończeniu stalinizmu w połowie lat 50. XX wieku, odzwierciedlają różnorodność kierunków twórczych poszukiwań artystów uwolnionych od „gorsetu” socrealizmu. Zwiastunem przemian stała się *Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”* w warszawskim Arsenale w 1955 roku, zorganizowana w ramach Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Na długie lata pokaz ten zapisał się w historii sztuki polskiej jako pierwszy manifest buntu przeciw narzuconej doktrynie realizmu socjalistycznego. Obraz *Napiętnowani* (1955) Marka Oberländera, uważany za sztandarowe dzieło wystawy, funkcjonuje w powszechnej świadomości jako wstrząsający zapis ksenofobii i upodlenia człowieka. Kompozycja reprezentująca tzw. realizm ekspresyjny, powstała w oparciu o autentyczne niemieckie fotografie z czasów Holocaustu. Dramatyzm ukazanej sceny potęguje świadoma deformacja postaci oraz surowa ciemna tonacja barwna. Pochodzące z cyklu *Nigdy więcej* (1954) kameralne drzeworyty Klema Felchnerowskiego tematycznie wprost nawiązywały do hasła wystawy „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi”. Ich dramatyczna, a równocześnie drapieżna forma kojarzy się z ekspresjonistyczną grafiką dwudziestolecia międzywojennego. To prace o dużym ładunku emocjonalnym, mające wymiar ostrzegawczego, ciągle aktualnego krzyku. Z historycznej wystawy arsenalowej pochodzi również utrzymane w realistycznej konwencji, zarazem liryczne w klimacie płótno *Starość* (1955) pędzla Franciszka Starowieyskiego, namalowane przez artystę jako studencka praca dyplomowa. Pierwowzorem postaci staruszki miała być spokrewniona z nim hrabina Róża Łubieńska.

Z tego samego czasu pochodzi obraz Stefana Gierowskiego *Gołębnik* (1955), sztandarowy przykład wczesnych poszukiwań twórczych artysty w duchu figuracji pod wpływem postkubistycznej rytmizacji formy oraz uproszczeń zaczerpniętych z kręgu sztuki naiwnej, jak i powstała rok później kompozycja Mariana Bogusza *Pieśń ludów kolonialnych*. Praca łącząca elementy abstrakcji i metafory należy do dzieł Bogusza, które zapowiadają styl jego malarstwa w przyszłych latach. Cechuje je żywiołowość temperamentu i energia emocjonalna, połączone z umiejętnością organizowania przestrzeni w obrazie, dyscyplina i odrzucanie rzeczy zbędnych w kompozycji. Odmienny rodzaj metafory – odwołującej się do tradycji surrealizmu – zaproponowali Kazimierz Mikulski i Jan Lebenstein. Mikulski w swoich odrealnionych, idyllicznych kompozycjach pełnych niedopowiedzeń, chętnie odwoływał się do świata fantazji i marzeń sennych, czego przykładem jest obraz zatytułowany *Portret* z 1951 roku. W pracy dostrzegalna jest charakterystyczna dla niemal wszystkich dzieł malarza prostota form i syntetyczne ujęcie detali, teatralna stylizacja, a także typowy dla niego zestaw motywów w postaci motyli, oczu, stylizowanych roślin, kreujących klimat onirycznej

poetyki. Z kolei Jan Lebenstein w kompozycji *Figura – szary błękit* (1957) podejmuje charakterystyczny dla swojej twórczości wątek figury osiowej, występujący w słynnym cyklu emblematycznych i sumarycznych *Figur osiowych* (1957-1958), zbudowanych wokół linii pionowych. Hieratyczne przedstawienie zgeometryzowanej sylwetki ludzkiej, utrzymane w wąskiej, zgaszonej monochromatycznej gamie barwnej, wyróżnia wyrazista, reliefowa faktura płótna.

W drugiej połowie lat 50. wykrystalizował się ponadto indywidualny styl malarstwa Jerzego Nowosielskiego, lapidarny i oszczędny w formie. Artysta stworzył charakterystyczny, rozpoznawalny kanon figury ludzkiej, przedmiotu i przestrzeni pejzażu, mający swe źródło inspiracji w tradycyjnej ikonie, czego wyrazem jest *Pejzaż fantastyczny* (1959). Artysta, sięgając tu po ożywiony sztafażem ludzkim motyw pejzażowy, językiem ikony akcentuje klarowność i lapidarność otaczającego krajobrazu, silnie upraszczając formę i eliminując do minimum szczegóły sceny ulicznej. Euforia twórczych eksperymentów tego czasu udzieliła się także artystom starszego pokolenia – klasykom awangardy – wśród nich Henrykowi Stażewskiemu, który do końca lat 50. tworzył prace również w duchu figuracji, czego przykładem jest *Martwa natura* (1954), jedno z nielicznych przedstawiających płócien malarza, poddane jednak rygorom syntetycznego języka geometrii. W tym samym czasie Jonasz Stern rozwijał twórcze poszukiwania m.in. w kierunku abstrakcji lirycznej i geometrycznej, czego przykładem jest *Kompozycja II* (1957). W pracy dostrzec można wpływ kubizmu i abstrakcji, które ukształtowały u Sterna wycucie formy i rytmu, budowanie przestrzeni zgeometryzowanymi, przenikającymi się płaszczyznami, rygor i dyscyplinę kompozycji.

Przełom w rzeźbie polskiej po 1955 roku reprezentują realizacje Antoniego Kenara i Barbary Zbrożyny. *Kobiecość* (1956) Kenara to wykonany w drewnie akt kobiecy, który przywodzi na myśl wizerunki pradawnych bogiń płodności i rzeźby afrykańskie sprowadzone do syntetycznych, niemal abstrakcyjnych form. Z kolei *Macierzyństwo* (1957) Zbrożyny reprezentuje jej wczesny etap twórczy, na który znaczący wpływ wywarły dokonania m.in. angielskiego rzeźbiarza Henry'ego Moore'a. Często powracający w twórczości artystki motyw macierzyństwa został tu sprowadzony do uproszczonej smukłej formy przedstawiającej kobietę unoszącą nad głową nagie niemowlę. Ażurowość tej realizacji rzeźbiarskiej doskonale otwiera ją na przestrzeń i działanie światła.

Marek Oberländer (1922-1978)

Napiętnowani, 1955

olej, płótno, 81 x 100 cm, nr inw. MZG-S-II-288

Powstały w 1955 roku obraz *Napiętnowani* należy do najważniejszych i najbardziej rozpoznawalnych dzieł Marka Oberländera – wybitnego polskiego malarza żydowskiego pochodzenia. Dzieło o silnym dramatycznym wydźwięku antywojennym stało się symbolem – ikoną legendarnej *Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”* otwartej w warszawskim Arsenale w 1955 roku w ramach V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Wystawy, która przeszła do historii jako swoisty zwiastun Odwilży oraz buntu przeciwko wszechobecnemu wówczas socrealizmowi. Opisywany i reprodukowany w licznych publikacjach poświęconych powojennej sztuce polskiej obraz funkcjonuje w powszechnej świadomości jako wstrząsający zapis ksenofobii i upodlenia człowieka, odwołujący się do traumy Holocaustu i II wojny światowej. Kompozycja ukazuje trzy półpostaciowe sylwetki mężczyzn z pochylonymi głowami, na których widoczne są wycięte krwawe rany przywodzące na myśl gwiazdę Dawida – symboliczne tytułowe „piętna”. Płótno powstało w oparciu o autentyczne niemieckie fotografie z czasów Holocaustu, które pozwoliły artyście stworzyć niezwykle przejmujący obraz zagłady narodu żydowskiego. Dzieło reprezentuje tzw. realizm ekspresyjny. Dramatyzm przedstawienia oraz ciężar emocjonalny sceny potęgują świadoma deformacja postaci oraz surowa ciemna tonacja barwna. Również przyjęty sposób malowania – szerokie pociągnięcia pędzla oraz szpachli tworzące wyraźną, chropowatą fakturę – podkreślają tragizm przedstawienia. Artysta, malując symboliczny portret swojego narodu, nawiązał do ekspresyjnej sztuki Francisca Goi, Jamesa Ensora, Emila Noldego, odchodząc tym samym od obowiązujących kanonów realizmu socjalistycznego. Oberländer stworzył w tym dziele uniwersalną metaforę zniewolenia, uprzedmiotowienia i naznaczenia jednostki przez systemy totalitarne. *Napiętnowani* stanowią nie tylko rozliczenie z Holocaustem i wojną, lecz także komentarz do współczesnych artyście czasów stalinizmu.



Klem Felchnerowski (1928-1980)

z cyklu Nigdy więcej I, 1954

drzeworyt, papier, 22 x 17 cm, nr inw. MZG-S-IV-638/5

z cyklu Nigdy więcej II, 1954

drzeworyt, papier, 22 x 30 cm, nr inw. MZG-S-IV-636/3

z cyklu Nigdy więcej III, 1954

drzeworyt, papier, 23 x 23,5 cm, nr inw. MZG-S-IV-637/2

Klemens „Klem” Felchnerowski, malarz i grafik, jeden z głównych organizatorów życia kulturalnego i artystycznego w Zielonej Górze po 1945 roku, poprzez swój dorobek twórczy stał się również znaczącą postacią miejscowej plastyki, przez pewien czas (druga połowa lat 50. XX wieku) zyskując nawet rozgłos ogólnopolski. Artysta zaistniał w zbiorowej świadomości odbiorców szczególnie dzięki swojemu udziałowi w *Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki* „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w warszawskim Arsenale (1955) zarówno jako członek komisji kwalifikacyjnej, jak i uczestnik pokazu. Wystawione wówczas kameralne drzeworyty Klema z cyklu *Nigdy więcej* tematycznie wprost nawiązywały do hasła wystawy. Dramatyczne, kreślone agresywnym konturem wizerunki ofiar nazistowskiego agresora przywodzą na myśl ekspresjonistyczną grafikę dwudziestolecia międzywojennego. Silny ładunek emocjonalny prac nadaje im wymiar ostrzegawczego krzyku i zarazem w pełni wyraża artystyczną postawę „Arsenałowców”, zbuntowanych przeciw obowiązującej doktrynie realizmu socjalistycznego.



Nigdy więcej I, 1954



Nigdy więcej II, 1954

Nigdy więcej III, 1954

Franciszek Starowieyski (1930-2009)

Starość, 1955

olej, płótno, 130,5 x 95 cm, nr inw. MZG-S-II-300

Franciszek Starowieyski, artysta o nieposkromionej wyobraźni i mistrzowskim warsztacie, to jedna z najbardziej rozpoznawalnych i nietuzinkowych osobowości polskiej sztuki drugiej połowy XX wieku. Należał do grona największych indywidualności polskiej szkoły plakatu, uprawiających plakat typu autorskiego o charakterystycznym, indywidualnym stylu, opierającym się niejednokrotnie na zaskakujących surrealnych skojarzeniach. Przykładem bardzo wczesnej i niezwykle rzadkiej pracy olejnej w bogatym dorobku tego niekonwencjonalnego twórcy jest obraz *Starość*, który wyszedł spod pędzla dwudziestopięcioletniego wówczas Starowieyskiego. Utrzymana w realistycznej konwencji i zarazem lirycznym, wręcz melancholijnym klimacie kompozycja malarska, została przedstawiona w roku 1955 jako praca dyplomowa na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni profesora Michała Byliny. W tym samym roku młody artysta zaprezentował swoje dzieło na legendarnej *Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”* w warszawskim Arsenale, zorganizowanej w ramach Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów.

Pierwszy plan płótna wypełnia osamotniona postać nobliwej staruszki, spowitej od stóp do głów w czerń, wędrującej pod ciemnym parasolem przez zaśnieżony plac bliżej nieokreślonego miasteczka. Jako pierwowzór sportretowanej postaci najprawdopodobniej posłużyła autorowi spokrewniona z nim hrabina Róża Łubieńska (1881-1954), krakowska działaczka społeczna słynąca z pracy charytatywnej w rozlicznych stowarzyszeniach katolickich. Pełen zadumy wizerunek starszej kobiety to malarska refleksja nad przemijaniem i ulotnością życia. Nostalgiczny wymiar sceny podkreśla oszczędna, monochromatyczna tonacja barwna utrzymana w odcieniach bieli, szarości przechodzących w głęboką czerń, zgaszonych błękitach oraz brązach.



Stefan Gierowski (1925-2022)

Gołębnik, 1955

olej, płótno, 144 x 100,5 cm, nr inw. MZG-S-II-274

Prace w zbiorach Muzeum Ziemi Lubuskiej nieomal w pigułce prezentują artystyczną ewolucję Stefana Gierowskiego, jednego z dwóch – obok Tadeusza Brzozowskiego – czołowych reprezentantów abstrakcji bezprzedmiotowej w malarstwie polskim po 1945 roku. Gierowski to malarz, który z ogromną konsekwencją zmagają się z problemem koloru i światła. We wczesnym, figuratywnym okresie twórczości artysty, przypadającym na czasy Odwilży, dostrzec można wpływ postkubistycznej rytmizacji formy oraz uproszczeń zaczerpniętych z kręgu sztuki naiwnej, czego sztandarowym przykładem jest kompozycja *Gołębnik*. Syntetyczne przedstawienie otwartego gołębnika z chmurą wzlatającego ptactwa uwolnionego przez jednego z trzech gołębiarzy, Gierowski buduje – w sposób typowy dla swoich ówczesnych prac – w oparciu o szachownicę barwnych płaszczyzn (z przewagą czerni i różnych odcieni zbrudzonej zieleni), wypełniającą centralną partię kompozycji (zarys gołębnika). Uproszczony, zgeometryzowany charakter mają także postaci ludzkie, buda psa na pierwszym planie, czy dostrzegalny w dali pejzaż miejski. Kompozycja ujawnia poszukiwania twórcze artysty, który swobodnie korzystał z wachlarza możliwości oferowanych przez kubizm, sztukę Pabla Picassa, Henriego Matisse’a oraz Fernanda Légera. Równocześnie sposób nakładania farby za pomocą zróżnicowanych, dynamicznych pociągnięć pędzla oraz migotliwe „gry barwne” (zauważalne głównie w partii tła) mają swoje źródło w estetyce polskiego koloryzmu.



Marian Bogusz (1920-1980)

Pieśń ludów kolonialnych, 1956

olej, płyta pilśniowa, 123 x 100 cm, nr inw. MZG-S-II-264

Dzieła Mariana Bogusza, jednej z czołowych postaci polskiego życia artystycznego po 1945 roku – *spiritus movens* wydarzeń plastycznych tej miary, co Plenery Koszalińskie (Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki) w Osiekach czy Biennale Form Przestrzennych w Elblągu – charakteryzuje różnorodność formy odzwierciedlająca twórcze poszukiwania awangardzisty, dla którego w sztuce liczyły się nie „sentymentalne, westchnieniowe ścieżki, ale autostrady”. W pracach Bogusza dostrzegalne są różne warstwy przeplatające się ze sobą: intelektualna, wrażeniowa, warsztatowa. Wczesne dzieło *Pieśń ludów kolonialnych* to liryczna kompozycja malarska, którą stanowi pozbawiony rygoru układ bliskich abstrakcji, płaszczyznowych form. Paradoksalnie razem budują one figurę o twarzy zasłoniętej zgeometryzowaną „maską afrykańską”. Z piersi postaci zdają się wydobywać i rozprzestrzeniać w pozornym bezładzie różne kształty o żywych kolorach, które przywodzą na myśl głosy tytułowych „ludów kolonialnych”. Praca łącząca elementy abstrakcji i metafory należy do realizacji Bogusza, które zapowiadają styl jego dzieł w przyszłych latach. Cechuje je żywiołowość temperamentu i energia emocjonalna, połączone z umiejętnością organizowania przestrzeni w obrazie, dyscyplina i odrzucanie rzeczy zbędnych w kompozycji.



Kazimierz Mikulski (1918-1998)

Portret, 1951

olej, płótno, 48 x 33 cm, nr inw. MZG-S-II-286

Kazimierz Mikulski w swojej twórczości malarskiej i rysunkowej czerpał inspirację z poetyki surrealizmu oraz metafory. Ta barwna postać środowiska krakowskiego, związana m.in. z artystycznym kręgiem powojennej awangardy i kręgiem teatru Cricot 2, uznawana jest za jednego z najważniejszych rodzimych surrealistów. W swoich odrealnionych, często idyllicznych kompozycjach, pełnych subtelnych niedopowiedzeń i symbolicznych odniesień, chętnie odwoływał się do świata fantazji, marzeń sennych i poetyckiej wyobraźni. Jego charakterystyczny, figuratywny styl zaczął wyraźnie krystalizować się już na przełomie lat 40. i 50. XX wieku. Prostota form, syntetyczne ujęcie motywów oraz teatralna stylizacja należą do elementów, które pojawiają się niemalże w każdej jego pracy.

Dowodem na to jest kameralny obraz z 1951 roku zatytułowany *Portret*, na którym artysta przedstawił wizerunek młodej, długowłosej dziewczyny o melancholijnym spojrzeniu, trzymającej w ustach zielony listek. W kompozycji Mikulski wykorzystał ulubione i charakterystyczne dla swojej sztuki motywy: unoszących się motyli, oczu występujących samoistnie, stylizowanych roślin układających się w płaskie dekoracyjne formy. Elementy te kreują atmosferę baśniowości i snu oraz wprowadzają widza w tajemniczą przestrzeń subtelnej, lirycznej poetyki. Chłodna, stonowana kolorystyka utrzymana w zgaszonych zieleniach, brązach, ugrach i błękitach nadaje przedstawieniu oniryczną, melancholijną aurę.



Jan Lebenstein (1930-1999)

Figura – szary błękit, 1957

olej, płótno, 120 x 58 cm, nr inw. MZG-S-II-278

Jan Lebenstein to jeden z najważniejszych polskich artystów współczesnych tworzących na emigracji. Jego oryginalną twórczość cechuje różnorodność formalna i tematyczna. Wypracował własną formułę malarstwa figuratywnego, naznaczonego egzystencjalnymi obawami, wypełnionego niejednokrotnie wątkami surrealistycznymi, a czasem wzbogaconego też abstrakcyjnymi elementami. Jest on autorem m.in. cyklu fantastyczno-symbolicznych kompozycji pod nazwą *Bestiarium*, stanowiącego intrygującą artystyczną opowieść o kondycji i naturze współczesnego człowieka. Inspiracje czerpał też chętnie z literatury starożytnej i mitologii (m.in. asyryjskiej, babilońskiej, egipskiej, greckiej), a także Biblii (*Księgi Genesis, Księgi Hioba, Apokalipsy św. Jana*).

Tematem wczesnych cykli malarsko-rysunkowych Lebensteina: *Figur hieratycznych, Figur kreślonych* czy też słynnego, docenionego przez krytykę cyklu emblematycznych i sumarycznych *Figur osiowych* są centralnie usytuowane, poddane redukcji i deformacji sylwetki ludzkie, przybierające niekiedy totemiczną formę. Taką osobliwą transpozycję ludzkiej postaci, tak bardzo charakterystyczną dla początkowego etapu twórczości, odnajdziemy też w kompozycji *Figura – Szary błękit* z roku 1957. Bohaterem przedstawienia jest umieszczona na osi obrazu, mocno uproszczona, wręcz zgeometryzowana sylweta zastygłej postaci ludzkiej, budząca dalekie skojarzenia z totemem – religijnym znakiem symbolizującym relacje człowieka z siłami natury. Ta hieratyczna figura została usytuowana na bliżej nieokreślonym tle, wyznaczonym przez piętrzące się jedna nad drugą abstrakcyjne plamy barwne. Malarska wizja utrzymana jest w wąskiej, monochromatycznej gamie kolorystycznej, z przewagą chłodnych brązów i szarości, zgaszonych beżów i błękitów. Kompozycję wyróżnia też wyrazista, momentami wręcz reliefowa faktura.



Jerzy Nowosielski (1923-2011)

Pejzaż fantastyczny, 1959

olej, płótno, 70 x 100 cm, nr inw. MZG-S-II-95

Twórczość Jerzego Nowosielskiego, uznawanego za jednego z klasyków sztuki współczesnej, jest zjawiskiem osobnym. W drugiej połowie lat 50. XX wieku wykrystalizował się indywidualny styl jego sztuki, lapidarny i oszczędny w formie. Artysta wypracował rozpoznawalny kanon figury ludzkiej, przedmiotu oraz przestrzeni pejzażowej, mający swe źródło inspiracji w tradycyjnej ikonie, zarazem kreowany zgodnie z zasadami nowoczesnego zapisu wizualnego. Równolegle tworzył abstrakcje nurtu geometrycznego, będące syntezą rzeczywistości, a także uprawiał malarstwo figuratywne, emanujące aurą metafizycznej tajemnicy. Był twórcą, dla którego duchowość determinowała sens dzieła, niezależnie od tego, czy przedstawiało martwą naturę, pejzaż, scenę figuralną czy akt.

Pejzaż fantastyczny stanowi reprezentatywny przykład charakterystycznej dla malarza konwencji, zarazem należy do unikatowych pejzaży miejskich malowanych przez Nowosielskiego we wczesnym okresie twórczości. Kompozycja zbudowana została wokół niemal pustej przestrzeni pierwszego planu, w której ukazana od tyłu samotna postać mężczyzny o wydłużonej, hieratycznej sylwetce wprowadza ton wyciszenia i kontemplacji. Na drugim planie, po lewej stronie, pojawia się schematycznie ujęty czerwony samochód, zrównoważony po stronie przeciwnej fragmentem boiska z trzema dynamicznymi sylwetkami kobiecymi w strojach sportowych. W górnej partii obrazu, na linii horyzontu, zarysowane zostały monumentalne formy przywodzące na myśl architekturę bądź struktury skalne. Ograniczona paleta barw (rozbielone beże, ochry i brązy, przełamane akcentami czerwieni, błękitu, bieli oraz czerni) wzmacnia syntetyczny, niemal ikonowy charakter przedstawienia. Artysta, sięgając po ożywiony sztafażem motyw pejzażowy, akcentuje klarowność i lapidarność otaczającego krajobrazu, silnie upraszczając formę i eliminując do minimum szczegóły sceny ulicznej, dzięki czemu przedstawienie zyskuje kontemplacyjny charakter.



Henryk Stażewski (1894-1988)

Martwa natura, ok. 1954

olej, płótno, 60 x 59 cm, nr inw. MZG-S-II-301

Henryk Stażewski, ikona polskiej sztuki awangardowej, zarazem znacząca postać awangardy światowej, należał do najwybitniejszych przedstawicieli konstruktywizmu i pionierów sztuki abstrakcyjnej. Posługując się językiem geometrii, dostrzegał w niej uniwersalną zasadę łączącą sztukę wszystkich epok.

W jego twórczości ważne miejsce zajmuje także okres figuratywny, trwający od wczesnych lat 30. do końca lat 50. XX wieku. Reprezentuje go w kolekcji Muzeum syntetyczna kompozycja *Martwa natura*, powstała około 1954 roku. Artysta podejmował wówczas klasyczne tematy obecne w historii sztuki – martwą naturę, portret czy pejzaż – poddając je konsekwentnej stylizacji formalnej. W centrum przedstawienia znajdują się przedmioty codziennego użytku – dzban oraz owoce i warzywa – usytuowane na owalnym blacie stołu. Twórca poddaje je wyraźnej geometryzacji i uproszczeniom: ich kształty zostają rozbite na kanciaste, syntetyczne formy wypełnione płaszczyznami ciepłych barw i wyraźnie wydzielone konturem. Kontrastują one z chłodniejszą tonacją stołu i tła, co wzmacnia klarowność kompozycji i porządkuje przestrzeń obrazu. Zastosowane rozwiązania formalne ujawniają inspiracje estetyką kubizmu, nadając jednocześnie dziełu rytmiczną strukturę i wyraźną dynamikę.



Jonasz Stern (1904-1988)

Kompozycja II, 1957

olej, płótno, 72 x 59 cm, nr inw. MZG-S-II-303

Twórczość Jonasza Sterna, wybitnego malarza nowoczesnego i jednego z czołowych przedstawicieli Grupy Krakowskiej, ukształtowały z jednej strony doświadczenia kubizmu, abstrakcji i surrealizmu, z drugiej – traumatyczne przeżycie własnej śmierci podczas II wojny światowej. Okupacyjne doświadczenia artysty miały wpływ na formę realizowanych przez niego (od lat 60. XX wieku) surrealistycznych, często tragicznych w wymowie kolaży i asamblaży z wykorzystaniem szczątków organicznych. Niedługo po wojnie, w latach 40. i 50., malarz rozwijał jednak twórcze poszukiwania m.in. w kierunku abstrakcji lirycznej i geometrycznej, czego przykładem jest *Kompozycja II*. Praca stanowi dynamiczny układ różnych form geometrycznych, które pozbawione wszelkiej statyki zdają się krążyć wokół określonego centrum (po prawej stronie obrazu) niczym w kalejdoskopie, zmieniając – zależnie od spostrzegawczości widza – swoje położenie w dziesiątkach konfiguracji. Sprowadzone do płaskich graficznych konturów wypełnionych nasyconymi – choć niepozbawionymi walorów malarzkich i światłocieniowych – barwami, formy te zyskują walor symbolu jako wizerunek każdego ruchu, każdej agresji, wszystkich podobnych zdarzeń. W pracy dostrzegalny jest wpływ kubizmu i abstrakcji, które ukształtowały u Sterna wycucie formy i rytmu, budowanie przestrzeni zgeometryzowanymi, przenikającymi się płaszczyznami, rygor i dyscyplinę kompozycji.



Antoni Kenar (1906-1959)

Kobiecość, 1956

drewno polichromowane, 80,5 x 64 x 65 cm, nr inw. MZG-S-II-321

Kobiecość autorstwa Antoniego Kenara to niezwykle lapidarny akt kobiecy, symbolizujący przełom w sztuce polskiej po 1955 roku. Dzieło eksponowane było na XXVIII Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji w 1956 roku. Artysta całkowicie rezygnuje tu ze zbędnych detali na rzecz zdecydowanej deformacji oraz geometryzacji bryły. Forma została silnie uproszczona i podporządkowana zasadzie syntezy. Drewniana, polichromowana figura kobiety może przywołać na myśl zarówno wizerunki pradawnych bogiń płodności, jak i formalne rozwiązania charakterystyczne dla tradycyjnej rzeźby afrykańskiej, widoczne w syntetyzacji, geometryzacji i deformacji ludzkiej sylwetki. Widoczne ślady dłuta kształtują wyrazistą fakturę powierzchni, podkreślając surowość materiału oraz ślady procesu twórczego. Pozbawiona rysów twarzy głowa przybiera kształt odwróconego, ściętego stożka z zagłębieniem w partii szczytowej. Wydatnie zaakcentowane piersi mają również formę stożkowatą, natomiast ręce i biodra płynnie przechodzą w obłą, wydłużone formy przypominające naczynie. Wklęsłość misy można interpretować jako symbolicznie ujęty brzuch kobiety gotowej do macierzyństwa, natomiast dwa boczne zagłębienia sugerują masywne biodra i pośladki. Sprowadzenie kobiecego ciała do formy naczynia oraz zespolenie figury z użytkowym motywem misy odwołuje się do archetypu matki – tej, która przyjmuje, przechowuje i daje życie. Rzeźba staje się tym samym ucieleśnieniem idei kobiecości, ukazanej poprzez tradycyjnie przypisywane jej role: karmicielki, opiekunki i strażniczki domowego ogniska, a także symbolu płodności i życia.



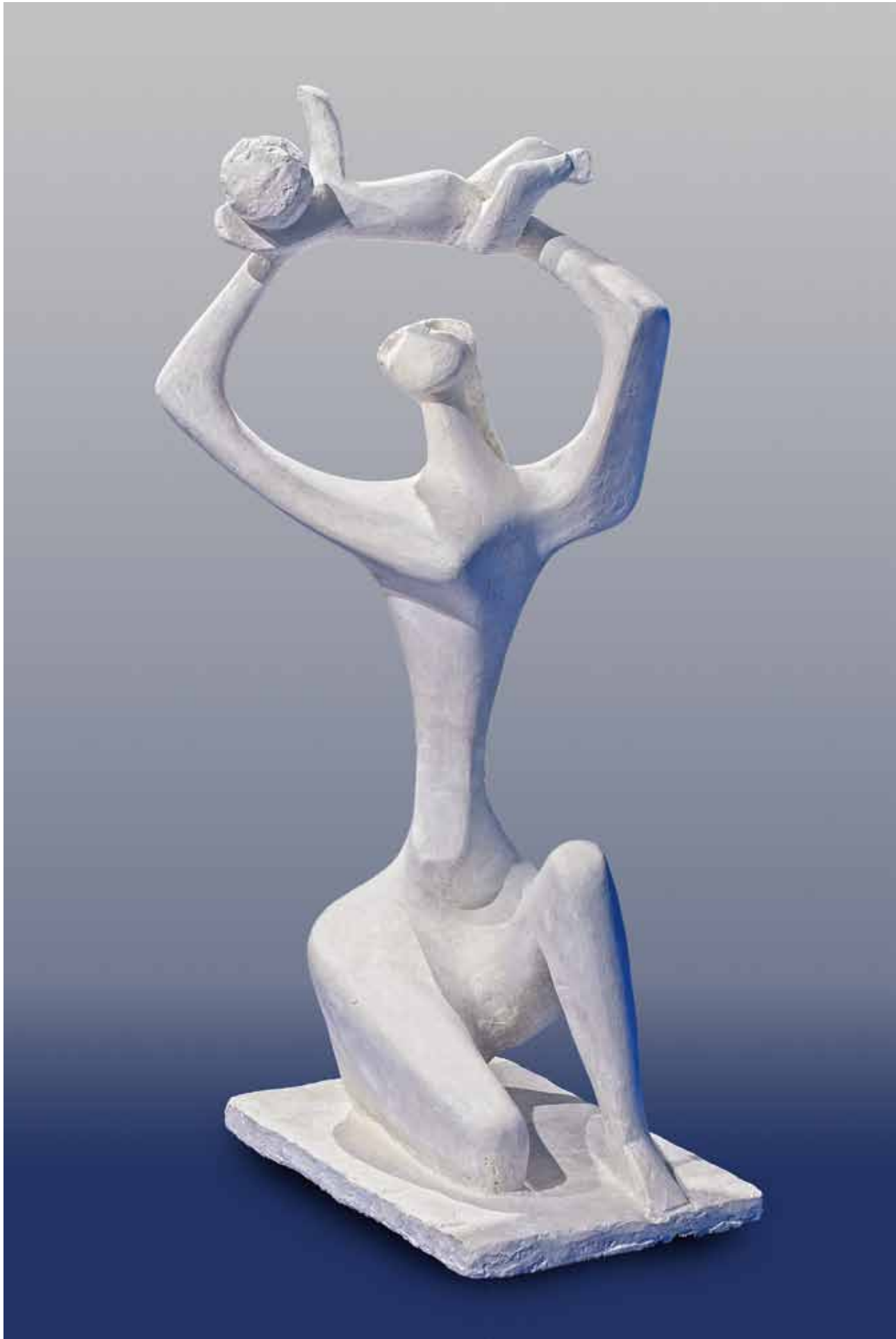
Barbara Zbrożyna (1923-1995)

Macierzyństwo, 1957

gips, 117 x 55 x 57 cm, nr inw. MZG-S-II-322

Barbara Zbrożyna – rzeźbiarka i rysowniczka – to znacząca postać powojennej sztuki polskiej. Była artystką poszukującą, jej styl rzeźbiarski ewoluował od prac w duchu realizmu, przez syntetyczne uproszczenia (o organicznym charakterze) i ekspresyjną deformację, do dzieł niemal abstrakcyjnych. Zaintrygowana problemem ludzkiej egzystencji, chętnie powracała w swojej twórczości m.in. do problematyki śmierci i przemijania, a także rodzicielstwa. Wyczulona również na problemy społeczne i niepokojące wydarzenia polityczne, żywo reagowała na nie, tworząc wymowne, symboliczne i poruszające kompozycje rzeźbiarskie.

Na wczesne realizacje Zbrożyny, które powstały w drugiej połowie lat 50. XX wieku, znaczący wpływ miała działalność angielskich twórców: Lynna Chadwicka i Henry'ego Moore'a. Z tego okresu pochodzi lapidarna forma figuralna *Macierzyństwo*, symbolizująca przełom w sztuce polskiej po 1955 roku. Praca ta ujawnia fascynację twórczością Moore'a. Z inspiracji jego dziełami autorka tworzyła rzeźby ażurowe, współgrające z przestrzenią i otwarte na przenikające je światło. Poszukiwała wówczas formuły postaci ludzkiej o specyficznych deformacjach, wywiedzionej często ze świata form organicznych. Wynikający zapewne z osobistych doświadczeń macierzyńskich motyw ikonograficzny – intymny temat matki trzymającej dziecko – ilustrujący pewien etap ludzkiej egzystencji, często powracał w rzeźbiarskich kompozycjach figuralnych autorki. Tutaj sprowadzony został do silnie uproszczonej, smukłej formy przedstawiającej kobietę unoszącą nad głową nagie niemowlę. Ażurowość tej realizacji rzeźbiarskiej doskonale otwiera ją na przestrzeń i działanie światła.



Wyobrażenia i emocje: abstrakcja lat 60. XX wieku – kolor i materia

Kolejne ogniwo rozwoju polskiej sztuki nowoczesnej od czasu Odwilży – abstrakcja lat 60. XX wieku – naznaczone jest wpływem zachodniego malarstwa materii i tradycji polskiego koloryzmu. Tendencja do podejmowania przez artystów problemów szeroko rozumianej abstrakcji ekspresyjnej (biologicznej), akcentującej walory barwy i materii, staje się zauważalna już od końca lat 50. Dokonujący się w tym czasie spontaniczny akces polskich twórców do informelu i malarstwa materii pozwolił na szybkie przyswojenie nowych tendencji i poszukiwanie indywidualnych rozwiązań. W następnej dekadzie nastąpiła krystalizacja postaw artystycznych, zarówno pod wpływem spuścizny modernizmu europejskiego i różnych odmian abstrakcji, jak i na gruncie dziedzictwa polskiego koloryzmu. Obszar zainteresowań artystów stanowiły w dalszym ciągu zagadnienia formalne, relacje sztuki i natury oraz wymiar duchowy twórczości; równocześnie polskie malarstwo materii stało się próbą wyjścia poza pikturalizm, więcej – poza malarstwo. Powstające wówczas dynamiczne, reliefowe kompozycje malarskie, w wielu wypadkach wzbogacane elementami przestrzennymi lub wręcz rzeczywistymi przedmiotami, stanowią przejaw „wyzwalania się” z kategorii pikturalizmu, a zatem próbę przełamania dominacji formuły kolorystycznej.

Struktury organiczne i formy biologiczne kształtują realizacje Alfreda Lenicy, Tadeusza Brzozowskiego czy Jerzego Tchórzewskiego. Kompozycja Lenicy *Skazany na dżwiganie* (1962) reprezentuje twórcze eksperymenty i fascynację autora abstrakcją ekspresyjną. Obraz utrzymany w zgaszonej, monochromatycznej gamie kolorystycznej, ma wyraźne konotacje surrealistyczne. Z kolei w pracy *Ruch jest atrybutem czerwieni* (1969) malarz posłużył się pełnymi ekspresji, wibrującymi barwnymi plamami, nawiązującymi do form organicznych i kształtów biologicznych, które wirując i przenikając się wzajemnie dynamicznie wypełniają pole obrazowe. Stylistykę dzieł Brzozowskiego wyznaczają fascynacje abstrakcją nurtu informel i surrealizmem. Abstrakcja ekspresyjna w duchu informel znajduje swoje odzwierciedlenie w kompozycji zatytułowanej *Protokolantka* (1977), która ukazuje intrygującą, pulsującą kolorami formę biologiczną o wyrazistej tkance malarskiej, skonstrastowaną z ciemnym mrocznym tłem. Elementem, który dodatkowo potęguje dynamizm, jest tu falująca linia powstała z wyciśniętej prosto z tuby farby. W dekoracyjnym obrazie *Troki* (1970) głównym środkiem ekspresji są natomiast „energetyzujący” kolor oranżu i urozmaicona faktura. Malarstwo Jerzego Tchórzewskiego balansujące między abstrakcją, ekspresjonizmem i surrealizmem, reprezentuje *Struktura* (1962), gdzie wyjątkowe znaczenie ma gęsta materia malarska i reliefowa faktura budujące abstrakcyjną, dramatyczną kompozycję, zdominowaną przez kierunki diagonalne. Obraz Mariana Bogusza *Wspominam ściany synagogi* z cyklu *Listy z getta* (1965-1966) ukazuje porządek form uzupełnionych elementami przestrzennymi,

charakterystyczny dla jego twórczości w drugiej połowie lat 60. Autor przekracza tu granice płaskiego obrazu, tworząc w istocie kompozycję przestrzenną, o oszczędnej kolorystyce, w której istotną rolę odgrywa również materia malarska.

Szczególne miejsce zajmuje malarstwo materii reprezentowane m.in. przez abstrakcyjną *Kompozycję srebrzystą* (1962) Zbigniewa Tymoszewskiego, która ujawnia jego dbałość o indywidualnie pojmowany, geometryczny ład, podkreślony prostokątnymi plamami gęstej farby o spotęgowanej materialności. W tej grupie znalazł się także Bronisław Kierzkowski, najbardziej znany z kompozycji strukturalnych stanowiących jego osobistą wypowiedź artystyczną – reprezentowanych na ekspozycji *Kompozycją fakturową nr 525* (1963) – a także praca Zbigniewa Dłubaka *Antropolity-2* (1963), w której twórca podjął problemy przestrzeni, koloru i efektów wizualnych. W powyższy nurt wpisują się także dwustrefowa, monochromatyczna kompozycja Jana Tarasina *Deszcz* (1963) – gdzie przestrzeń obrazową zapełniają reliefowo malowane, charakterystyczne dla tego autora kaligraficzne znaki – oraz *Pejzaż* (1962) Józefa Hałasa, który buduje syntetyczny, monochromatyczny krajobraz z zastosowaniem gamy barwnej złożonej z ciepłych kolorów ziemi, sprowadzając fragment pejzażu do niemal czystej abstrakcji. Znacząca jest również kompozycja Andrzeja Matuszewskiego *Trzydziestypierwszy* z cyklu *Relacje* (1965), w której artysta podejmuje problem struktury obrazu o reliefowej fakturze dopełnionej fragmentami „organicznej” materii. Odzwierciedlenie tego nurtu odnajdujemy ponadto w twórczości wielu artystów lubuskich, wśród nich zwłaszcza Klema Felchnerowskiego (*Obraz I/62*, 1962).

Alfred Lenica (1899-1977)



Ruch jest atrybutem czerwieni, 1969

olej, płótno, 146 x 114 cm, nr inw. MZG-S-II-155

Praca eksponowana na IV Złotym Gronie (1969)

Skazany na dźwiganie, 1962

olej, płótno, 96 x 73,5 cm, nr inw. MZG-S-II-31

Alfred Lenica zaliczany jest do czołowych reprezentantów polskiej awangardy. Pod koniec lat 50. XX wieku ukształtował własną rozpoznawalną formułę charakteryzującą się połączeniem wpływów tasyzmu, ekspresjonizmu, surrealizmu, informelu i drippingu. Swoje malarskie kompozycje, wypełnione wewnętrzną energią, chętnie opatrywał literackimi tytułami. Dwie kompozycje znajdujące się w kolekcji Muzeum reprezentują twórcze eksperymenty i fascynacje Lenicy, zwłaszcza abstrakcją ekspresyjną. Powstałe w odmiennych zestawach kolorystycznych stanowią przykład wypracowanej przez artystę techniki malarskiej, polegającej na nakładaniu kilku warstw farby, a następnie ich częściowym usuwaniu przy użyciu kawałka tektury, co odsłania kolejne powłoki barwne i tworzy charakterystyczne przetarcia oraz prześwity kolorów, o zróżnicowanych kształtach.

W obrazie *Ruch jest atrybutem czerwieni* (1969) dominują wirujące i przenikające się formy abstrakcyjne, budowane poprzez swobodnie kształtowane struktury malarskie oraz dynamiczne zestawienia barw. Kompozycja opiera się na intensywnym kontraście kolorystycznym – głębokiej, nasyconej czerwieni wypełniającej znaczną część pola obrazowego oraz złożonego układu form malarskich utrzymanych w odcieniach beżu, błękitu, żółci czerni, szarości. Tytuł wskazuje na symboliczne powiązanie czerwieni z energią i ruchem, czyniąc tę barwę głównym nośnikiem ekspresji. Płótno *Skazany na dźwiganie* (1962) utrzymane jest w wyraznie monochromatycznej gamie barwnej. Dominują przygaszone tony (brązy, ugry, szarości, szmaragdowe zielenie) przełamywane punktowymi rozjaśnieniami, które organizują przestrzeń kompozycji. Układ obrazu zdominowany jest przez wertykalną strukturę, która mimo abstrakcyjnej formy, sugeruje antropomorficzną postać – tytułowego „skazanego”. Dzieło wykazuje również wyraźne konotacje surrealistyczne.



Ruch jest atrybutem czerwieni, 1969



Skazany na dźwiganie, 1962

Tadeusz Brzozowski (1918-1987)

Troki, 1970

olej, płótno, 98,5 x 101 cm, nr inw. MZG-S-II-210



Protokolantka, 1977

olej, płótno, 132 x 52 cm, nr inw. MZG-S-II-636,
Praca eksponowana na VIII Złotym Gronie (1977)

Tadeusz Brzozowski to jedna z najwybitniejszych indywidualności polskiej sztuki XX wieku. Stylistykę jego dzieł, charakteryzujących się perfekcyjnym warsztatem, wyznaczają fascynacje abstrakcją nurtu informel i surrealizmem. Prace zaskakują ekspresją formy zaakcentowaną zdecydowanym kolorem i urozmaiconą fakturą oraz fantazyjnymi, często ironicznymi i archaizującymi tytułami, które nawiązują do staropolskiego słownictwa. Najczęściej żartobliwy, pełen zabawnych skojarzeń charakter tytułów w bardzo sugestywny sposób obrazuje stosunek Brzozowskiego do jego sztuki.

Kompozycje malarskie z muzealnej kolekcji pochodzą z dojrzałego okresu twórczości, w którym Brzozowski skłaniał się ku tendencji do odrealniania form. Abstrakcja ekspresyjna z nurtu informel znajduje swoje odzwierciedlenie zarówno w obrazie *Troki* (1970), jak i *Protokolantka* (1977). Pierwszy z nich stanowi niezwykle interesujące studium koloru i organicznej formy. Dominującym akcentem jest nasyczony, wręcz żarzący się oranż, który wypełnia niemal całą płaszczyznę płótna. W ten energetyzujący kolor tła malarz wpisał biomorficzne kształty, które zdają się być zawieszone na subtelnych liniarnych strukturach. W dolnej partii płótna uwagę przyciągają dwie ciemne, owalne formy, nadające pracy niepokojącego charakteru.

Druga kompozycja balansuje na granicy abstrakcji i aluzyjnej figuracji. Ukazuje pulsującą kolorami organiczną formę budzącą dalekie skojarzenia z figurą ludzką, która wyłania się z ciemnego, mrocznego tła. W obrazie dominują chłodne odcienie błękitów, oliwkowej zieleni oraz granatów, zestawione z kontrastującymi akcentami cynobru, żółci, oranżu i bieli w górnej partii płótna. Kolor nakładany jest w sposób ekspresyjny, miejscami gęsto i impastowo, w innych partiach spływa pionowymi smugami. Dynamizm kompozycji dodatkowo potęguje falująca linia utworzona z farby wyciśniętej bezpośrednio z tuby.



Troki, 1970



Protokolantka, 1977

Jerzy Tchorzewski (1928-1999)

Struktura, 1962

olej, płótno, 135 x 95 cm, nr inw. MZG-S-II-2137

Malarstwo Jerzego Tchorzewskiego, uznawanego za klasyka polskiej sztuki współczesnej, balansowało między abstrakcją, ekspresjonizmem i surrealizmem. W dziełach artysty przedstawiających niejednokrotnie fantastyczne krajobrazy, kosmiczne wizje i galaktyki czy zjawiska przyrodnicze, wyjątkowe znaczenie ma gęsta materia malarska i wewnętrzne światło w obrazie. Artysta już od wczesnego okresu twórczości w swoich wymaginowanych, często niepokojących pejzażach odznaczał się typem wyobraźni bliskim surrealizmowi. Po 1955 roku zaczął malować abstrakcyjne wizje kosmicznych kataklizmów, wulkanicznych erupcji, rozbłyskujących i niknących gwiazd. Tego rodzaju postawę twórczą odnajdujemy w pełnym dynamiki i ekspresji obrazie ze zbiorów Muzeum, na którym niemal zupełnie zanikają elementy figuratywne, zastąpione abstrakcyjną, dramatyczną kompozycją zdominowaną przez kierunki diagonalne. Układy te przypominają wiązkę błyskawic zasugerowanych zygzakowatymi liniami niemal reliefowo nakładanej farby. Punkt zderzeń i wyładowań owych „błyskawic” zdaje się być miejscem mocy, które „elektryzuje” znajdujący się w tle mroczny krajobraz z widocznym zarysem gór. Ów efekt ekspresji wzmacnia typowa dla dzieł Tchorzewskiego bogata, porowata, wręcz reliefowa faktura wprowadzającą do jego prac element haptyczny, jak również żywiołowa kolorystyka granatowych piorunów skonstrastowana z gradacją intensywnych odcieni ochry, pomarańczy i czerwieni rozżarzonego nieba. Artysta widział świat jako tragiczne zmaganie się żywiołów i często pokazywał to w swoich obrazach.



Marian Bogusz (1920-1980)

Wspominam ściany synagogi z cyklu *Listy z getta*, 1965-1966

technika mieszana, płyta paździerzowa, 114 x 67,5 cm, nr inw. MZG-S-II-108

Asamblaż *Wspominam ściany synagogi* ukazuje geometryczny porządek form uzupełnionych elementami przestrzennymi, charakterystyczny dla twórczości Mariana Bogusza w drugiej połowie lat 60. XX wieku. Autor przekracza tu granice płaskiego obrazu, tworząc wieloelementową kompozycję przestrzenną złożoną z nałożonych na siebie płyt (jedna z nich została obita blachą), desek i metalowych pojemników po kliszach fotograficznych. W geometrycznej strukturze pracy istotną rolę odgrywa również materia malarska, widoczna zwłaszcza w walorowych przejściach kolorystycznych – od czerni do żółci na powierzchni desek czy akcentach barwnych na spodzie pojemników. Pikturalna, światłocieniowa jest również powierzchnia silnie wygniecionych blach (starych matryc drukarskich) ze śladami podpaleń, co ma wymiar metaforyczny, przypominając jakby zapamiętany ślad cierpienia spalonej synagogi. Elementy użyte do stworzenia asamblażu wywodzą się z różnych gatunków – surrealizmu, konstrukcji geometrycznej, op-artu, kolażu, ambalażu etc., co zdaje się sugerować, że artysta chce pokazać możliwość zawarcia w malarstwie wszystkiego, nie wyłączając samego malarstwa.



Zbigniew Tymoszewski (1924-1963)



Kompozycja srebrzysta, 1962

olej, płótno, 120 x 75 cm, nr inw. MZG-S-II-38

Praca eksponowana na I Złotym Gronie (1963)

Zbigniew Tymoszewski uznawany jest za jedną z legend powojennej sztuki polskiej. Przyczyniła się do tego zarówno przedwczesna, samobójcza śmierć artysty, jak również fakt, iż w rezultacie jego oryginalne malarstwo nie zdążyło w pełni wybrzmieć. Wraz z wycofaniem się z oficjalnego życia artystycznego w 1959 roku Tymoszewski skupił się na intensywnej pracy twórczej, malując liczne obrazy o wysokich walorach artystycznych, odnalezione w pracowni artysty po jego śmierci, wśród nich *Kompozycję srebrzystą*. Abstrakcyjna kompozycja, utworzona z różnych konfiguracji prostokątów pionowych i poziomych, ujawnia dbałość o indywidualnie pojmowany, geometryczny ład, podkreślony prostokątnymi plamami gęstej farby. Pozorną równowagę owego porządku narusza jednak malarska materia – ekspresyjna, „mięśista” faktura oraz kontrasty barwne. Tymoszewski operuje dramatycznymi zestawieniami głębokich, nasyconych kolorów (m.in. „zbrudzonych” lub rozjaśnionych odcieni turkusów, bordo, brązów, srebrzystych szarości i czerni) i to one decydują ostatecznie o napiętym, niespokojnym charakterze całości. Wyniesiona z tradycji koloryzmu umiejętność operowania bogatą skalą mocno nasyconych barw prowadzi artystę nieoczekiwanie do brutalnej ekspresji koloru i spotęgowanej materialności farby. Ekspresję kompozycji wzmacnia świetlistość linii żółci i jasnych brązów (skumulowanych w polu centralnym), które dzielą całość na segmenty, a zarazem zdają się „rozsadzać” powierzchnię obrazu swoją wewnętrzną energią.



Bronisław Kierzkowski (1924-1993)

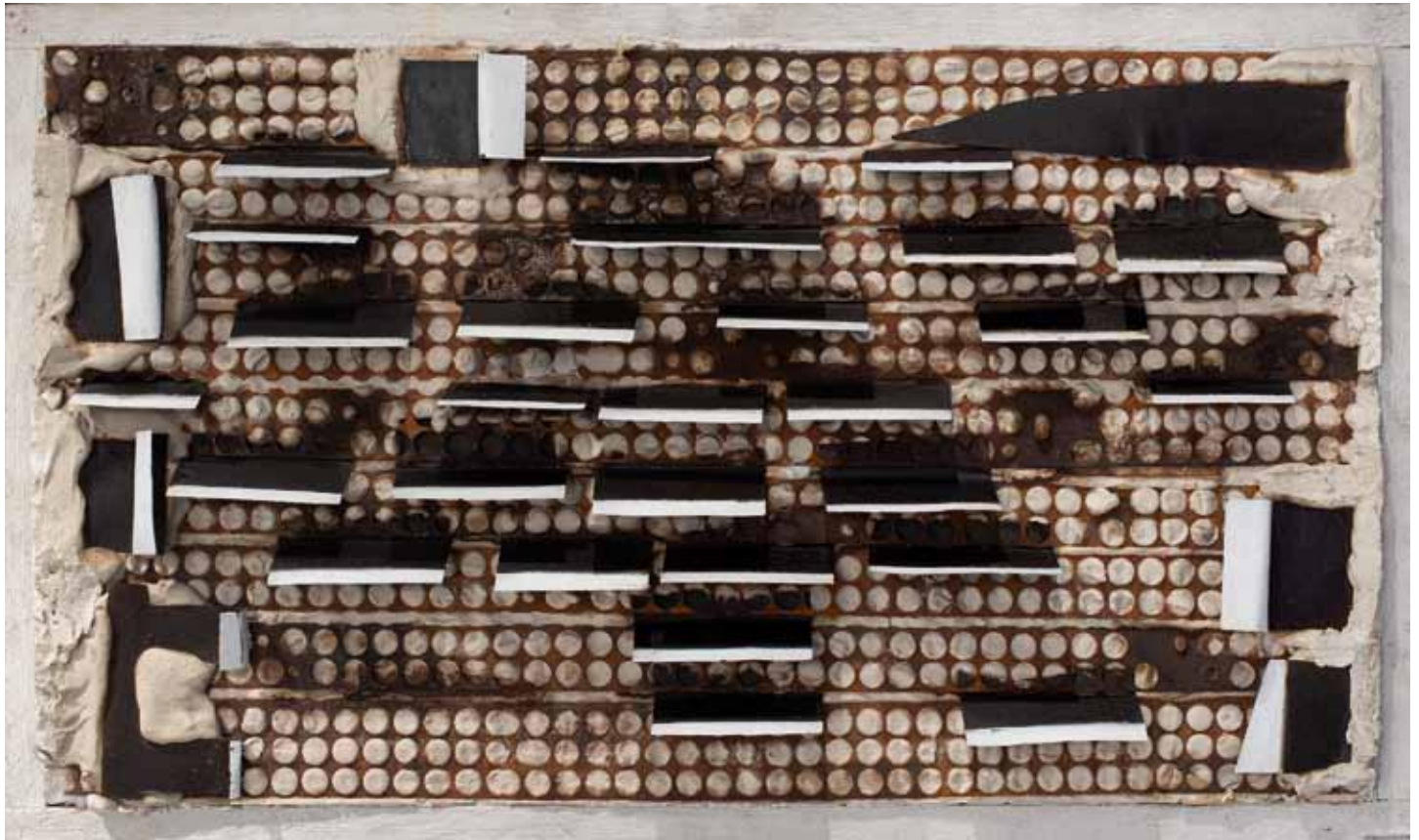


Kompozycja fakturowa nr 525, 1963

stiuk, metal, 56 x 96 cm, nr inw. MZG-S-II-1986

Praca eksponowana na I Złotym Gronie (1963)

Twórczość Bronisława Kierzkowskiego, jednego z najbardziej radykalnych przedstawicieli polskiej awangardy lat 60. XX wieku, jest przykładem – obok malarstwa Tadeusza Dominika i Stefana Gierowskiego – abstrakcji pozostającej pod wpływem malarskiej tradycji postimpresjonizmu. Artystyczna postawa Kierzkowskiego ujawnia zarazem silny indywidualizm twórcy i jego przekonanie o odrębności języka sztuki, wedle którego dzieło sztuki jest autonomicznym faktem kreacji, a nie komentatorem istniejącej rzeczywistości. Swoją postawę twórczą Kierzkowski ukazał najpełniej w reliefach – szczególnie w realizowanym w latach 60. cyklu *Kompozycji fakturowych*. Materiałem jest tu swobodnie kształtowany stiuk i różnego rodzaju metalowe elementy, które dały artyście zupełnie nowe możliwości operowania naturalnym światłem i barwą, ale przede wszystkim fakturą. *Kompozycję fakturową nr 525* budują wgniecione w gips pasy pordzewiałej blachy z okrągłymi otworkami, a pomiędzy nimi w nieregularnych odstępach, odchylone w dół, czarne blaszane prostokąty, zaakcentowane na krawędziach paskami bieli. Osiągnięta za pomocą tych środków różnorodność faktury decyduje o ekspresyjnych walorach światłocieniowych i kolorystycznych pracy. Tego rodzaju efekty przywodzą na myśl malarstwo materii bądź abstrakcję strukturalną Antonia Tàpiesa czy Alberta Burriego. Utrzymane w „poetyce śmietnika cywilizacji przemysłowej” asambleże artysty są jednak przede wszystkim kompozycjami natury malarskiej. Decyduje o tym gips dający się kształtować czułymi palcami, niczym malarska faktura obrazu – formowana naciskiem blaszek, barwiących białosć stiuku w miejscach styku rdzawymi zaciekami.



Zbigniew Dłubak (1921-2005)



Antropolity-2 (Antropolity), 1963

olej, płyta paździerzowa, 88 x 59 cm, nr inw. MZG-S-II-156

Praca eksponowana na IV Złotym Gronie (1969)

Zbigniew Dłubak należał do czołowych postaci słynnej Grupy 55, jednego z pierwszych tak znaczących manifestów polskiej sztuki nowoczesnej okresu Odwilży. Wyrażaną językiem fotografii i malarstwa sztukę Dłubaka można określić jako poznawanie ludzkiej rzeczywistości znaków – *signifiant* i *signifié* w sferze języka, a w obszarze formy – jako swego rodzaju odkrywanie kształtów niewidzianych i poszukiwanie kolorów nienazwanych. Choć główną domenę twórczości Dłubaka stanowi fotografia, artysta znany jest także ze swej pracy malarskiej, w której poprzez stopniowe i konsekwentne uabstrakcyjnianie form doszedł do własnej formuły obrazu optycznego. *Antropolity-2* jest jednym z pierwszych obrazów z wczesnego cyklu *Antropolity* (1963-1965). Abstrakcyjna kompozycja, w której twórca podjął problemy przestrzeni, koloru, efektów wizualnych, wyrasta z tradycji konstruktywizmu. Zróżnicowaną walorowo czerwień tła niemal w całości przesłaniają szerokie pasy – fakturalne ślady szerokich, zarazem delikatnych pociągnięć pędzla i szpachli: równoległych i poziomych u góry, przechodzących w skosy w lewym dolnym rogu kompozycji. Powierzchnia tych pasów jest zróżnicowana, zdominowana mocnymi akcentami czerni przechodzącej w „zbrudzoną” czerwień. W wielu miejscach przebija kolor tła, które w pełni ujawnia się za sprawą pionowej, spiczastej „szczeliny”. W tym miejscu barwa ta zyskuje szczególną intensywność, zdając się rozsadzać strukturę ciemnych pasów. W oczach widza na powierzchni zaczynają się pojawiać powidokowe „pasy ogniste”, których zapalenie się i przesuwanie wypełnia ruchem i złudą przestrzenną czerwone pole obrazu.



Jan Tarasin (1926-2009)



Deszcz, 1963

olej, płótno, 60 x 50 cm, nr inw. MZG-S-II-44

Praca eksponowana na I Złotym Gronie (1963)

Jan Tarasin zaliczany jest do klasyków współczesnego malarstwa polskiego. W swojej niezwykle oryginalnej twórczości balansował między abstrakcją a sztuką przedstawiającą. Jednym z celów jego postawy twórczej było zgłębianie natury i jej tajemnych mechanizmów oraz kreowanie odrębnego świata pod wpływem tych doświadczeń. Artysta wypracował indywidualną, niezwykle spójną stylistykę obrazowania, rozpoznawalną na pierwszy rzut oka. Przestrzeń obrazów, zwykle podzielonych na poziome strefy, wypełniają formy geometryczne, znaki kaligraficzne czy też kształty organiczne umieszczane na płasko opracowanym tle lub też w aluzyjnej przestrzeni. Szczególnym walorem jego malarstwa jest też wyszukana kolorystyka prac.

Kameralny obraz olejny autorstwa Tarasina znajdujący się w kolekcji Muzeum oscyluje wokół frapującego malarza świata natury. Tematem monochromatycznej kompozycji z 1963 roku jest zjawisko deszczu, które pojawiało się w jego twórczości wielokrotnie w różnorodnych wariantach kolorystycznych oraz kompozycyjnych, zarówno w technikach malarskich, jak i graficznych. To życiodajne zjawisko przyrody nie zostało podane przez autora w sposób dosłowny, lecz zaszyfrowane w system znaków i organicznych form, które skłaniają widza do uruchomienia wyobraźni. Uwagę zwraca oszczędna, lecz wysmakowana tonacja barwna zastosowana w obrazie. Kompozycja płótna podzielona jest na dwie wyraźne strefy kolorystyczne: górną o barwie „przybrudzonego” jasnego beżu i dolną utrzymaną w ciemnobrunatnej, niemal czarnej tonacji. Przestrzeń obrazową zapełnia motyw zagadkowych kaligraficznych znaków zaakcentowanych grubą, wręcz reliefową fakturą, ujawniających inspirację sztuką i kulturą Dalekiego Wschodu, którą autor miał okazję poznać w 1962 roku podczas pobytu stypendialnego w Chinach i Wietnamie.



Józef Hałas (1927-2015)



Pejzaż, 1962

olej, płótno, 80,5 x 140 cm, nr inw. MZG-S-II-39

Praca eksponowana na I Złotym Gronie (1963)

Józef Hałas – nestor wrocławskiego środowiska artystycznego – należy do grona znakomitych współczesnych artystów polskich. We wczesnej twórczości koncentrował się na uproszczonych, kubizujących przedstawieniach figuratywnych. Stopniowo zaczął wypracowywać własny oryginalny język wypowiedzi malarskiej, koncentrując się wyłącznie na kompozycjach pejzażowych, w których próbował zgłębić porządek natury. Fascynacja jej fenomenem widoczna jest w licznych obrazach olejnych, a także gwaszach, akwarelach i rysunkach. Bardzo często punktem wyjścia były zapamiętane z dzieciństwa górzyste krajobrazy Nowego Sącza. Widoki rodzinnych okolic wielokrotnie inspirowały artystę, który jednak daleki był do ich wnikliwego odwzorowania. Kreując wizję pejzażu sięgał po geometryzujące kształty, poprzestając na dużym uogólnieniu i aluzji. Poddawał wybrane wycinki natury wyraźnej syntezie docierając do granic ich wyabstrahowania. Chętnie wzbogacał i różnicował materię malarską swoich płócien. Kolorystyka jego pejzażowych kompozycji inspirowana jest w głównej mierze barwami natury. Praca olejna z 1962 roku dobrze ilustruje tendencje poszukiwań Hałasa. Motyw krajobrazowy potraktowany został przez autora jako pole doświadczeń kolorystycznych i formalnych. Artysta przełożył formy pejzażu na dekoracyjny rytm abstrakcyjnych kształtów (kół, owalnych form, wydłużonych prostokątów i wyraźnie uwypuklonych pionowych linii reliefowo kładzionej farby). Widok ten, podobnie jak wiele innych kompozycji artysty, zobrazowany jest za pomocą istniejącego w naturze horyzontalnego podziału na strefę nieba i ziemi. Klimat dzieła buduje monochromatyczna tonacja barwna zestrojona z ciemnych gam brązu, oliwkowej zieleni z akcentami czerni i rdzawobrunatnego koloru.



Andrzej Matuszewski (1924-2008)

Trzydziestypierwszy z cyklu Relacje, 1965

technika mieszana, płótno, 100 x 79,5 cm, nr inw. MZG-S-II-2741

Twórcza droga Poznaniaka Andrzeja Matuszewskiego, jednego z najważniejszych animatorów i uczestników polskiego życia artystycznego od okresu Odwilży drugiej połowy lat 50. po lata 90. XX wieku, przechodziła ewolucję odzwierciedlającą jego wielokierunkowe dążenia do przekraczania granic we współczesnej sztuce i dyskursie wokół niej: począwszy od figuracji w duchu surrealizmu, poprzez abstrakcyjne malarstwo materii, instalacje plenerowe i w przestrzeni publicznej, wreszcie po wydarzenia i happeningi – akcje efemeryczne oraz spektakle z udziałem publiczności, negujące tradycyjne rozumienie dzieła sztuki i jego odbioru. Dzięki tym ostatnim, organizowanym przez artystę w latach 60. i 70., m.in. w poznańskiej Galerii odNOWA, Matuszewski dołączył do pierwszoplanowych postaci powojennej awangardy polskiej.

Na początku lat 60. artysta odszedł od metaforycznego realizmu w kierunku malarstwa strukturalnego i malarstwa materii, które reprezentuje obraz *Trzydziestypierwszy z cyklu Relacje*. W abstrakcyjną, zgeometryzowaną kompozycję malowaną „zbrudzonymi”, ziemistymi odcieniami brązów i szarości, zdominowaną przez centralny wielobok, wpisane są fragmenty „organicznej” materii: na liniach pęknięć płaszczyzn malarskich spod płótna wydobywa się futro, jak trawa ze szczelin pękniętej nawierzchni. Materialność, a zarazem przestrzenność struktury (zapowiadająca późniejsze wyjście Matuszewskiego poza granice medium malarskiego) podkreśla w wielu miejscach chropowata, reliefowa faktura obrazu. Tego rodzaju zabiegi ujawniają współzależność i kontrast pomiędzy postępowaniem artysty a naturą użytego materiału.



Klem Felchnerowski (1928-1980)



Obraz I/62, 1962

kolaż, olej, płótno, 120 x 100 cm, nr inw. MZG-S-IV-579

Praca eksponowana na I Złotym Gronie (1963)

Malarską twórczość Klema Felchnerowskiego zdominowały od końca lat 50. XX wieku malarstwo materii i problem struktury obrazu. W tym celu artysta wzbogacał i różnicował powierzchnię obrazów za pomocą przedmiotu – płócien i firanek. Zabiegi te dobitnie ilustruje *Obraz I/62*, który powstał na surowym workowym płótnie o grubym splocie, bez gruntu, z zastosowaniem dwóch pigmentów – brązu i bieli. Jego prosty układ przypominający odwróconą literę „T” składa się zaledwie z kilku płaszczyzn tworzących kompozycję o cechach niemal hieratycznych, skłaniającą do kontemplacji. Uwagę przyciąga optyczny akcent w postaci pionowej figury zbliżonej do wydłużonego prostokąta w prawym górnym rogu pola obrazowego, obwiedzionej białym świetlistym otokiem (podobna biała linia akcentuje dolną krawędź kompozycji). Element ów wzmacnia refleksyjny, wręcz mistyczny nastrój obrazu. Zastosowane tu środki artystyczne, pomimo swojego zróżnicowania, pozostają we wzajemnych relacjach, tworząc charakterystyczną dla Klema estetyczną konstrukcję, daleką od typowych dla malarstwa materii obrazów rozkładu i degradacji.



Nowe konstrukcje rzeczywistości

W narracji wystawy kolejne ważne miejsce zajmuje prezentacja dzieł artystów z lat 60. i 70. XX wieku, podejmujących poprzez swoją sztukę próby zdefiniowania otaczającej rzeczywistości – poznania rządzących nią naukowych reguł, zarazem jej kreacji za pomocą obrazów, reliefów lub instalacji, które budują określoną przestrzeń interakcji pomiędzy dziełem sztuki a odbiorcą. Do prac tych należą przede wszystkim liczne dzieła przedstawicieli abstrakcji geometrycznej, jak również grupa obrazów reprezentujących nurt konceptualny w polskiej sztuce tego okresu.

Abstrakcja geometryczna

Obszerną grupę w ramach sekcji stanowią prace artystów posługujących się językiem abstrakcji geometrycznej, zwanej też sztuką konkretną. Kierunek ten, nawiązujący m.in. do osiągnięć konstruktywizmu lat 20. i 30. XX wieku, odegrał istotną rolę w kształtowaniu wrażliwości współczesnego człowieka. Abstrakcja – jako język sztuki – wynikała z potrzeby wyrażenia uniwersalnych treści: idei powszechnych czy trudnych do zdefiniowania pojęć niezwiązanych bezpośrednio z rzeczywistością wizualną. Pismo języka abstrakcyjnego kształtują konstrukcje z figur geometrycznych oraz barwy, będące wyrazem uczuć i ekspresji autorów, jak również zapisem dokonywanych przez nich obserwacji rzeczywistości. Na ekspozycji zaprezentowane zostały czołowe dzieła tego nurtu w kolekcji Muzeum, ukazujące różnorodność indywidualnych poszukiwań poszczególnych twórców w obrębie sztuki geometrycznej, zbliżających się niekiedy do innych artystycznych tendencji, m.in. konceptualizmu.

Prezentację otwiera *Kompozycja barwna 20-1969* (1969) Henryka Stażewskiego, który w latach 60. definitywnie odszedł od tradycyjnego malarstwa figuratywnego, koncentrując się na realizowaniu konstruktywistycznych kompozycji reliefowych. Praca pochodząca z serii reliefów opartych o kompozycyjny moduł trójkąta, kwadratu i trapezu prostokątnego ujawnia ówczesne poszukiwania twórcze autora, skoncentrowane na problematyce przestrzeni w obrazie, jej podziału i tworzeniu iluzji ruchu poprzez dynamiczną grę geometrycznych elementów, zintensyfikowaną tutaj za sprawą koloru. *Obraz CLIII* (1964) Stefana Gierowskiego odzwierciedla jego zwrot ku malarstwu niefiguracywnemu z tendencją do geometrycznej budowy obrazu oraz wykorzystania właściwości op-artu, jako dynamicznej wizji iluzjonistycznej przestrzeni, budowanej rytmem walorowych płaszczyzn barwnych oraz linii prostych. Konsekwentna dyscyplina i rygor konstrukcji plastycznych charakteryzuje nadto powstały w tym samym roku *Przedmiot optyczny XXIII* Zbigniewa Gostomskiego, ujawniający fascynację artysty geometrią, modelami matematycznymi i grą rytmicznych układów. Pozornie symetryczny układ kul – tworzących sekwencje przenikających się elementów przestrzeni i płaszczyzny, partii światła i cienia – sprawia wrażenie otwartej kompozycji, zarazem wprowadza widza w iluzyjne obszary. Z kolei *Relief sferyczny* (1967) należy do bliskich konceptualizmowi prac Jerzego Rosołowicza, który za pomocą regularnego układu wypukłych soczewek umożliwia widzowi wszechstronny ogląd rzeczywistości, badanie i kontemplację natury. Światło, migotliwie ślizgające się po powierzchni soczewek, powoduje wrażenie nieustannej ruchliwości kompozycji, której wyraz estetyczny – za każdym

razem inny – współtworzy odbiorca i kontekst otoczenia. Konceptualny charakter ma również *Obraz czarny* (1969) Jerzego Kałuckiego, którego fascynują formy geometryczne i ich podział. Oparta na grze motywów łuku, linii prostej i barwnej płaszczyzny kompozycja prowokuje widza do rekonstrukcji przestrzeni obrazu poza wyznaczonymi odcinkami łuku i linii. Interakcja z odbiorcą decyduje także o wymowie geometrycznych reliefów Adama Marczyńskiego, reprezentowanych na ekspozycji pracą *6, 8, 10 Zmienne* (1969). Artysta wprowadza tu ingerencję widza w stworzony układ kwadratowych modułów pudełkowych z ruchomymi wieczkami odbijającymi refleksy barwne, dając tym samym możliwość jego modyfikacji. Z kolei plastyczne działania Stefana Krygiera ponownie zbliżają nas ku konceptualizmowi, co dostrzegalne jest w jego *Kolineacji III* (1969) z cyklu *Kolineacje*, określanego przez artystę jako „przekształcenia abstrakcyjnych form w różnych punktach przestrzeni na liniach prostych, rozprzestrzeniających się w określonych strefach”. Wynikające z intelektualnych rozważań geometryczne kompozycje Kajetana Sosnowskiego wyróżnia natomiast materiał – pozszywane kawałki wielobarwnego płótna – budujący m.in. pracę *Układy równowartościowe* (1979), u której podstaw leżą matematyczne zasady podziału płaszczyzny. Asceza środków dostrzegalna jest także w „anektującej” ścianę sali wystawowej kompozycji *Koło podwójne XXVIII* (1968) autorstwa Jana Berdyszaka, którego zafascynowało poszukiwanie metody badania przestrzeni. W przywołanej pracy przekłada się to na podkreślanie relacji malarско-przestrzennych obrazu i określenie granic przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej, skupianie uwagi widza na znaczeniu pustki w obszarze dzieła. Równie medytacyjny, refleksyjny charakter ma rzeźba *Przezroczysta X/C/* (1973-1975). Skonstruowana z metalu i szkła – które stało się ekwiwalentem przezroczystości – wskazuje na brak granic pomiędzy widocznym i niewidocznym, między „kruchością” i „trwałością”. Jeszcze inny aspekt relacji pomiędzy dziełem sztuki a kontekstem jego odbioru wprowadza twórczość Juliana Raczki, skoncentrowana wokół problemów światła, koloru i przestrzeni oraz nieustannej transformacji zjawisk i form. Najpełniej ujawniają to jego reliefowe obiekty z pleksi, blachy i drewna, z użyciem oświetlenia elektrycznego, reprezentowane przez *Reliefy V i VI*. Podświetlone elementy z pleksi na barwnym tle tworzą abstrakcyjne kompozycje, które wykorzystują charakterystyczną dla op-artu grę światła i koloru, zarazem zyskują nadrzeczywisty, transcendentny wymiar. Abstrakcja geometryczna stała się również ważnym wątkiem twórczości Lecha Kunki, co widoczne jest w kompozycji *Układ Y M* (1973), będącej swego rodzaju „obrazem w obrazie”. Łączy ona wcześniejsze poszukiwania twórcze artysty w duchu abstrakcji lirycznej – zobrazowane we wnękach z organicznymi, półprzestrzennymi strukturami malarskimi – oraz rygor ramujących je geometrycznych form, które wydają się przeciwstawiać swoim surowym ładem chaosowi ludzkiego świata. Własny rozpoznawalny styl stworzył Andrzej Gieraga, którego metaforyczne w wymowie prace bazują na kontraście elementów poddanych rygorowi geometrii i reliefowych elementów swobodnie kształtowanych, co widoczne jest w organicznej i światłocieniowej, zarazem konstruktywistycznej kompozycji *Rysunek XXX* (1981). W omawiany nurt wpisują się także prace zielonogórzanina Mariana Szpakowskiego, inicjatora Wystaw i Sympozjów Złotego Grona, dla którego abstrakcja geometryczna stała się obszarem najtrwalszej fascynacji. Widoczna jest ona choćby w *Reliefie białym* (1971), będącym trójwymiarowym rozwinięciem wcześniejszych poszukiwań konstruktywistycznych autora.

Henryk Stażewski (1894-1988)

Kompozycja barwna 20-1969 (Relief 20-1969), 1969

relief, akryl, płyta pilśniowa, 60 x 60 cm, nr inw. MZG-S-II-1843

W latach 60. XX wieku Henryk Stażewski ostatecznie odszedł od tradycyjnego malarstwa figuratywnego, koncentrując się na realizowaniu kompozycji reliefowych, które przełamują dwuwymiarowość tradycyjnego obrazu. Reliefy stanowią istotny etap jego twórczości związanej z abstrakcją geometryczną. Prace te były naturalną konsekwencją jego poszukiwań twórczych skoncentrowanych na problematyce przestrzeni w obrazie, jej podziale oraz tworzeniu iluzji ruchu na płaszczyźnie. Artysta operował zwielokrotnionymi formami geometrycznymi, które zestawiał w przemyślanych układach, a następnie pokrywał farbami o jednolitych, wyrazistych barwach. Konstruowane w ten sposób dynamiczne relacje pomiędzy poszczególnymi elementami stanowiły jeden z wyróżników twórczości Stażewskiego.

Powstała w 1969 roku *Kompozycja Barwna 20-1969* charakteryzuje się rygorystyczną, geometryczną strukturą, ujętą czarną ramą. Należy do serii reliefów opartych na prostych figurach – trójkącie równoramiennym, kwadracie i trapezie prostokątnym – wykorzystywanych jako powtarzalny moduł kompozycyjny. Autor koncentruje tu uwagę nie tylko na kształtach, lecz także na wyrazistym, nasyconym kolorze, potęgując dynamikę układu geometrycznego. Część elementów wyciętych ze sklejk została wysunięta ponad płaszczyznę obrazu, co nadaje kompozycji efekt trójwymiarowości i wprowadza subtelną grę światła oraz cienia. Dzięki temu zabiegowi odbiór dzieła pozostaje zmienny – może różnić się w zależności od oświetlenia, usytuowania pracy, a także od pozycji oglądającego relief widza.



Stefan Gierowski (1925-2022)



Obraz CLIII, 1964

olej, płótno, 134 x 78 cm, nr inw. MZG-S-II-80

Praca eksponowana na II Złotym Gronie (1965)

Okolo 1957 roku Stefan Gierowski dochodzi do malarstwa niefiguratywnego, głównego obszaru swoich zainteresowań. Swoją nową postawę twórczą akcentuje rezygnacją z literackich tytułów prac na rzecz kolejnej cyfry rzymskiej. Na początku lat 60. XX wieku w twórczości artysty ujawniają się tendencje do geometrycznej budowy obrazu oraz wykorzystania właściwości op-artu, takich jak podział obrazu na strefy geometryczne i stosowanie ich w obrębie efektu gradacji światłocienia. Dziełem reprezentatywnym dla tego okresu jest *Obraz CLIII*, będący dynamiczną wizją iluzjonistycznej przestrzeni, budowanej rytmem walorowych płaszczyzn barwnych oraz linii prostych. Ciemne kolory tworzą zbliżone do elipsy koncentryczne kręgi o różnym nasyceniu barwy i świetlistości, od szarości przechodzącej w biel na narożnych krawędziach pola obrazowego, po niemal całkowitą czerń w centrum. Głębię i dynamikę przestrzeni wzmagają – zarazem organizują kompozycję – świetlne rozjarzenia w formie biegnących z narożników linii prostych, które zanikają w centralnym, najciemniejszym kręgu przypominającym próżnię, nieomal czarną dziurę. Linie na obrazach Gierowskiego interpretowano często jako odniesienie do fizyki, widziano w nich transpozycję wykresów fizycznych, wizerunku fal uderzeniowych, określenie granic pola magnetycznego. Wyróżnikiem prac Gierowskiego jest również ich pikturalność wyniesiona z tradycji polskiego koloryzmu, a więc chropawość plamy barwnej nakładanej pędzlem, która nawet w najbardziej zgeometryzowanych kompozycjach pozostawia ślad ręki malarza.



Zbigniew Gostomski (1932-2017)

Przedmiot optyczny XXIII, 1964

drewno polichromowane, akryl, płyta pilśniowa, 100 x 70 cm, nr inw. MZG-S-II-833

Artystyczne dokonania Zbigniewa Gostomskiego, twórcy wszechstronnego, jednego z czołowych eksperymentatorów w polskiej sztuce współczesnej, znacząco wybiegają poza ramy tradycyjnie rozumianego malarstwa. Zarazem pomimo różnorodności środków wyrazu, malarstwo oraz związane z nim zagadnienia kompozycji i budowy dzieła stanowią najważniejszy punkt odniesienia w twórczości artysty. Istotne znaczenie dla Gostomskiego ma struktura dzieła, nie ograniczająca się do wymiaru materialnego, określana przez niego jako „obraz wewnętrzny”. Tego rodzaju poszukiwania twórcze charakterystyczne są dla prac z wczesnego cyklu *Przedmioty optyczne*. Malowane czernią i bielą na płótnie bądź płaszczyznachznaczonych reliefem form, subtelnie sygnalizowały oczarowanie artysty geometrią, modelami matematycznymi i grą rytmicznych układów; miały zarazem wedle zamysłu twórcy zatrzeć różnicę między figurą a tłem oraz zespolić obraz z jego otoczeniem. *Przedmiot optyczny XXIII* złożony jest z dwóch rodzajów białych kul uszeregowanych w rzędy przypominające układ współrzędnych na czarnym tle. Pozornie symetryczny układ kul – tworzących sekwencje przenikających się elementów przestrzeni i płaszczyzny, partii światła i cienia – jest zaburzony przesunięciem wybranych części składowych i sprawia wrażenie otwartej kompozycji, z możliwością jej kontynuacji w przestrzeni pozaobrazowej. Przestrzeń pikturalna zespala się w ten sposób z otoczeniem, wytrącając figury i tło ze swych tradycyjnych stosunków.



Jerzy Rosołowicz (1928-1982)

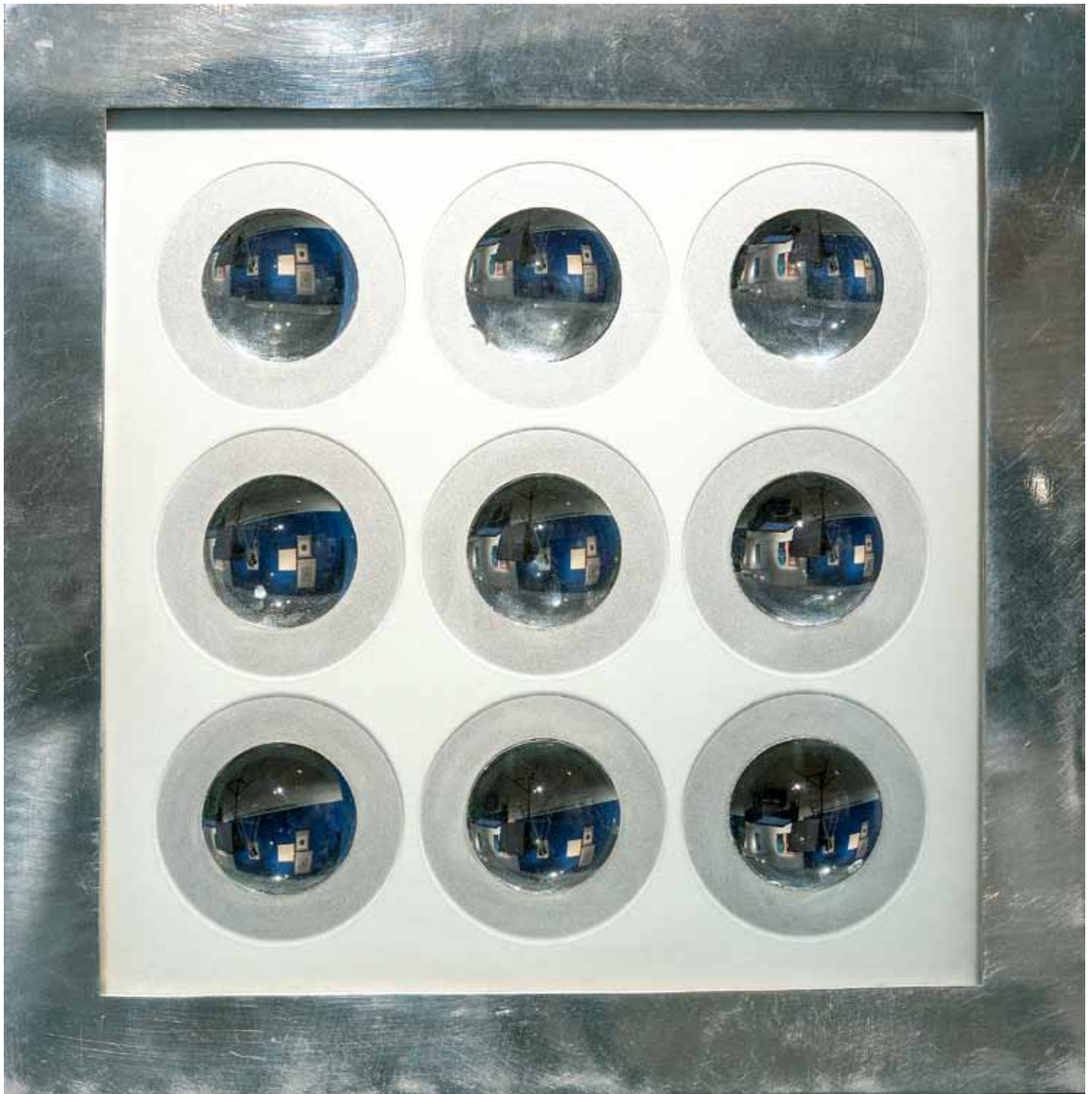


Relief sferyczny, 1967

szkło, aluminium, 50 x 50 cm, nr inw. MZG-S-II-158

Praca eksponowana na IV Złotym Gronie (1969)

Jerzy Rosołowicz należał do czołówki polskich conceptualistów, choć jego dzieła wykraczały poza problematykę sztuki jako idei dematerializacji sztuki – zagadnień właściwych dla konceptualizmu. W swojej dojrzałej twórczości artysta nawiązywał do tradycji awangardy łódzkiej, m.in. do koncepcji Władysława Strzemińskiego. Poszukiwał uniwersalnej formuły obrazu, oddalając pokusę przekazywania za jego pośrednictwem indywidualnych osobistych wzruszeń. Fascynowała go natura traktowana jako ostatnia instancja, jedyny autorytet dla działań podejmowanych przez człowieka, zarazem zbiór „form o funkcji bezwzględnej”, wewnętrznie spójny, harmonijny; przeciwstawił ją kulturze jako zbiorowi „form o funkcji względnej”, niestałej. *Relief sferyczny* należy do prac z dojrzałej fazy twórczości Rosołowicza, jednocześnie stanowi konsekwencję jego wcześniejszych artystycznych eksperymentów, m.in. w ramach cyklu malarskiego *Neutrony*, wyobrażającego drobiny postulowanego przez twórcę widzenia neutralnego. Strukturę malarskich „neutronów” zastąpił tu reliefowy układ dziewięciu identycznej wielkości wypukłych soczewek. Światło migotliwie ślizgające się po ich powierzchni powoduje wrażenie nieustannej ruchliwości kompozycji, której wyraz estetyczny – za każdym razem inny – współtworzą odbiorca i kontekst otoczenia. Staje się ona bowiem – po zawieszeniu w dowolnej przestrzeni – układem otwartym na ruch zdarzeń dziejących się dookoła: osoby, przedmioty, detale krajobrazu – odbite i zwielokrotnione z irracjonalną dokładnością w soczewkach jak w kroplach rosy – przenikają w ten sposób w strefę bytu neutralnego.



Jerzy Kałucki (1931-2022)



Obraz czarny (Owal czarny), 1969

technika mieszana, płótno, 126 x 88 cm, nr inw. MZG-S-II-154

Praca eksponowana na IV Złotym Gronie (1969)

Twórczość Jerzego Kałuckiego określana jest mianem „konstruktywizmu filozoficznego”, a sam artysta chętnie powoływał się na tradycję malarską Kazimierza Malewicza. Interesowało go studiowanie relacji między elementami: przestrzenią, ruchem, barwą, światłem. Obrazy Kałuckiego wpisują się w nurt abstrakcji geometrycznej zgodnej z międzynarodowym stylem sztuki XX wieku, dlatego prace te cechuje matematyczna precyzja – uderzają one przede wszystkim sugestywnością zwartych, szczegółowo obmyślanych struktur. Autor osiągnął swój cel także dzięki ascetycznym środkom, m.in. płaskim plamom mocnego, skondensowanego koloru, autonomicznie wyodrębnionego z tła. Zabiegi te widoczne są w *Obrazie czarnym*, którego kompozycja opiera się na grze trzech motywów: łuku, który jest fragmentem koła i rozszerza przestrzeń pracy, linii prostej oraz barwnej płaszczyzny. Konstrukcja prostych, schematycznych form, wyróżnionych zaledwie trzema kolorami – czernią, bielą i szarością – stanowi środek, za pomocą którego artysta dąży do uporządkowania rzeczywistości. Równocześnie geometryczne formy kompozycji zostały poddane swoistej dezintegracji: motyw koła traci swoją jednorodność, pojawia się jedynie fragmentarycznie w dolnej części, ledwie dostrzegalnej w symetrycznym układzie przecinających się diagonali. Rozsadzają one wizualnie podstawową figurę kompozycji, nieoczekiwanie tworząc kolejne: romby, prostokąty, trójkąty, trapezy, wreszcie wielki odwrócony trójkąt równoramienny w centrum – zależnie od sposobu patrzenia spójny bądź zdefragmentowany. Złudzenia optyczne i dynamikę kontrastów wzmagają zderzenia czerni i bieli, które również decydują o wizualnej jedności bądź dezintegracji układu. Kolejnym kontrastem jest „ruch” diagonali i poszczególnych figur, jakby „zatrzymany” ramami obrazu oraz białym łukiem w zwieńczeniu kompozycji obrazującej nieustanną walkę artysty z chaosem rzeczywistości, której migotliwa różnorodność wciąż tę walkę przerasta.



Adam Marczyński (1908-1985)



6,8,10 Zmienne, 1969

akryl, drewno, płyta pilśniowa, 85 x 61 cm, nr inw. MZG-S-II-176

Praca eksponowana na IV Złotym Gronie (1969)

Adam Marczyński należy do najwybitniejszych twórców związanych z II Grupą Krakowską oraz do czołowych przedstawicieli nurtu abstrakcji geometrycznej w sztuce polskiej. Pod koniec lat 60. oraz w latach 70. XX wieku artysta stworzył szereg rytmicznych kompozycji zbudowanych z niewielkich kasetonów o przekroju kwadratu lub prostokąta, zestawianych w zróżnicowanych układach na powierzchni obrazowej. Charakterystycznym elementem tych realizacji były pudełkowe moduły wyposażone w kwadratowe wieczka mocowane na pionowych lub poziomych osiach. Ruchoma konstrukcja wieczek pozwalała na ustawienia pod różnymi kątami, co umożliwiało ciągłą modyfikację kompozycji i jej wizualnego wyrazu. Marczyński stworzył w ten sposób oryginalną formę geometrycznego reliefu złożonego z ruchomych elementów, którymi odbiorca mógł dowolnie manipulować, kreując własną niepowtarzalną kompozycję. Widz stawał się tym samym współtwórcą i modyfikatorem dzieła sztuki. Przestrzenne realizacje artysty są uznawane za nowatorski przykład sztuki interaktywnej na polskim gruncie.

Ideę tę doskonale ilustruje praca *6,8,10 Zmienne* z 1969 roku. Kompozycja została zbudowana z sześćdziesięciu dwóch płaskich prostopadłościanów o kwadratowych podstawach i zróżnicowanych wymiarach osadzonych w czarnej prostokątnej ramie. Każdy moduł wyposażony został w ruchome wieczko o srebrzystoszarej powierzchni. Jego odchylenie odsłania wnętrze kasetonu pokryte bielą lub fluorescencyjnym sele-dynem, wywołując subtelne efekty światłocieniowe oraz intrygujące refleksy barwne na sąsiadujących elementach. Nadają one kompozycji zmienny i dynamiczny charakter. Realizacja Marczyńskiego stanowi reprezentatywny przykład obiektu otwartego na światło, przestrzeń i aktywną percepcję widza.



Stefan Krygier (1923-1997)

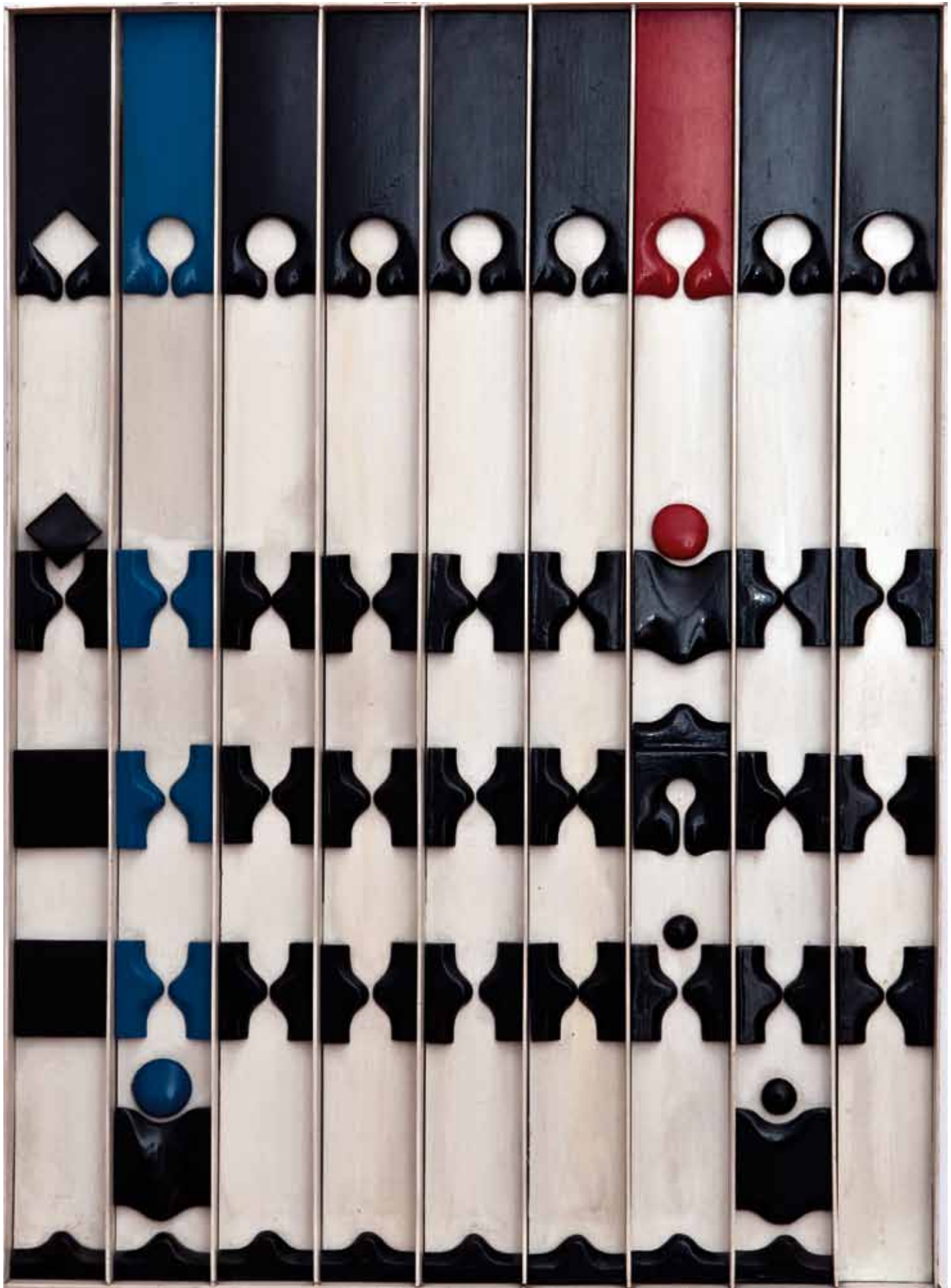


Kolineacja III, 1969

drewno, emalia nitrocelulozowa, 101 x 73,5 cm, nr inw. MZG-S-II-177

Praca eksponowana na IV Złotym Gronie (1969)

Fenomen twórczości Stefana Krygiera – jednego z najciekawszych kontynuatorów tradycji łódzkiej awangardy w Polsce po 1945 roku – polega na stałym, często nietypowym łączeniu widzenia malarskiego, rzeźbiarskiego i architektoniczno-przestrzennego. Plastyczne działania artysty, który nierzadko zderzał kubistyczny lub konstruktywistyczny sposób myślenia z motywami tradycyjnymi, stanowiły fluktuację różnych sposobów wypowiedzi, szczególnie w toku malarskich poszukiwań. Wykonywane w latach ok. 1968-1972 *Kolineacje* artysta definiuje jako „przekształcenia abstrakcyjnych form w różnych punktach przestrzeni leżących na liniach prostych oraz rozprzestrzenienie się tych form w określonych strefach”. *Kolineacja III* stanowi reliefową kompozycję ujętą ramą z białych listew. Identyczne listewki dzielą pole obrazowe na podłużne pionowe kwatery wypełnione reliefami z toczzonego drewna. Niemal jednolitą barwę połyskliwej czerni (na białym tle) zbliżonych do siebie reliefów – wyciętych na kształt profilowanych łuków, zagłębień bądź wypiętrzeń, miejscami przypominających zastygłą magmę – przełamują równie świetliste akcenty czerwieni i błękitu. Regularność geometrycznej, zarazem organicznej kompozycji naruszają także pojedyncze kulki i motyw rombu, wobec których wybrane reliefy ulegają rozmaitym deformacjom lub multiplikacjom, całość zaś przypomina – wedle założeń twórcy – rodzaj „konceptualnej wyrzutni piłeczek ping-pongowych rozprzestrzeniających się wszędzie i zaskakujących swoją obecnością”. W *Kolineacjach* splatają się trzy elementy: dostrzegalny biologizm, świadomość działań geometrycznych i perfekcja wykonania. Te trzy składniki stały się u Krygiera jego własną świadomością patrzenia.



Kajetan Sosnowski (1913-1987)

Układy równowartościowe, 1979

bawełna barwiona, 130 x 130 cm, nr inw. MZG-S-II-2578

Choć główną dyscypliną uprawianą przez Kajetana Sosnowskiego – jednego z najbardziej odkrywczych artystów polskich okresu powojennego – było malarstwo, istota jego prac wykraczała poza tradycyjne ramy tej dyscypliny. W swoim działaniu plastycznym twórca dążył do stworzenia nowej artykulacji dla wyrażenia prawdy o świecie, w szczególności naukowo pojmowanej prawdy o tych zjawiskach wizualnych, które stanowiły przedmiot jego intelektualnych niepokojów i rozważań. Po czysto piktoralnych eksperymentach z kolorem we wczesnym okresie twórczości Sosnowski dochodzi w połowie lat 60. XX wieku do abstrakcji geometrycznej, która wyznacza kierunek jego dojrzałych, intelektualnych i twórczych poszukiwań, uobecnionych w instalacjach rzeźbiarskich (np. *Wieży asymetrycznej*) oraz „obrazach szytych”. Do tych ostatnich należą realizowane od 1978 roku *Układy równowartościowe*, budowane z pozszywanych kawałków wielobarwnego płótna – wśród nich praca ze zbiorów Muzeum. U podstaw jej kompozycji leżą matematyczne zasady podziału płaszczyzny. Zgodnie z teoretycznymi założeniami artysty płaszczyzna pola obrazowego podzielona jest na cztery równe pod względem wielkości trójkąty. Poszczególne części wyróżnia inny kolor (biały, czarny, żółty, niebieski) i kształt. Jednocześnie pole każdej z nich zajmuje jedną czwartą ogólnej powierzchni obrazu. Ten prosty układ komplikują mniejsze trójkąty. Stanowią one dodatkowe elementy równowartościowe w obrębie poszczególnych partii kompozycji. Co więcej, różnorodność konturów i kształtów równowartościowych form buduje zróżnicowane efekty światłocieniowe.



Jan Berdyszak (1934-2014)



Koło podwójne XXVIII, 1968

akryl, płótno, 2 x (226 x 86 cm), nr inw. MZG-S-II-2864

Praca eksponowana na IV Złotym Gronie (1969)

Przezroczysta X/C/, 1973-1975

szkło, stal chromowana, 48 x 50 x 73 cm, nr inw. MZG-S-II-831

Wszechstronna, intelektualna twórczość Jana Berdyszaka, jednego z czołowych polskich konstruktywistów, zdeterminowana została myśleniem o przestrzeni i jej przejawach. Realizacjom plastycznym towarzyszą rozważania teoretyczne, dopowiadające lub poszerzające zagadnienia, których wizualizacja nie zawsze jest w pełni możliwa, bowiem artysta traktował sztukę jako pewną całość o doświadczalno-poznawczym charakterze. Zasadniczym celem poszukiwań i dociekań twórcy było „wyjść poza to, co już wiadome”. Na zagadnieniach przestrzeni Berdyszak skupiał się już w realizacjach z wczesnego okresu twórczości, co widoczne jest choćby w cyklu *Koła podwójne*, wśród nich w malarskiej instalacji *Koło podwójne XXVIII*. W pracy tej, podobnie jak w innych dziełach z cyklu, artysta dokonuje przełamania konwencji malarskiego prostokąta. Tworzy pionową kompozycję złożoną z pokrytych kontrastowymi barwami dwóch ażurowych części, w których przy jednej z krawędzi zostały wycięte dwa półkoliste wykroje. Kształt kół staje się czytelny po złożeniu obu wykrojów, równocześnie może ulegać on dekonstrukcji w różnych wariantach zestawienia części, np. powieszonych względem siebie pod kątem prostym na narożniku ścian. W ten sposób, poprzez swój zewnętrzny kontur, kompozycja wchodzi w bezpośrednią interakcję z przestrzenią rzeczywistą, która, włączona w obraz, staje się nierozdzielalną częścią dzieła plastycznego. Problem obecności względem dzieła sztuki przestrzeni pustych i potencjalnych artysta rozwinął w instalacjach przestrzennych i rzeźbach realizowanych w latach 70. XX wieku, m.in. medytacyjnych w charakterze pracach należących do cyklu *Przezroczyste*, wśród nich rzeźby *Przezroczysta X/C/*. Geometryczna kompozycja skonstruowana ze stali i szkła, które, jak twierdził Berdyszak, „udaje, że go nie ma”, wskazuje na brak granic pomiędzy widocznym i niewidocznym, między „kruchością” i „trwałością”.



Koło podwójne XXVIII, 1968



Przezroczysta X/C, 1973-1975

Julian Raczko (1936-2019)

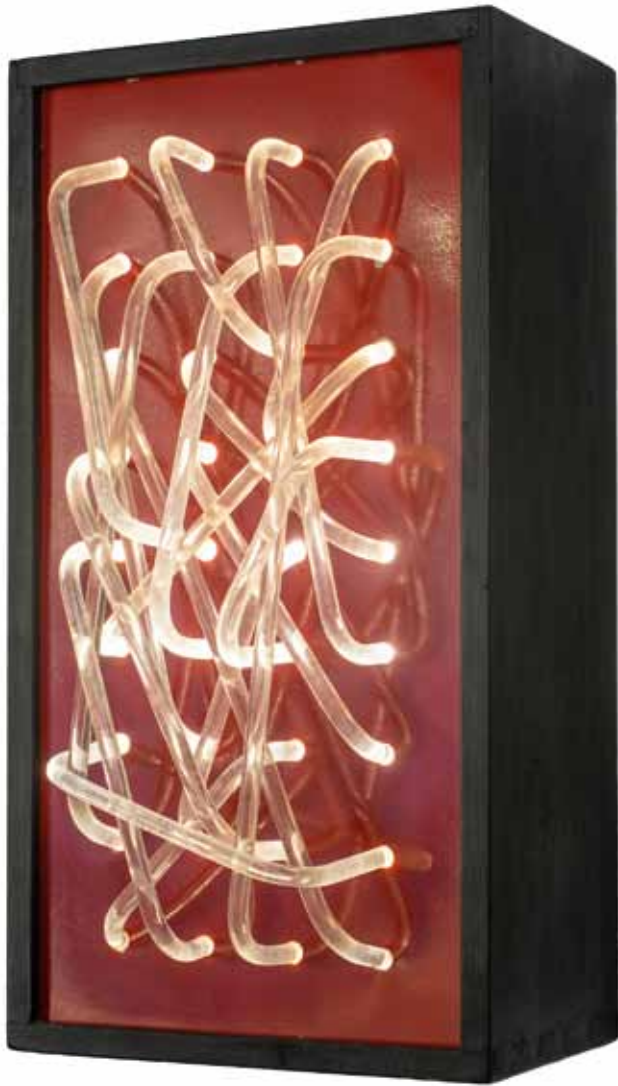
Relief V, 1974

technika mieszana, drewno, 52 x 27 x 18 cm, nr inw. MZG-S-II-2574

Relief VI, 1974

technika mieszana, drewno, 52 x 27 x 23 cm, nr inw. MZG-S-II-2575

Julian Raczko należy do wybitnych polskich reprezentantów szerokiego nurtu abstrakcji geometrycznej lat 60. i 70. XX wieku, skupionej na zagadnieniach iluzji optycznej, refleksów i powidoków, określanych wówczas mianem wizualizmu. Twórczość artysty skoncentrowana jest wokół problemów światła, koloru i przestrzeni oraz nieustannej transformacji zjawisk i form, a niemal wszystkie jego dzieła odnoszą się do nadzeczywistych, spirytualnych doświadczeń, przeniesień, strumieni energii bądź ciał niebieskich odnajdywanych we wszechświecie. Początkowo uprawiał kolorystyczne malarstwo sztalugowe, jednak zainteresowania wynikające z prowadzonych w tym samym czasie badań naukowych skierowały jego twórczość ku zagadnieniu koloru i światła. Od 1972 roku zaczął do swoich prac wprowadzać innowacje techniczne i kompozycyjne, tworząc reliefy z pleksi, z użyciem instalacji elektrycznej, oraz poliptryki i obiekty przestrzenne. Podsumowaniem tych poszukiwań był pokaz prac przestrzenno-światlnych artysty na VII Złotym Gronie w 1975 roku. Wspomnianą fazę twórczości reprezentują *Reliefy V i VI*, złożone z elementów z pleksi na barwnym tle. Elementy te podświetlone tworzą abstrakcyjne kompozycje, które wykorzystują charakterystyczną dla op-artu grę światła i koloru, zarazem zyskują nadzeczywisty, transcendentny wymiar.



Relief V, 1974



Relief VI, 1974

Lech Kunka (1920-1978)



Układ YM, 1973

akryl, technika mieszana, płyta, płótno, 130 x 100 cm, nr inw. MZG-S-II-401

Praca eksponowana na VI Złotym Gronie (1973)

Figuracja i abstrakcja geometryczna – to dwa wątki, które splatają się ze sobą w twórczości Lecha Kunki, malarza z Łodzi, kolejnego wybitnego ucznia i artystycznego spadkobiercy Władysława Strzemińskiego. Wpływ nestora łódzkiej awangardy zaznaczył się w „nurcie umiaru, ładu i ascezy”, zarazem na dostrzegalny w wielu pracach Kunki drugi nurt – „nurt żywiołowości, dynamizmu i dekoracyjności”, oddziaływała sztuka Fernanda Légera, u którego łódzki artysta odbył praktykę. *Układ YM* stanowi połączenie wcześniejszych poszukiwań twórczych artysty z rygiem geometrii i prostoty – swoisty „obraz w obrazie”. Centralnymi punktami kompozycji są bowiem dwie prostokątne wnęki, w których dostrzegamy nieomal osobne obrazy – charakterystyczne dla malarstwa Kunki lat 60. XX wieku organiczne, półprzestrzenne struktury. Uwagę przykuwa większy prostokąt, zdający się być oknem na przestrzeń uniwersum zasugerowaną ciemną tonacją barwną, z akcentami świetlistej czerwieni (znaczącej skupiska gwiazd lub galaktyk) oraz licznymi reliefowymi – w szczególności kolistymi – bryłami różnej wielkości, jako wyobrażeniami planet i ciał niebieskich. Ów impresyjny „obraz” wraz dolnym ujmują ramy „zewnętrznej” geometrycznej struktury, której ascetyczna biel i regularność kół rozmieszczonych w identycznych odstępach wydają się przeciwstawiać swoim surowym ładem chaosowi ludzkiego świata.

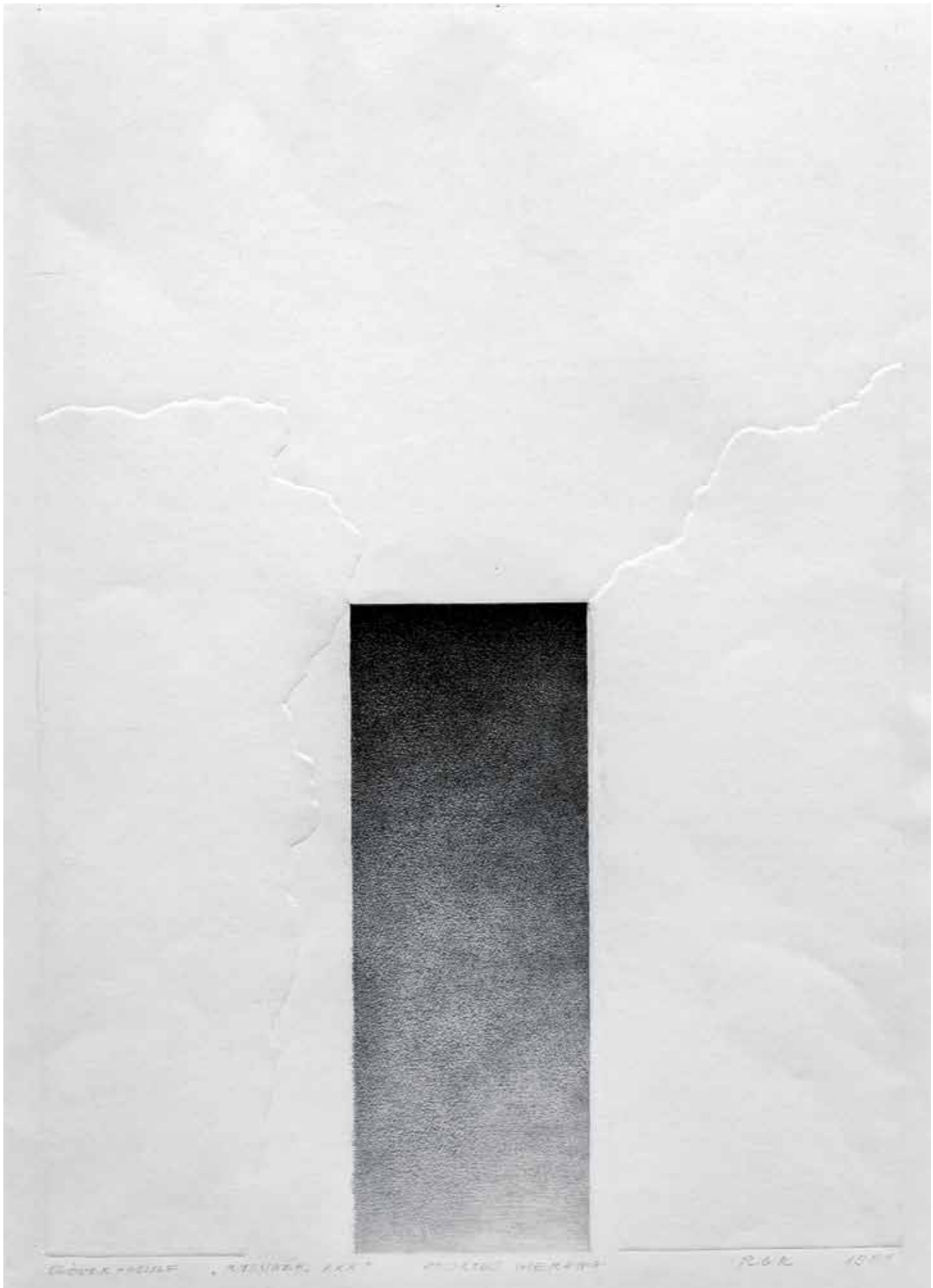


Andrzej Gieraga

Rysunek XXX, 1981

relief, ołówek, papier, 65,5 x 49,5 cm, nr inw. MZG-S-II-1231

Andrzej Gieraga jest malarzem światła, koloru i geometrii. Aby uzyskać różnego rodzaju efekty świetlne, artysta wprowadza reliefowe wypukłości i wklęsłości, nasilanie lub wygaszanie odcieni szarości, blask bieli oraz iluzyjne efekty rozżarzania się kolorów bliskie zjawisku fluorescencji. Już w swoich pierwszych dziełach, realizowanych od początku lat 70. XX wieku, artysta osiągnął swój własny rozpoznawalny styl prac, których metaforyczna wymowa bazowała na kontraście elementów poddanych rygorowi geometrii i swobodnie kształtowanych. Tego rodzaju zabiegi formalne dostrzegalne są także w pracach graficznych i rysunkowych Gieragi z przełomu lat 70. i 80., do których należy *Rysunek XXX*. Oś, zarazem centrum kompozycji stanowi podłużny czarny prostokąt, który – za sprawą rysunkowej iluzji świetlnych refleksów – rozjaśnia się ku dolnej krawędzi, gdzie miejscami staje się niemal całkiem biały. Z opisaną figurą kontrastują wypukłe reliefowe partie białego tła, które, anektując pole obrazowe, zdają się po obu stronach „napierać” na prostokąt – filar, zarazem nietknięty jeszcze „bastion” równowagi kompozycji. Równocześnie dotykalna materialność reliefów na ich krawędziach zostaje jakby unieważniona, zneutralizowana przez nieuchwytną zmienność i ulotność odbłasków i cieni. Zestawienie ze sobą płaszczyzn o różnych fakturach, wraz ze światłocieniową iluzją czyni kompozycję – podobnie jak inne dzieła Gieragi – bogatą w doznania, zachęcając widza do uważnego przypatrywania się jej i medytacji.



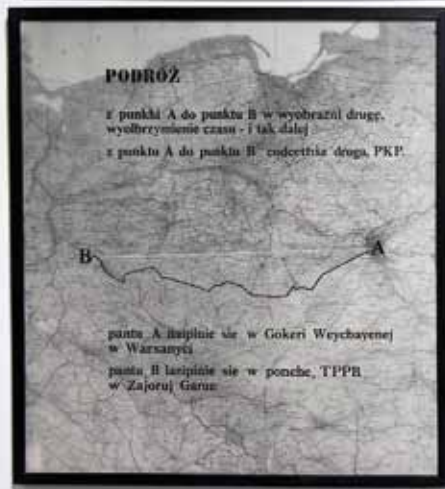
Marian Szpakowski (1926-1983)

Relief biały, 1971

relief, akryl, płyta pilśniowa, 120 x 120 cm, nr inw. MZG-S-II-1953

Abstrakcja geometryczna stanowi swoisty „znak firmowy” twórczości Mariana Szpakowskiego, jednego z najbardziej oryginalnych i zasłużonych dla środowiska artystów zielonogórskich lat 60. i 70. XX wieku, zaliczanego także do ważnych polskich reprezentantów nurtu sztuki operującej językiem geometrii. Po młodzieńczych próbach malarskich w duchu koloryzmu, taszyzmu i malarstwa materii Szpakowski szybko uległ fascynacji abstrakcją geometryczną, której pozostał wierny do końca. W sztuce artysty skupiły się istotne dla tego nurtu abstrakcji elementy, takie jak supremacja czystości formy, wyważenie optycznego ciężaru, iluzyjność złudzeń optycznych głębi, a nawet ruchu. Tego rodzaju poszukiwania konstruktywistyczne artysta rozwinął zwłaszcza w swoich późnych pracach, nadając im formę reliefów. Należy do nich *Relief biały* (1971), który demonstrowa malarskie zmagania Szpakowskiego z tworzywem i materią. Monochromatyczną, białą kompozycję budują różnej wielkości wypukłe trójkąty bądź wielokąty wypełniające pole obrazowe w kształcie rombu. Umieszczone wielopozymowo sugerują głębię, a więc przestrzeń, w której „akcja” się odbywa, zarazem elementy te są rozdzielone partiami wklęsłymi – rozwierającą się linią bądź trójkątami ostrymi – tworzącymi swego rodzaju antagonistyczną cezurę. Zróżnicowana faktura wywołuje grę światła na powierzchni, kolor zaś jedynie podkreśla zasadniczy sens powstania dzieła, a więc logikę brył i podziałów oraz dynamiczne starcie mas.





Nowe konstrukcje rzeczywistości

W stronę konceptualizmu

Swoje miejsce w przestrzeni ekspozycyjnej znalazła twórczość polskich przedstawicieli sztuki konceptualnej, a więc działania artystycznego sprowadzonego do przekazu koncepcji myślowej drogą komunikatu słownego, wykresu, rysunku technicznego, fotografii itp., w którym dzieło sztuki traci swój artystyczny (a niekiedy nawet fizyczny) wymiar; zostaje sprowadzone zasadniczo do nośnika znaczeń, przekaznika filozofii bądź wręcz „naukowych” analiz autora. Nurt ten reprezentują na wystawie przykłady autorstwa klasyków gatunku – Andrzeja Dłuzniewskiego i Wandy Gołkowskiej.

Uznawany za czołowego konceptualistę w polskiej sztuce współczesnej Dłuzniewski posługiwał się własną koncepcją sztuki, w której kluczowym elementem było pojęcie użyteczności „w sensie prowokacji intelektualnej, pewnego impulsu”, dlatego artysta obiekt sztuki traktuje jako nośnik treści semantycznych, eksponując jego cechy odnoszące się do idei. Widoczne jest to w dyptyku *Podróż* (1971). Artysta zaprojektował zaistnienie sytuacji potencjalnie możliwej, ale nie dającej się w pełni zrealizować: zaplanował podróż wytyczając trasę – wyimaginowaną i realną – pomiędzy dwoma rzeczywistymi punktami na mapie Polski. Idea powoływania zbiorów, badanie możliwości operacyjnych w ramach układu, granice jego otwartości, a także stałe odnawianie formuły zapisu – to zasadnicze problemy obecne w sztuce Gołkowskiej, dostrzegalne m.in. w pracy *Kolekcja „Ziemia”* (1972). Jej zasadniczym elementem jest zwizualizowana „kolekcja” wariantów słowa Ziemia w różnych kodach językowych, kulturowych znaczeniach oraz systemach odniesień – mitologicznym, alchemicznym, astrologicznym.

Andrzej Dłużniewski (1939-2012)

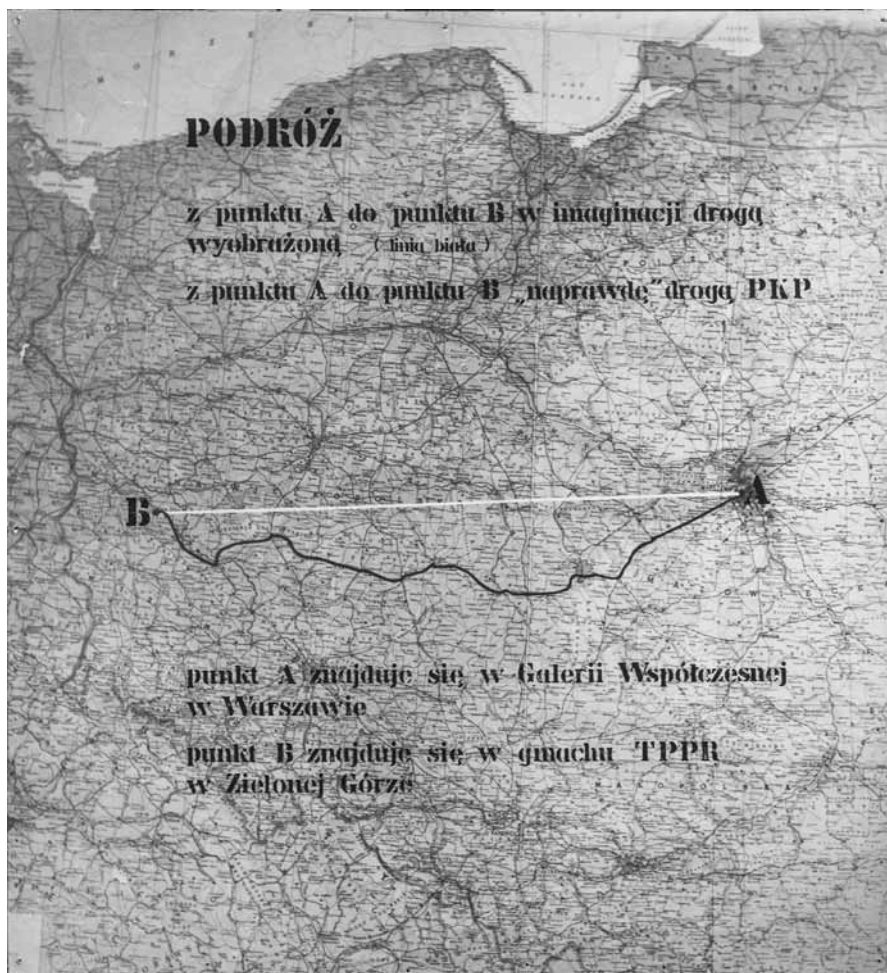


Podróż I, II, 1971

fotografia, rysunek, tektura, 66 x 65,5 cm, 75 x 68,5 cm, nr inw. MZG-S-II-1975/1-2

Praca eksponowana na V Złotym Gronie (1971)

Twórczość Andrzeja Dłużniewskiego, jednego z czołowych konceptualistów w polskiej sztuce współczesnej, nie poddaje się łatwej klasyfikacji. Artysta posługiwał się własną koncepcją sztuki, w której kluczowym elementem było pojęcie użyteczności rozumianej jako „użyteczność w sensie najbardziej szlachetnym, w sensie prowokacji intelektualnej, pewnego impulsu”. Sztuka była w zasadzie aktywnością czysto mentalną; do jej zobrazowania Dłużniewski wykorzystywał różne media, które miały pomóc wyartykułować problem widzowi zaangażowanemu intelektualnie w odbiór dzieła. Konceptualną postawę artysty dostrzec można w dyptyku zatytułowanym *Podróż*, przygotowanym przez Dłużniewskiego na potrzeby wystawy V edycji Złotego Grona w 1971 roku. Artysta zaprojektował zaistnienie sytuacji potencjalnie możliwej, ale nie dającej się w pełni zrealizować. Zaplanował podróż, wytyczając trasę pomiędzy dwoma rzeczywistymi punktami. Podróż ta mogła odbywać się jednak na dwóch poziomach: imaginacyjnym i rzeczywistym. Zarys trasy zaprezentował dwukrotnie na reprodukcjach geograficznej mapy Polski, gdzie między punktem A (Warszawą) a punktem B (Zieloną Górą) poprowadził wyobrażoną linię prostą; na tej samej mapie zaznaczył równoległe realnie istniejące połączenie kolejowe pomiędzy obydwoma miastami. W rzeczywistości tak założona podróż koleją również nie mogłaby się odbyć (pociągi pomiędzy Warszawą a Zieloną Górą kursują na zupełnie innych trasach). Dłużniewski ujawnia zatem umowność mapy odzwierciedlającej obraz Polski – podróż po mapie jest imaginacyjna.



Podróż I, 1975



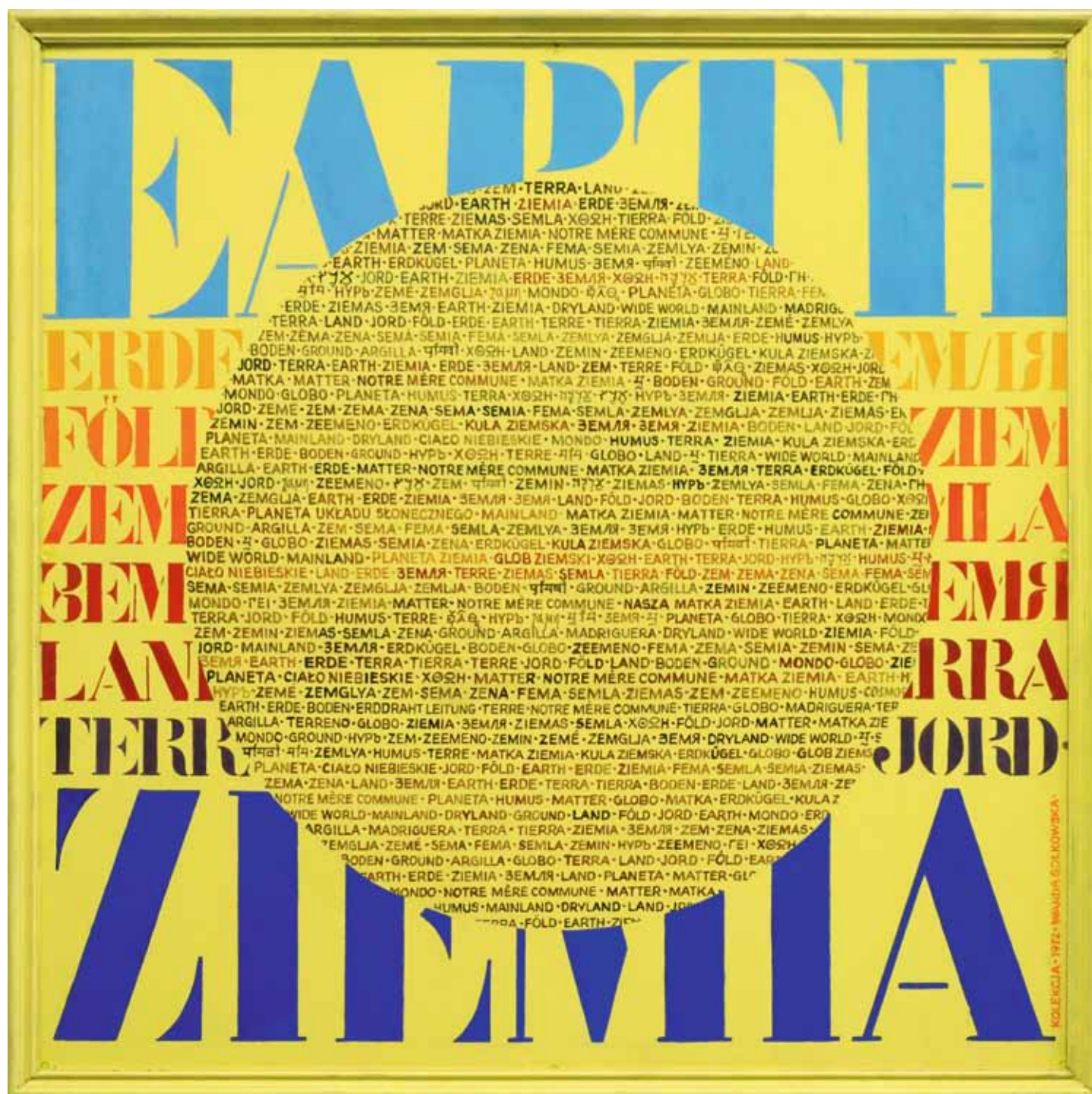
Podróż II, 1975

Wanda Gołkowska (1925-2013)

Kolekcja „Ziemia”, 1972

olej, akryl, płyta pilśniowa, 70 x 70 cm, nr inw. MZG-S-II-2515

Wanda Gołkowska, artystka wszechstronna, należała do grupy prekursorów polskiego konceptualizmu, będąc zarazem jedną z nielicznych przedstawicielek op-artu w Polsce. Idea powoływania zbiorów, badanie możliwości operacyjnych w ramach układu, granice jego otwartości, a także stałe odnawianie formuły zapisu – to zasadnicze problemy, nad którymi przez lata koncentrowała się w swej sztuce Gołkowska. W swoich *Kolekcjach* artystka podjęła problem „nadprodukcji dzieł sztuki i nadmiaru informacji”, które jej zdaniem „utrudniają możliwość wyboru i zacierają różnice między autentycznością a wtórnością”. Jednym z najważniejszych dzieł z tego cyklu jest *Kolekcja „Ziemia”*. Kompozycję tę cechują walory malarskie i kolorystyczne, jednak jej zasadniczym elementem jest słowo: wyraz „Ziemia”, który – powtarzając się w różnych językach i synonimach (podkreślonych różnymi barwami) – tworzy kulę na jasnożółtym tle, zaakcentowanym – na podobnej zasadzie – powtórzeniami tego samego wyrazu w powiększeniu. Za pomocą tych zabiegów artystka, postulując konieczność ochrony przywołanego pojęcia, kolekcjonuje słowo „Ziemia” w różnych kodach językowych i różnych znaczeniach oraz systemach odniesień – mitologicznym, alchemicznym, astrologicznym. W ten sposób pojęcie Ziemi oraz waga i szczególna aktualność tego pojęcia zostają narzucone świadomości widza poprzez ukazaną mnogość możliwości zapisu.



Poezja obrazu – w kręgu surrealizmu i metafory

Artystyczne wizje z pogranicza metafory i znaku, korespondujące z tradycją surrealizmu, były kreowane przez zastępy polskich artystów lat 60. i 70. XX wieku (choć ich debiut często przypadał na drugą połowę lat 50. lub wcześniej). Poszukiwali oni drogi pośredniej pomiędzy sztuką bezprzedmiotową a figuracją, niejednokrotnie w celu ominięcia ograniczeń nakładanych przez władzę komunistyczną na twórczość w duchu abstrakcji. Z tego powodu wiele dzieł określać zaczęto jako metaforyczne, a więc z definicji odmienne od sztuki abstrakcyjnej. Efektem tego rodzaju zabiegów językowych było umocnienie nurtu w malarstwie polskim określanego jako „metaforyczny”, korzystającego z doświadczeń awangardy, zarazem mniej od niej radykalnego – poprzez związki ze sztuką figuratywną i surrealizmem. Istnienie tego nurtu zostało uprawnomożnione w roku 1962 głośną i szeroko komentowaną przez krytyków wystawą *Metafory* autorstwa Ryszarda Stanisławskiego, zorganizowaną w Sopocie, następnie w Warszawie. W swoim założeniu miała ona demonstrować możliwości malarskiej figuracji, mających swoje źródło w poetyckim świecie symbolizmu i nadrealizmu.

Sekcję rozpoczyna praca Erny Rosenstein *Początki* (1970) – oniryczna, aluzyjna kompozycja przedstawiająca organiczne formy, która ujawnia bliską autorce poetykę surrealizmu. Artystka wypracowała indywidualną symbolikę, swobodnie kojarząc formy abstrakcyjne ze światem rzeczywistych kształtów. Podobny charakter ma *Pomnik kosmonautom* (1973), wyrażający fascynację artystki epoką podboju kosmosu, potraktowany zarazem jako symboliczny hołd złożony pionierom jego eksploracji. Kolejnym znaczącym twórcą w kręgu metafory jest Stanisław Fijałkowski, który w swoich pracach w wyjątkowy sposób łączy abstrakcję z doświadczeniami surrealizmu, co widoczne jest w kompozycji *17 VII 69* (1969), gdzie bliskie abstrakcji, zarazem sugerujące pejzaż formy geometryczne, figuratywny motyw dwóch palców i walorowa, nieomal „mistyczna” kolorystyka, zawierają określone treści symboliczne, trudne do jednoznacznego odcodowania. Bliska malarstwu metaforycznemu jest także surrealistyczna kreacja malarska Andrzeja Urbanowicza *Oko – AAAAHHH* (1969) wyrosła z fascynacji artysty religiami Wschodu, neognozą i okultyzmem, w duchu odmiany pop-artu nazywanej psychodelic-art. Mistyczny przekaz dzieła budują środki plastyczne, takie jak naturalistyczna forma, pop-artowska narracja, psychodeliczna kolorystyka czy hieroglificzne ornamenty, które wytwarzają tak znamieny oniryczny klimat sugestywnej transmisji. W oparciu o te same źródła inspiracji powstał obraz Urszuli Broll *Spowitemu w błękit Chwała!* (1970), pełen symbolicznych znaków i figur tworzących geometryczny układ, którego centrum stanowi krąg bliski mandali. W inny sposób do konwencji surrealizmu i metafory podszedł Jerzy Krawczyk, którego twórczość odwołuje się do szeroko pojmowanej tradycji „realizmu magicznego” lat 20. i 30., bliskiego idei i poetyce surrealizmu. Prace malarza nawiązują do tradycji „obrazu w obrazie”, co ujawnia *Kompozycja*

z *filiżanką* (1969). Rządzi nią charakterystyczna dla Krawczyka iluzja na granicy poetyki *trompe l'œil*, bliska nieco późniejszemu hiperrealizmowi. Na granicy surrealistycznej wizji i abstrakcji balansuje malarstwo Konrada Jarodzkiego; w pulsowaniu wijących się węzowato biologicznych form znalazła wyraz fascynacja autora ruchem i światłem, a pełne napięcia nagromadzenie podobnych do siebie elementów odzwierciedla jego refleksję nad niepokojami współczesnego człowieka. Poetykę apokaliptycznej metafory w swojej twórczości malarskiej intensywnie eksplorował również lubuski artysta Józef Burlewicz. Jego *Ziemia* z 1970 roku to rodzaj katastroficznej wizji stanowiącej bardzo osobistą wypowiedź autora na temat zagrożeń cywilizacyjnych dzisiejszego świata.

Istotne znaczenie dla rozwoju nurtu surrealistycznego w rysunku polskim miały oryginalne poszukiwania Zbigniewa Makowskiego, frapujące bogactwem symboliki, czego dowodem jest jego miniatura zatytułowana *Poza czasem* (ok. 1970). Praca ta odpowiada ówczesnym poszukiwaniom artysty, dla którego elementy pejzażu, architektury i formy geometryczne układają się w erudycyjną, zarazem poetycką grę nastrojów i symboli. Nagromadzenie symbolicznych znaczeń i surrealistyczną metaforę odnaleźć można także w wielu dziełach graficznych, zwłaszcza drobiazgowych linorytach Józefa Gielniaka, wśród nich pracy *Improwizacja, elukubracja, fantazyjna i krotochwilna* (1963). Artysta patrzy z perspektywy uniwersum na kulę ziemską pokrytą tkanką nie zawsze dających się zidentyfikować ludzkich tęsknot, wyrażanych raketami, satelitami, statkami kosmicznymi czy samolotami, które jakby przyciągane magnesem, odfruwają niezbyt daleko od Ziemi. Wymiar metafizyczny zyskuje poetycka metaforyka kwasorytu Romana Opałki *Adam i Ewa* (1969), ukazująca Pierwszych Ludzi również zagubionych w przestrzeni „kosmicznej” – przestrzeni ludzkiej, oddanej za pomocą niezwykle subtelnych gradacji szarości. Element surrealizmu i metaforycznego obrazowania stał się istotny dla dzieł krakowskiego środowiska, które reprezentuje Jerzy Panek. Siłą sztuki Panka było operowanie skrótem, uproszczonym znakiem graficznym z wiodącą rolą konturu, co zauważalne jest także w lapidarnym w formie drzeworycie z cyklu *List gończy* (1973). Podobnie jak w innych pracach graficznych, także tutaj artysta posłużył się zaledwie kilkoma cięciami, grubymi i ostrymi, sprowadzając przedstawienie do syntetycznego skrótu. Wyrażał w ten sposób swój dystans do rzeczywistości.

Sztuka metafory przekroczyła granice medium dwuwymiarowego, bowiem do jej przedstawicieli zaliczyć można także wybitnych twórców asamblażu w osobach Władysława Hasiora i Józefa Łukomskiego. Hasior, postać ikoniczna dla polskiej sztuki współczesnej, chętnie anektował do swoich kompozycji przedmioty gotowe – „rekwizyty codzienności”, tworząc nowe konteksty, niejednokrotnie parareligijne, co dostrzegalne jest w asamblażu *Opiekun* (1982). Praca ta, niepozbawiona groteskowego humoru, doskonale ilustruje skłonność artysty do posługiwania się zaskakującymi, symbolicznymi metaforami. Z kolei obraz-obiekt Łukomskiego, artysty-filozofa, „rzeźbiarza ludzkiej nieobecności”, zatytułowany *Epitafium nieokreślone* (1973) to właściwie ujęte w ramy przedmioty i zużyte ubrania pociągnięte czarną farbą, które za pomocą zabiegów artysty również zyskały nowe życie, w tym wypadku jako symboliczny ślad pozostawiony po ludzkim istnieniu.

Erna Rosenstein (1913-2004)

Początki, 1970

olej, płótno, 81,5 x 65,5 cm, nr inw. MZG-S-II-235

Praca eksponowana na V Złotym Gronie (1971)



Pomnik kosmonautom, 1973

olej, płótno, 108 x 85 cm, nr inw. MZG-S-II-648

Praca eksponowana na VIII Złotym Gronie (1977)

Erna Rosenstein – poetka i wybitna przedstawicielka współczesnego malarstwa polskiego – tworzyła oniryczne, aluzyjne kompozycje, czerpiąc z konwencji surrealizmu i nawiązując do abstrakcji. Jej malarstwo cechowało metaforyczne, poetyckie widzenie świata. Artystka wypracowała indywidualną symbolikę, swobodnie kojarząc formy abstrakcyjne ze światem rzeczywistych kształtów. Pod koniec lat 60. XX wieku na jej obrazach coraz częściej zaczęły pojawiać się swoiste formy organiczne. Obraz zatytułowany *Początki* z roku 1970 to barwna fantastyczna wizja przywodząca na myśl podwodne morskie głębiny. Zamieszkujące je niezwykle stworzenia potraktowane zostały przez malarkę z niemal kaligraficzną precyzją konturu. Artystka operuje tu nasyconą kolorystyką, utrzymaną w turkusowo-błękitnej gamie z akcentami czerwieni, żółci i zieleni.

Pomnik kosmonautom z roku 1973 wyraża natomiast fascynację artystki epoką podboju przestrzeni kosmicznej. Dzieło można odczytywać jako artystyczny hołd złożony pionierom eksploracji kosmosu. Nie upamiętnia on jednak konkretnych osób, lecz stanowi poetycką wizję ludzkiej obecności we wszechświecie. Kompozycja ma charakter niemal abstrakcyjny; w centrum znajduje się ażurowa struktura zbudowana z jasnych cienkich linii, sugerująca formę tytułowego pomnika. Świetlista konstrukcja kontrastuje z ciemnym tłem, opracowanym poprzez przetarcia farby i drobne punkciki pigmentu, które wywołują efekt migotania przywodzący na myśl gwiazdny pył i bezkres przestrzeni kosmicznej. Praca wpisuje się w nurt inspiracji badaniami kosmosu obecny w sztuce lat 60. i 70. XX wieku, kiedy przestrzeń kosmiczna była postrzegana jako symbol postępu technologicznego oraz ludzkiej ciekawości świata.



Poczutki, 1970



Pomnik kosmonautom, 1973

Stanisław Fijałkowski (1922-2020)



17 VII 69, 1969

olej, płótno, 91,5 x 75 cm, nr inw. MZG-S-II-157

Praca eksponowana na IV Złotym Gronie (1969)

Zjawiskiem osobnym w polskiej sztuce współczesnej jest malarstwo Stanisława Fijałkowskiego, który w swoich pracach w wyjątkowy sposób łączy abstrakcję geometryczną – inspirowaną Mondrianem, Kandinskim i Strzemińskim – z doświadczeniami surrealizmu. W obrazach artysty każda forma, każdy kolor, walor kontrast ma swoją osobną proveniencję i zawiera określone treści symboliczne. Ważną rolę w odkodowaniu owych treści pełni kompozycja całości, której poszczególne elementy składowe mają swoje znaczenie, a wzajemne napięcia kompozycyjne wynikają z napięć ideowych treści w nich zawartych. Zarazem twórca pozostawia odbiorcy otwarte pole do interpretacji, czego wyrazem stała się rezygnacja z nadawania tytułów wielu pracom, opatrzonym jedynie dzienną datą powstania. Obraz *17 VII 69* doskonale ilustruje postawę twórczą Fijałkowskiego, który za pomocą form geometrycznych zasugerował tu swego rodzaju pejzaż z kołem przypominającym księżyc, niżej zaś jakby równiną urozmaiconą wgłębieniem pośrodku. Te bliskie abstrakcji elementy dopełnia motyw jednoznacznie figuratywny – dwa palce, których gest zdaje się być „sprawcą” wgłębienia poniżej. Mistyczny nastrój kompozycji buduje delikatna kolorystyka błękitu, turkus, czerwieni, wreszcie iluzjonistycznie rozbielnego „księżyc”, świecącego jak gdyby wewnętrznym światłem.



Andrzej Urbanowicz (1938-2011)



Oko – AAAAHHH, 1969

olej, płyta paździerzowa, 143 x 81,5 cm, nr inw. MZG-S-II-254

Praca eksponowana na V Złotym Gronie (1971)

Metaforyczna twórczość Andrzeja Urbanowicza należy do najciekawszych zjawisk współczesnej polskiej sztuki. Urbanowicz w początkach swojej kariery malarskiej, u zarania lat 60. XX wieku, realizował prace w duchu awangardy Strzemińskiego, jednak pod koniec tej samej dekady zwrócił się ku sztuce powstałej z inspiracji duchowych buddyzmu zen, neognozy, okultyzmu, a także mitologii egipskiej, w rezultacie czego zyskała ona mistyczny charakter, z reminiscencjami odmiany pop-artu nazywanej psychodelic-art, uderzającej kontrastem kolorystycznym. Praca *Oko – AAAAHHH*, surrealistyczna wizja powiększonego do monstrualnych rozmiarów ludzkiego oka, ujętego „powieką” jaskrawych kolorów tęczy i przypominających sanskryt hieroglifów, z tęczęwką przemienioną w *quasi* hinduistyczny ornament, zdaje się być obrazem euforii psychodelicznego upojenia środkami psychoaktywnymi. Treść dzieła jest zarazem wieloznaczna i trudna do pełnego odczytania, ponieważ artysta posługuje się realnym przedmiotem – przerysowanym i w zaskakujących zestawieniach – jako nośnikiem treści magicznych, zapłonem wywołującym rozległe łańcuchy skojarzeń i zaskakujące niezwykłością wizje. Swój przekaz malarz wzmacnia środkami plastycznymi, takimi jak naturalistyczna forma, pop-artowska narracja, psychodeliczna kolorystyka, czy hieroglificzne ornamenty, które wytwarzają znamienny, oniryczny klimat sugestywnej transmisji.



Urszula Broll (1930-2020)



Spowitemu w błękit Chwała!, 1970

olej, płótno, płyta pilśniowa, 74 x 42,5 cm, nr inw. MZG-S-II-243

Praca eksponowana na V Złotym Gronie (1971)

Malarstwo Urszuli Broll ma charakter wielowymiarowy; w swojej wczesnej fazie (na przełomie lat 50. i 60. XX wieku) było twórczym odzwierciedleniem tendencji występujących w polskiej sztuce nowoczesnej po 1945 roku. W końcu lat 60. poszukiwania artystki ewoluowały w kierunku zainteresowań ideami, pojęciami i symboliką filozofii buddyzmu zen oraz buddyzmu tybetańskiego, a także refleksji nad teorią archetypu Carla Gustava Junga, dając w rezultacie oryginalne prace, które mieszczą się w tzw. nurcie metaforycznym polskiego malarstwa. Do dzieł tych należy obraz *Spowitemu w błękit Chwała!*. Jego kompozycja łączy formę płaską, na poły dekoracyjną, z geometryzującym układem nieomal surrealistycznych, jednak zawsze symbolicznych znaków i figur, którego centrum stanowi krąg przypominający mandalę. Znaczenie pierwszoplanowe ma zawarty w tym układzie ładunek semantyczny, wobec którego strona wizualna znaków i obrazów pełni rolę służebną. Refleksyjną kompozycję można zarazem odczytywać na dwa sposoby: zagłębiając się w symboliczną wymowę form i barw (odnoszących się m.in. do żywiołów wody i powietrza), bądź wyłącznie podziwiając precyzję i urodę dekoracyjnych kombinacji. Ważną rolę pełni charakterystyczny dla wielu obrazów artystki motyw mandali, który interpretować możemy jako próbę wyznaczenia świętego miejsca wraz z wpisanym w nią kosmicznym wyobrażeniem świata i naszą, przyglądającą się sobie jaźnią.



Jerzy Krawczyk (1921-1969)



Kompozycja z filiżanką, 1969

olej, płótno, 79,5 x 50 cm, nr inw. MZG-S-II-259

Praca eksponowana na V Złotym Gronie (1971)

Twórczość Jerzego Krawczyka, jednej z najciekawszych indywidualności w łódzkim środowisku artystycznym, odwołuje się do szeroko pojmowanej tradycji „realizmu magicznego” lat 20. i 30. XX wieku, bliskiego idei i poetyce surrealizmu. Prace malarza nawiązują zwykle do tradycji „obrazu w obrazie”, ujawniając dążenie do przywrócenia malarstwu pierwotnych wartości, jego historycznej i kulturotwórczej perspektywy, a często stanowią również komentarz do współczesności. *Kompozycją z filiżanką* (powstały w tym samym roku zbliżony wariant przedstawienia znajduje się w Muzeum Sztuki w Łodzi) całkowicie rządzi charakterystyczna dla Krawczyka iluzja na granicy poetyki *trompe l'oeil*, bliska nieco późniejszemu hiperrealizmowi. Kompozycja reprezentuje zarazem późną fazę twórczości artysty, który wprowadził wówczas do obrazów zdecydowane podziały geometryczne i ograniczył listę malarskich „gadżetów”. Autor ukazuje swój obraz „od tyłu”, a więc zasadniczym elementem organizującym kompozycję jest prostokątny blejtram oraz naciągnięte nań płótno, a tytułowe przedstawienie malarskie z filiżanką (można się domyślać, że stanowi ono treść przedniej strony) zostało „zdegradowane” do czarno-białej reprodukcji wetkniętej za drewnianą ramę. Całości dopełniają nalepione na ramy kartki z numerami inwentarzowymi lub informacjami o wystawienniczych podróżach dzieła – dopowiadając to, co w obrazie pozostaje tylko w sferze domysłów. Wymowa pracy może być interpretowana jako ironiczny komentarz autora na temat przyszłości tradycyjnego malarstwa, w swojej wartości sprowadzonego do reprodukcji dostępnej masowemu odbiorcy, bądź przeciwnie – jako próba znalezienia przez artystę nowej drogi uprawianej przez niego konwencji we współczesnej sztuce.



Konrad Jarodzki (1927-2021)



Przestrzeń VIII, 1971

olej, płótno, 100 x 130 cm, nr inw. MZG-S-II-248

Praca eksponowana na V Złotym Gronie (1971)

Konrad Jarodzki – malarz, rysownik, architekt i wykładowca akademicki – należał do wiodących osobowości środowiska artystycznego Wrocławia po 1945 roku, zarazem wybitnych postaci polskiej sztuki współczesnej. Artysta był współtwórcą wielu czołowych wrocławskich i dolnośląskich realizacji architektonicznych powojennego modernizmu, zasłużył się także jako animator tutejszego życia artystycznego, m.in. w ramach Grupy Wrocławskiej. Centralne miejsce w praktyce Jarodzkiego zajmowało jednak malarstwo stojące na pograniczu surrealistycznej wizji i abstrakcji. Kompozycja *Przestrzeń VIII* reprezentuje poszukiwania twórcze Jarodzkiego rozwijane od początku lat 70. XX wieku. Namalowane w odcieniach różu mięsiste struktury tworzą regularną wiązkę wałków o jelitowatym kształcie, zmonumentalizowaną za sprawą perspektywy. Na dalszym planie wiązka ta ulega załamaniu i deformacji, zyskując postać bezkształtnej plątaniny organicznych form, która „rozdziera” abstrakcyjne tło stanowiące – niczym rozpięta tkanina – oparcie dla całej różowej struktury. Dzieło wpisuje się w charakterystyczny dla artysty surrealizm abstrakcyjny, wywiedziony z tradycji europejskiego informelu i malarstwa materii, w którym przestrzeń, ruch, światło i kolor stają się nośnikami doświadczeń granicznych. Pulsowanie biologicznych form ujawnia fascynację Jarodzkiego ruchem i światłem, a pełne napięcia nagromadzenie podobnych do siebie elementów odzwierciedla jego refleksję nad niepokojami współczesnego człowieka. Twórca przedstawia świat jako pole napięć, gdzie organiczne struktury rozrastają się, deformują i intensywnie oddziałują na zmysły.



Józef Burlewicz



Ziemia, 1970

olej, płótno, 132 x 74 cm, nr inw. MZG-S-II-239

Praca eksponowana na V Złotym Gronie (1971)

Józef Burlewicz, jedna z czołowych postaci zielonogórskiego środowiska plastycznego, najczęściej tworzy prace w konwencji swoistego surrealizmu, czym wyraża własne filozoficzne i egzystencjalne refleksje odwołujące się do uniwersalnych prawideł ludzkiej mentalności, jak też niepokojów współczesności i własnego przeżywania świata. Pod koniec lat 60. XX wieku malarz zaczął realizować całą serię obrazów zatytułowanych *Ziemia*, stanowiących kontynuację podjętej już wcześniej poetyki apokaliptycznej metafory. Prace te należą do najwybitniejszych dokonań artystycznych Burlewicza, który buduje w nich napięcie pomiędzy niemal abstrakcyjną konwencją impastowego malarstwa materii a drobiazgowym, miękkim wypracowaniem płótna w duchu figuracji. *Ziemia* z 1970 roku to rodzaj katastroficznej wizji stanowiącej bardzo osobistą wypowiedź autora na temat zagrożeń cywilizacyjnych dzisiejszego świata. Wielkoformatowa kompozycja wyobraża wyjąłowioną Ziemię w stanie zagłady, katastrofy naturalnej: od góry, z mrocznego, niemal całkiem czarnego nieba opadają niszczycielskie krople wody. Spływają one w ślad za rozbieloną kometą, która rozdarła ekspresyjny w swojej fakturze, zarazem opustoszały krajobraz na dwie części, aż ku dolnej krawędzi obrazu. Krople zostały przez artystę „zatrzymane” na chwilę przed nastaniem ostatecznej katastrofy. Efektem tych zabiegów jest wizja świata łącząca w sugestywny sposób rozmaite żywioły, potraktowana przez twórcę jako swoisty „alarm ekologiczny” dla Ziemi, która stanowi „niedostrzegalną drobinę w wielkim dramacie kosmosu”.



Zbigniew Makowski (1930-2019)

Poza czasem, ok. 1970

tusz, gwasz, papier, 14,5 x 10 cm, nr inw. MZG-S-II-1943

Zbigniew Makowski, jeden z najbardziej oryginalnych przedstawicieli nurtu metaforycznego w malarstwie polskim po 1945 roku, był twórcą wszechstronnym, realizującym się na polu malarstwa, rysunku oraz książki artystycznej i poezji. Artysta – znawca symboliki tradycyjnej oraz związanej z nią hermetycznej wiedzy i poezji, jak również filozofii i wiedzy tajemnej dawnych kultur – buduje w swoich pracach pełne metafor układy z owych znaków i kształtów umownych, a także z tekstów poetyckich własnych i cytowanych. Miniaturowa praca zatytułowana *Poza czasem* odpowiada artystycznym poszukiwaniom Makowskiego w latach 70. XX wieku: charakterystyczne dla jego wcześniejszej twórczości linearno-płaszczyznowe wyobrażenia graficzne stały się trójwymiarowymi, realistycznie modelowanymi wizerunkami przedmiotów bądź elementów architektury. Widoczne na pierwszym planie detale architektoniczne, takie jak schody „donikąd” oraz narożnik bliżej nieokreślonej budowli, u dołu wzbogacone podpisem artysty – jedynym słownym elementem kompozycji – w swojej graficznej, dwuwymiarowej formie bliskie są wcześniejszym pracom Makowskiego. Odmienny charakter ma drugi plan, w którym naczelną rolę odgrywa kolor (odcienie błękitu przechodzące w szarość lub biel) oraz światłocierń. Za pomocą tych środków nakreślone konturem odległy, pustynny krajobraz oraz wielki, abstrakcyjny krąg na niebie zyskują przestrzenną, nieomal trójwymiarową postać, a całość kompozycji staje się perspektywiczna, przywodząc na myśl szlachetny ład malarstwa renesansowego. Podobnie jak w innych ówczesnych pracach artysty wspomniane elementy pejzażu, architektury i formy geometryczne układają się w erudycyjną, zarazem poetycką grę nastrojów i znaczeń.



Józef Gielniak (1932-1972)



Improwizacja, elukubracja, fantazyjna i krotochwilna, 1963

linoryt, papier, 35 x 30 cm, nr inw. MZG-S-II-48

Praca eksponowana na I Złotym Gronie (1963)

Twórczość Józefa Gielniaka, przedwcześnie zamknięta, była zjawiskiem oryginalnym, osobnym i samoistnym, rozwijając się w znacznej mierze obok głównych nurtów i modnych stylistyk, co było wynikiem przymusowego odosobnienia spowodowanego wyniszczającą artystę gruźlicą. Jego dzieła, inspirowane naturą, spełniają postulaty modernistów – jest w nich duży ładunek literackości, rozpaczliwego hedonizmu, pragnienia życia oraz dynamiczny estetyzm. Równocześnie miniaturowe, drobiazgowo wypracowane linoryty pełne są symbolicznych znaczeń i surrealistycznych metafor silnie nacechowanych pesymizmem twórcy ubezwłasnowolnionego śmiertelną chorobą, co dostrzegalne jest także w pracy *Improwizacja, elukubracja, fantazyjna i krotochwilna*. Artysta patrzy z perspektywy uniwersum na kulę ziemską, otoczoną i pokrytą nowymi mieszkańcami nieba – maszynami, które urzeczywistniając odwieczne marzenie, pozwoliły człowiekowi opuścić ziemię. Tworzą one tkankę nie zawsze dających się zidentyfikować ludzkich tęsknot, wyrażanych raketami, satelitami, statkami kosmicznymi czy samolotami, które jakby przyciągane magnesem niezbyt daleko od ziemi odfruną. Ciszę kosmicznych łąk przerywa jedynie szum skrzydeł anielskich i wirowanie konstelacji. Tego rodzaju nieco groteskowe formy wyrazu bliskie są poetyce surrealizmu, pracom Paula Klee, jak też dokonaniom niektórych dawnych mistrzów; w kompozycji Gielniaka – budowanej za pomocą gmatwaniny linii oraz licznych ornamentalnych detali – stają się one pismem swego rodzaju metafizycznego traktatu o ludzkim przemijaniu i ulotności życia.





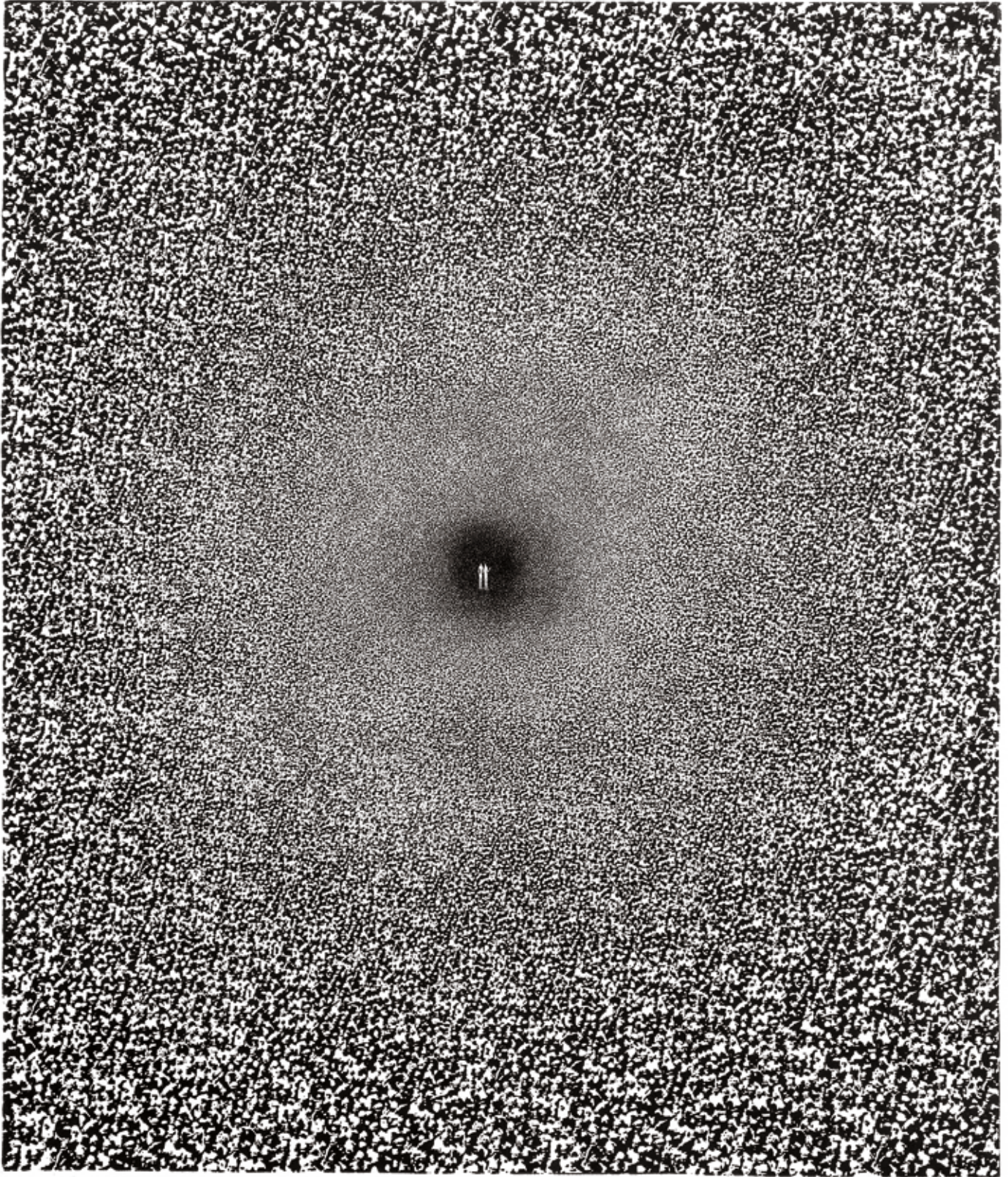
Roman Opałka (1931-2011)

Adam i Ewa, 1969

kwasoryt, papier, 59 x 49 cm, nr inw. MZG-S-II-160

Praca eksponowana na IV Złotym Gronie (1969)

Roman Opałka należy do największych indywidualności polskiej sztuki po 1945 roku. Zaliczany do konceptualistów twórca kojarzony jest przede wszystkim z realizowanymi przez siebie od 1965 roku swoistymi „aranżacjami przestrzennymi”, które w szczególności sposób podejmują tematykę czasu i przemijania. Równorzędną rolę odgrywają w nich dopełniające się wzajemnie elementy wizualne (*obrazy liczone* wraz z fotograficznymi autoportretami artysty, sporządzanymi w trakcie różnych etapów malowania) i foniczne (jego głos odliczający kolejne liczby wymalowane na płótnach). Tego rodzaju prace, powstające w ramach *Programu Opałka 1965/1-∞*, wyrastają jednak z podjętych wcześniej poszukiwań twórczych artysty. Zaowocowały one dziełami malarskimi i graficznymi wyrosłymi z estetyki unizmu, których nadrzędną cechą jest budowanie rozległych płaszczyzn graficznych i graficzno-malarskich z drobnych i precyzyjnie określonych części. Do prac tych należy kwasoryt *Adam i Ewa* z cyklu *Opisanie świata* (1968-1970). Ukazane w centrum kompozycji, widziane z oddali miniaturowe sylwetki Pierwszych Ludzi nieomal giną pośród otaczającej ich przestrzeni ludzkiego uniwersum, złożonej z milionów części (w istocie są nimi zaczerpnięte z fotografii, zmultiplikowane głowy) oddanych za pomocą subtelnych gradacji szarości. Autor zdaje się tu łączyć świadomość współczesnego człowieka, karmioną pojęciami historyczno-socjologicznymi, z perspektywą biblijną, ukazującą pokolenia Ziemi rozmnożone jako ziarnka piasku.



Jerzy Panek (1918-2001)

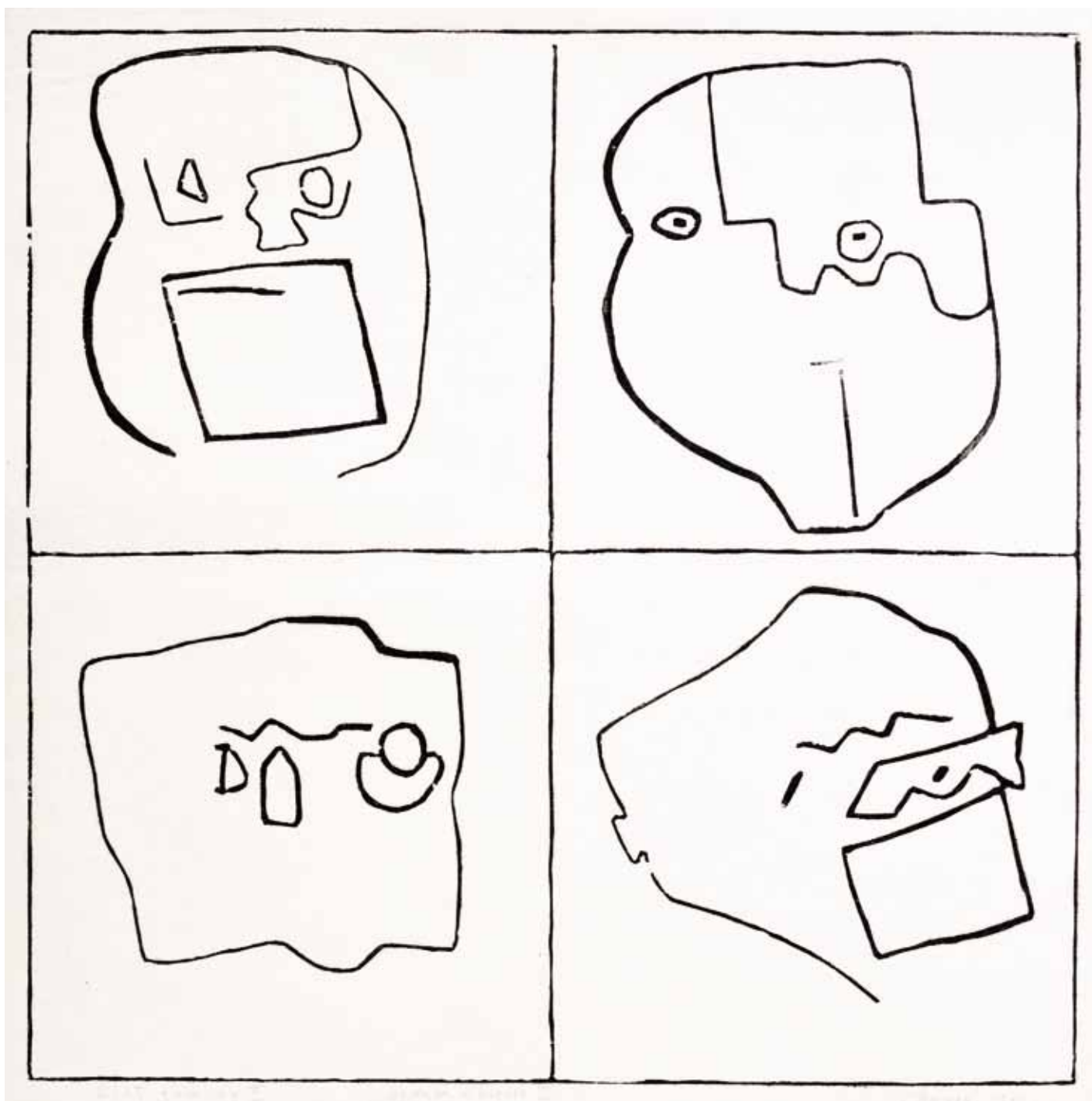


List gończy I, 1973

drzeworyt, papier, 69,5 x 69,5 cm, nr inw. MZG-S-II-358

Praca eksponowana na VI Złotym Gronie (1973)

Jerzy Panek, krakowski grafik, malarz i rysownik, należy do grona najwybitniejszych polskich drzeworytników drugiej połowy XX wieku. Wysoko ceniony za mistrzowskie opanowanie techniki druku wypukłego, pozostawił bogaty i różnorodny dorobek artystyczny. W swojej twórczości koncentrował się przede wszystkim na drzeworycie wzdłużnym, utrzymanym w oszczędnej, czarno-białej tonacji. Istotne znaczenie dla ukształtowania indywidualnego języka artystycznego Panka miała podróż do Chin, którą odbył w 1956 roku w ramach wymiany kulturalnej. Dwumiesięczny pobyt w Państwie Środka stał się dla artysty okazją do bezpośredniego zetknięcia z wielowiekową tradycją kultury i sztuki Wschodu, a szczególnie z chińskim drzeworytem, umacniając jego zainteresowanie techniką druku wypukłego i wyznaczając kierunek dalszej drogi twórczej. Doświadczenie to wpłynęło na ukształtowanie się jego niepowtarzalnego stylu, który charakteryzuje uproszczona zwięzła, wręcz ascetyczna forma, wyrażona za pomocą oszczędnej linii. Do ulubionego repertuaru motywów Panka należały kreowane z dużym temperamentem i swobodą portrety bliskich i znajomych, liczne autoportrety, wizerunki zwierząt, widoki zabytkowej architektury oraz kompozycje inspirowane literaturą. Szczególne miejsce w jego twórczości zajmował portret, zwłaszcza wizerunek własnej twarzy, czego wymownym przykładem jest zrealizowana w latach 1973-1976 seria graficzna *List gończy*, stanowiąca osobliwą formę kryptoautoportretu. Cykl ten reprezentuje w kolekcji Muzeum Lapidarny w formie drzeworytu z 1973 roku. Podobnie jak w pozostałych pracach z tej serii, artysta posługuje się tu zaledwie kilkoma grubymi, zdecydowanymi cięciami, sprowadzając przedstawienie głów do syntetycznego skrótu. Cztery odmienne, poddane groteskowej, momentami wręcz karykaturalnej deformacji, wizerunki twarzy autora stają się przede wszystkim ekspresyjnymi znakami, za pomocą których artysta wyraża własne emocje i nastroje. Celowo zdeformowane oblicza świadczą zarówno o dystansie twórcy wobec samego siebie, jak i o niekonwencjonalnym, pełnym ironii stosunku do otaczającej rzeczywistości.



Władysław Hasior (1928-1999)

Opiekun, 1982

asamblaż, technika własna, 100 x 72 x 17 cm, nr inw. MZG-S-II-2007

Władysław Hasior to jeden z najbardziej rozpoznawalnych i oryginalnych polskich twórców XX wieku. Przez całe życie artystyczne pozostawał silnie związany z Podhalem, którego poetyka, tradycja i folklor stanowiły niewyczerpane źródło inspiracji twórcy. Artysta konsekwentnie wymyślał się obowiązującym konwencjom, wypracowując własny, niezwykle charakterystyczny język plastyczny. Nazywany bywa „pionierem asamblażu śmieciowego” – w swoich kompozycjach chętnie wykorzystywał bowiem „rekwizyty codzienności”, czyli gotowe przedmioty użytkowe i ich fragmenty, często pochodzące ze „śmieciownika cywilizacji”. Włączone w strukturę dzieła, zyskiwały nowe znaczenia i budowały zaskakujące, niejednokrotnie parareligijne konteksty.

Opiekun (1982), niepozbawiony ironii i groteskowego humoru, doskonale ilustruje niezwykłą wyobraźnię twórcy oraz jego skłonność do operowania sugestywną, symboliczną metaforą. Głównym „bohaterem” asamblażu jest fantastyczna postać umieszczona na srebrzystym tle wzbogaconym o subtelny reliefowy ornament. Czarny wizerunek jednookiego stworzenia skonstruowany został z różnorodnych elementów, m.in. z dziecięcej drewnianej taczki, uchwyty od trumny, wideł oraz pazurków. Zestawienie tych przedmiotów tworzy formę jednocześnie niepokojącą i intrygującą. W centrum kompozycji znajduje się miniaturowa figurka baranka – motyw dobrze znany z wielkanocnych stołów oraz bożonarodzeniowych szopek. W tradycji chrześcijańskiej baranek symbolizuje ofiarę i cierpienie, a zarazem odkupienie win; bywa także postrzegany jako mediator pomiędzy światem ludzkim a sferą sacrum. Hasior wielokrotnie powracał do tego popularnego motywu ikonograficznego, nadając mu nowe, często wieloznaczne interpretacje. Drugim wyraźnym symbolem chrześcijańskim jest Oko Opatrzności, którym spogląda na widza tytułowy *Opiekun* – pełen troski, zarazem grozy. Świadczy o tym choćby zastosowanie uchwyty trumny i narzędzi ogrodniczych – motywów obecnych również w wielu innych asamblażach artysty.



Józef Łukomski (1920-1996)

Epitafium nieokreślone, 1973

asamblaż, technika własna, 75 x 80 x 15 cm, nr inw. MZG-S-II-1489

Twórczość Józefa Łukomskiego, jednego z najbardziej oryginalnych przedstawicieli nurtu metaforycznego w polskiej sztuce współczesnej, rozgrywa się na pograniczu wielu dyscyplin plastycznych: asamblażu, rzeźby, tkaniny i malarstwa, choć sam artysta konsekwentnie definiował siebie jako malarza, dając temu wyraz w określaniu swych wieloelementowych kompozycji mianem „obrazów przestrzennych”. W asamblażach Łukomskiego równie ważną rolę co operowanie barwą odgrywa jednak często suwerenna struktura przełamująca dwuwymiarowość materii wizualnej i dość obca malarstwu tworzywu. W swoich późnych kompozycjach artysta podjął temat czasu i przemijania, dokonując jego symbolicznego „zatrzymania” poprzez nobilitację rekwizytów codzienności, takich jak odzież czy przedmioty osobiste. Owa nobilitacja rzeczy dostrzegalna jest w obrazach-obiektach z cyklu *Epitafia* (1972-1977), wśród nich w *Epitafium nieokreślonym*. Kompozycję tworzy zużyta dziecięca marynarka rozpięta na tle tkaniny ujętej w ramę złożoną z przedmiotów, m.in. drewnianych desek (fragmentów sztalugi?), lichtarza czy zniszczonego samochodu-zabawki. Wszystkie te elementy zostały pociągnięte czarną farbą, zyskując za pomocą zabiegów artysty nowe życie, w tym wypadku jako symboliczny ślad pozostawiony po ludzkim istnieniu.



W stronę figuracji

Znaczna grupa dzieł na ekspozycji reprezentuje nurt tzw. nowej figuracji w polskiej sztuce współczesnej. Podobnie jak malarstwo metaforyczne, nowa figuracja była tendencją alternatywną wobec coraz bardziej akademizujących poszukiwań formalnych awangardy, zarazem zdecydowanie bardziej niż reprezentanci metafory i surrealizmu na pierwszym miejscu stawiała sztukę przedstawiającą, traktowaną jako bunt wobec abstrakcji. Zauważalny od ok. połowy lat 60. XX wieku kryzys malarstwa abstrakcyjnego skierował zainteresowanie wielu twórców ku figuracji, która bardziej bezpośrednio przekazywała wartości humanistyczne. Skupienie się na figurze ludzkiej i artykułowanie za jej pośrednictwem egzystencjalnych problemów współczesnego człowieka było zasadniczym przesłaniem sztuki nowej figuracji lat 60. i 70., w obrębie której z czasem zaznaczyły się dwie tendencje: podejmująca problem jednostki ludzkiej i otaczającej ją rzeczywistości w wymiarze uniwersalnym oraz publicystyczna, skoncentrowana na aktualnych wydarzeniach społeczno-politycznych. Pierwsza z tych tendencji obejmuje *gros* prac odwołujących się do podstawowych egzystencjalnych problemów i lęków człowieka, takich jak poszukiwanie sensu istnienia, poczucie alienacji czy zagubienia jednostki we współczesnym świecie i jego społecznych czy kulturowych ograniczeniach. Druga tendencja bezpośrednio angażowała sztukę w konteksty społeczno-polityczne, co charakterystyczne jest zwłaszcza dla powstałej w 1966 roku grupy Wprost. Publicystyczny nurt szczególnie silnie zaznaczył się w latach 70. w twórczości wielu artystów, którzy sięgali po różne formy malarstwa przedmiotowego, od XIX-wiecznego realizmu krytycznego, po XX-wieczny hiperrealizm, angażując się w komentowanie aktualnych zjawisk o wymowie obyczajowej, społecznej i politycznej, niejednokrotnie w odniesieniu do własnych doświadczeń pokoleniowych.

Omówienie dzieł reprezentatywnych dla wyróżnionych tendencji nowej figuracji należy poprzedzić przywołaniem pracy klasyka nowoczesności – Jerzego Nowosielskiego, którego dojrzała twórczość również ma w sobie pewne cechy formalne tej tendencji, czego przykład stanowi *Półakt z okularami* (1968). Przedstawienie anonimowej modelki typowe jest dla aktów kobiecych Nowosielskiego, które zwykle pozbawione zmysłowości (zgodnie z kultywowaną przez artystę konwencją ikony), emanują raczej erotyzmem uduchowionym.

W ramach polskiej odmiany nowej figuracji szczególnie mocno zaznaczył się wątek publicystyki społeczno-politycznej, reprezentowany na wystawie przede wszystkim przez prace Marka Sapetty, Edwarda Dwurnika czy Leszka Sobockiego. *Głosiciel prawdy* (1974) Sapetty – uznawanego za jednego najbardziej typowych przedstawicieli nowej figuracji – w pełni obrazuje artystyczne i ideowe założenia malarza, który za pomocą agresywnej, wręcz kakofonicznej kolorystyki i nonszalanckiego sposobu malowania, aluzyjnie kontestował społeczną rzeczywistość, w tym wypadku figurę autorytarnej

władzy – komunistycznego decydenta narzucającego słuchaczom własną koncepcję prawdy. Twórczość o charakterze publicystycznym to także domena Dwurnika, dosadnego i ironicznego komentatora, wręcz prześmiewcy polskiej rzeczywistości lat 70., co ujawnia jego *Pszenica* z cyklu *Sportowcy* (1973), portretującego ludzi o sportowym, tj. nacechowanym cwaniactwem podejściu do życia, zarazem palaczy tanich papierosów – „sportów”. Widok mężczyzny koszącego łany pszenicy cechuje typowa dla płócien Dwurnika pospieszna, na poły rysunkowa forma i dosadny realizm. Realistyczny warsztat, zarazem surowość i prostota środków charakteryzują linoryty barwne Sobockiego – członka grupy Wprost – który uczynił bohaterami swoich prac przedmioty codziennego użytku, potraktowane jako metafora sytuacji człowieka we współczesnym świecie. Doskonale obrazuje to wizerunek rozdartego buta, spod którego wylania się odcisk zakrwawionej stopy (*Krew* z cyklu *Przemienienie*, 1972), stanowiący komentarz autora do tragicznych wydarzeń Grudnia '70.

Charakterystyczne dla nurtu nowej figuracji zainteresowanie fotografią i wykorzystanie jej w sposób jawny przy jednoczesnym przetwarzaniu obrazu fotograficznego bez pozostawiania mu wiernym wyróżnia twórczość Antoniego Fałata, autora syntetycznie ujętych kompozycji portretowych – malarskiej transpozycji starych zdjęć – do których należy *Macierzyństwo* z cyklu *Polskie Wyspy Wielkanocne* (1975). Sentymentalny wizerunek upozowanej kobiety z dzieckiem buduje ograniczona paleta barwna, niemal zbliżona do fotograficznej (przewaga bieli, czerni i szarości wspomaganych błękitem nieba). Osobne miejsce zajmuje malarstwo Teresy Miszkin, która wyłącznym bohaterem swoich płócien czyni postać ludzką. Bliska fotorealizmowi, oniryczna scena z mężczyzną na pierwszym planie oraz niknącą w szaroniebieskim tle wielokrotnością jego wizerunku (ubranego lub nagiego), z cyklu *Alienacje*, zatytułowana *Alienacja IX* (1977), demonstruje egzystencjalną refleksję przenikającą twórczość Miszkin, bacznej obserwarki człowieka i jego kondycji we współczesnym świecie.

Elementy do pewnego stopnia bliskie stylistyce pop-artu obecne są w malarstwie Jana Świtki, czołowego przedstawiciela poznańskiej neofiguracji od początku lat 70. Artysta utrwała obraz ulicznego tłumu, co najbardziej uwidocznione jest w obrazie *Idzie w prawo* z cyklu *Epizody* (1972). Chłodna z pozoru obserwacja „teatru ulicy” – zasugerowanych konturów postaci wylaniających się zza barwnych plam – kryje pytania artysty o istotę życia jednostki ginącej w anonimowym tłumie i o sens jej przemijania.

Szczególne miejsce na pograniczu sztuki nowej figuracji i metafory zajmują pełne witalności i biologizmu obrazy Jana Dobkowskiego, reprezentowane na ekspozycji pracą *Spacer po własnym ogrodzie* (1970). Typowa dla twórczości artysty surrealistyczna kompozycja – budowane za pomocą ostrych barw czerwieni i zieleni transpozycje struktur organicznych w giętkie formy ornamentalne bliskie secesji – symbolizuje kosmiczny ogród świata, witalny apollinijski raj lub w szerszym wymiarze – nieustanną ekspansję życia i kosmosu.

Jerzy Nowosielski (1923-2011)



Półakt z okularami, 1968

olej, płótno, 78 x 59 cm, nr inw. MZG-S-II-175

Praca eksponowana na IV Złotym Gronie (1969)

Inspirowane konwencją ikony figuratywne kompozycje Jerzego Nowosielskiego wyróżniają się syntetycznym ujęciem postaci ludzkiej, nacechowanym hieratycznym spokojem i dostojnością. Charakteryzują je również duża siła wyrazu oraz metafizyczny nastrój, osiągany za pomocą ograniczonej palety barw, zredukowanego modelunku światłocieniowego i wyrazistego konturu. Trafnym przykładem takiego rozwiązania jest *Półakt z okularami* z 1968 roku. Kobieta była dla malarza najczęściej wybieranym i najbardziej inspirującym motywem. Zajmowała w twórczości Nowosielskiego miejsce szczególne – artysta postrzegał jej ciało jako formę doskonałą, którą w swoich dziełach poddawał syntetyzacji i niemal sakralnemu uduchowieniu. Przedstawiona na obrazie w ujęciu do pasa anonimowa modelka, z rękoma splecionymi nad głową, pozbawiona jest cech indywidualnych, a jej nagość została niemal wyzuta ze zmysłowej erotyki. Sylwetka kobiety o uproszczonych rysach twarzy, wydłużonej szyi oraz schematycznie ujętej anatomii wypełnia niemal całą płaszczyznę obrazu. Wzrok widza przykuwa twarz modelki, zaakcentowana charakterystycznymi wąskimi okularami słonecznymi o błękitnych szklach oraz wyraźnym, konturowym ujęciem nosa i ust. Ascetyczna, delikatnie zgeometryzowana półnaga postać tworzy jasną plamę barwną, odciętą mocnym konturem od ciemniejszego, płaskiego tła. Kompozycję buduje ciepła gama barw utrzymana w odcieniach brunatnej czerwieni, oranżu i ciepłego, pastelowego różu, która podkreśla medytacyjny charakter przedstawionej postaci.



Marek Sapetto (1939-2019)



Głosiciel prawdy, 1974

akryl, płótno, 110 x 96 cm, nr inw. MZG-S-II-502

Praca eksponowana na VII Złotym Gronie (1975)

Debiutujący w drugiej połowie lat 60. XX wieku Marek Sapetto należy do czołowych reprezentantów nurtu nowej figuracji w polskiej sztuce współczesnej. Artysta od początku otwarcie zadeklarował się po stronie potępianego przez starsze generacje realizmu, co miało wpływ na rozwój wspomnianego nurtu w polskim malarstwie lat 70. Zasadniczym założeniem twórczym Sapetty było dążenie, aby obraz miał charakter zaangażowany i komentował współczesny świat, mówiąc o nim w sposób wręcz publicystyczny. *Głosiciel prawdy* w pełni ilustruje ów artystyczny i ideowy program malarza. Na obrazie widać mężczyznę na mównicy, u podnóża której siedzi pies. Olbrzymie łapy i wystający język pozornie łagodnego kundla sugerują ukrytą w nim agresję i gotowość do drapieżnej walki. Ta złowróżbna nieobliczalność zdaje się charakteryzować także mówcę, wymuszającego przemocą – krzykiem i waleniem pięścią w katedrę – posłuch audytorium. Kompozycja ujawnia malarską technikę artysty, którą cechuje przywiązywanie dużej wagi do wartości ekspresyjnych barwy. Wzorem pop-artu Sapetto kładzie ją „plakatowo” – kontrastowanymi płaskimi plamami, obwiedzionymi radykalnie ostrym konturem. Drażniąca, agresywna, wręcz kakofoniczna kolorystyka i nonszalancki sposób malowania demonstrują krytyczne nastawienie autora do współczesnych mu tendencji w sztuce i sytuacji społeczno-politycznej, w tym wypadku uosobionej przez brutalnego oratora – figurę autorytarnej władzy, komunistycznego decydenta narzucającego słuchaczom własną koncepcję prawdy.



Edward Dwurnik (1943-2018)

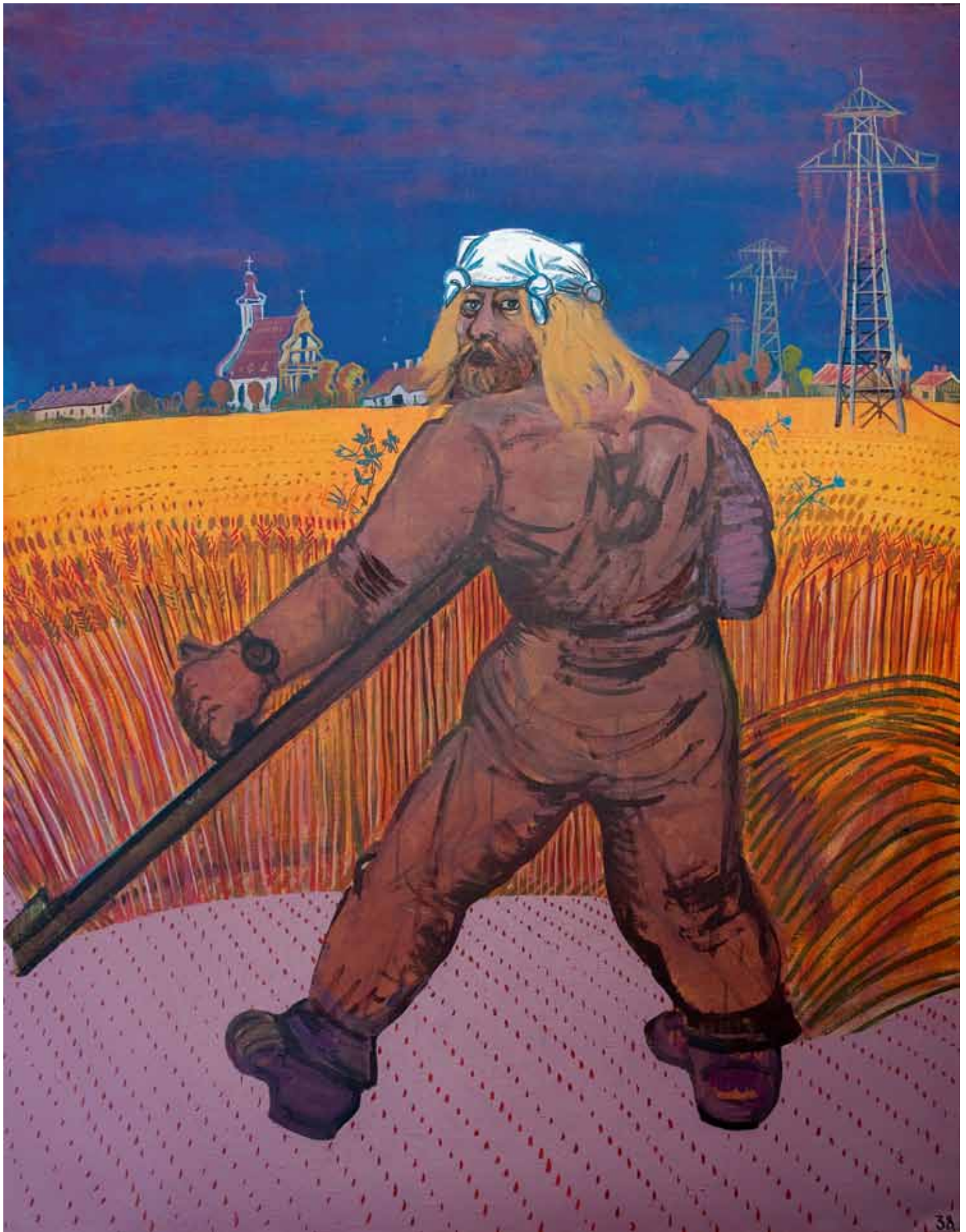


Pszenica z cyklu Sportowcy, 1973

olej, płótno, 200 x 150 cm, nr inw. MZG-S-II-524

Praca eksponowana na VII Złotym Gronie (1975)

W nurt publicystyki społeczno-politycznej wpisuje się twórczość Edwarda Dwurnika, baczego obserwatora, dosadnego, ironicznego komentatora, wręcz prześmiewcy polskiej rzeczywistości czasów PRL-u. Doskonale ilustrują to obrazy pochodzące z jednego z najsłynniejszych cykli, zatytułowanego *Sportowcy*. Tę rozbudowaną, prześmiewczo-krytyczną serię malarską, liczącą ponad dwieście siedemdziesiąt prac, artysta rozpoczął w 1972 roku, a zakończył w 1992. Bezpośrednim impulsem do rozpoczęcia serii był film *Sportowe życie* Lindsaya Andersona (*This Sporting Life*, 1963), który artysta obejrzał w jednym z warszawskich kin. Jak wyjaśniał sam autor, cykl ten stanowi opowieść o losie Polaka na wsi i w mieście w czasach komunizmu, za żelazną kurtyną. Dwurnik sportretował tu galerię postaci o sportowym, czyli – w rozumieniu autora – nacechowanych cwaniactwem w podejściu do życia mistrzów w dyscyplinie przepychania się łokciami, palących tanie i popularne w dobie PRL-u papierosy „sporty”. Bohaterów ówczesnej polskiej codzienności uwiecznił w komiksowo-karykaturalnej konwencji, która stała się wyróżnikiem jego malarstwa. Pochodzący z tego cyklu obraz zatytułowany *Pszenica*, przedstawia postawnego mężczyznę koszącego łany pszenicy. Postać ukazana od tyłu, z głową zwróconą w kierunku widza, ubrana jest w „sportową” koszulkę z numerem 5, co przewrotnie i ironicznie odnosi się do tytułu serii. W oddali widoczne są zabudowania wiejskie z górującą nad nimi bryłą kościoła oraz słupami linii wysokiego napięcia usytuowanymi po prawej stronie kompozycji. Obraz cechują typowe dla płócien Dwurnika pospieszna, rysunkowa forma i dosadny realizm. Artysta operuje tu płaską plamą barwną i wyraźnym konturowym obrysem.



Leszek Sobocki



Krew z cyklu Przemienienie, 1972

linoryt barwny, papier, 70 x 50 cm, nr inw. MZG-S-II-392

Praca eksponowana na VI Złotym Gronie (1973)

Twórczość Leszka Sobockiego należy do najbardziej oryginalnych zjawisk polskiego malarstwa powojennego. Wpisujące się w nurt nowej figuracji jego realistyczne i pełne ekspresji malarstwo, podobnie jak prace graficzne, wyrażało z jednej strony bunt przeciwko formalnym poszukiwaniom awangardy, z drugiej demonstrowało postawę zaangażowania artysty, który przez cały okres PRL-u pozostawał w nurcie sztuki najodważniej występującej przeciw zniewoleniu i upodleniu człowieka przez reżim komunistyczny. Tego rodzaju postawa dostrzegalna jest w linorytach barwnych artysty, które charakteryzuje realistyczny warsztat, zarazem surowość i prostota środków, widoczne m.in. w powstałym na początku lat 70. XX wieku cyklu *Przemienienie*. Sobocki, wykorzystując zbitki znaczeń i wynikających z nich emocji, czyni tu bohaterami prac przedmioty codziennego użytku, potraktowane jako metafora sytuacji człowieka we współczesnym świecie, co dostrzegalne jest w linorycie *Krew*. Surowy, czarno-biały, zarazem porażająco naturalistyczny wizerunek rozdartego buta, spod którego wyłania się odcisk zakrwawionej stopy, stanowi czytelną aluzję do ówczesnych polskich realiów społeczno-politycznych – w tym wypadku komentarz autora względem tragicznie zakończonych protestów robotniczych Grudnia '70.



Antoni Fałat (1942-2024)



Macierzyństwo z cyklu Polskie Wyspy Wielkanocne, 1975

akryl, płótno, 125 x 95 cm, nr inw. MZG-S-II-526

Praca eksponowana na VII Złotym Gronie (1975)

Twórczość Antoniego Fałata sytuuje się w nurcie nowej figuracji, który wyraźnie zaakcentował swoją obecność na polskiej scenie artystycznej w latach 70. XX wieku. Kreując własny język malarski, artysta chętnie sięgał po medium fotografii, inspirując się przede wszystkim starymi rodzinnymi zdjęciami nasyconymi aurą nostalgii i pamięci. Jego obrazy stanowią malarskie transpozycje fotograficznych pierwowzorów, ukazujące najczęściej pojedyncze postaci lub grupy osób z najbliższego otoczenia autora. Niekiedy pojawiają się również wizerunki odwołujące się do polskiej historii i pamięci zbiorowej. Fałat operuje syntetyczną formą, uproszczonym rysunkiem oraz świadomie zawężoną gamą barwną.

Macierzyństwo, powstałe w połowie lat 70., reprezentuje okres, w którym charakter twórczości artysty został już wyraźnie skryształizowany. Kompozycja składa się niejako z dwóch wzajemnie przenikających się przedstawień. Tło stanowi syntetycznie ujęty, typowy polski pejzaż nizinny z rozległą partią nieba, ukazany w sposób płaski i sylwetkowy, z zaledwie kilkoma detalami sugerującymi głębię przestrzeni. Na ten krajobraz została nałożona – niczym fotograficzna klisza – majestatyczna sylwetka kobiety trzymającej niemowlę. Wizerunek matki i dziecka dominuje w centralnej partii obrazu, stając się głównym nośnikiem emocjonalnego wyrazu kompozycji. Dziecko, wpatrzone w twarz matki i wyciągające ku niej rączkę, buduje intymną relację, która kontrastuje z gestem kobiety zwróconej twarzą bezpośrednio w stronę widza. Uproszczony kontur, oszczędny modelunek światłocieniowy oraz monumentalizacja form nadają postaciom niemal muralowy charakter. Monochromatyczna tonacja błękitów buduje atmosferę wyciszenia, melancholii i refleksji, przełamaną czernią linearnych akcentów oraz subtelnymi refleksami zieleni i szarości. W *Macierzyństwie* Fałat harmonijnie łączy doświadczenia nowej figuracji, inspiracje fotografią oraz elementy estetyki pop-artu, tworząc dzieło o wyraźnie indywidualnym charakterze, w którym osobista pamięć zostaje przekształcona w uniwersalną opowieść o bliskości, więzi i przemijaniu.



Teresa Miszkin (1947-2024)



Alienacja IX, 1977

olej, akryl, płótno, 129 x 140 cm, nr inw. MZG-S-II-651

Praca eksponowana na VIII Złotym Gronie (1977)

Twórczość Teresy Miszkin, wywodząca się z doświadczeń fotorealizmu i hiperrealizmu, określana jest mianem „realizmu antropologicznego” lub „egzystencjalnego realizmu”. Łączona jest ona z nurtem nowej figuracji, który rozwinął się w latach 70. XX wieku. Artystka konsekwentnie czyni postać ludzką wyłącznym bohaterem swoich obrazów, podejmując refleksję nad kondycją człowieka: utrwalaniem śladu obecności, nieuchronnością przemijania, zagubieniem jednostki we współczesnym świecie oraz doświadczeniem izolacji i wyalienowania.

W obrazie *Alienacja IX* (1977) z cyklu *Alienacje* pojawia się bliska estetyce fotorealizmu, zarazem nasycona oniryczną aurą scena z mężczyzną ukazany na pierwszym planie oraz niknącą w rozmytej przestrzeni wielokrotnością jego wizerunku ubranego lub nagiego. Pierwszoplanowa postać przedstawiona jest z niemal fotograficzną precyzją. Gest rąk schowanych w kieszeniach oraz skierowane w dół spojrzenie sugerują stan zadumy, niepokoju bądź wewnętrznego zagubienia. Figura ta kontrastuje z widmowymi multiplikacjami własnej sylwetki, przywodzącymi na myśl „ślady” kolejnych stanów psychicznych. Monochromatyczna, chłodna gama barwna, oparta na odcieniach szarości i przygaszonego błękitu, potęguje wrażenie ciszy, dystansu i emocjonalnego wyobcowania. Obraz stanowi wyraz egzystencjalnej refleksji przenikającej malarską twórczość Miszkin. W omawianej kompozycji realistyczna forma pełni funkcję narzędzia wizualizacji stanów wewnętrznych oraz napięć psychicznych, ukazując artystkę jako wnikliwą i wrażliwą obserwatorkę człowieka i jego kondycji we współczesnym świecie.



Jan Świtka (1939-2024)



Idzie w prawo z cyklu Epizody, 1972

olej, płótno, 74 x 151 cm, nr inw. MZG-S-II-360,
Praca eksponowana na VI Złotym Gronie (1973)

Jan Świtka należy do czołowych przedstawicieli poznańskiej neofiguracji. Artysta zestawia swoje prace w cykle tematyczne, skupione przede wszystkim wokół motywu anonimowego tłumu ulicznego, stanowiącego wycinek współczesnej aglomeracji miejskiej. Jego twórczość jest próbą indywidualnego ukazania samotności i wyobcowania człowieka funkcjonującego w bezimiennej zbiorowości. Baczna obserwacja życia ulicy, określanego przez malarza metaforycznie „teatrem ulicy”, skłania go m.in. do refleksji nad sensem istnienia jednostki zatopionej w tłumie oraz nad nieuchronnością jej przemijania.

Problematyka ta znajduje odzwierciedlenie w obrazie *Idzie w prawo*, wchodzącym w skład cyklu malarsko-rysunkowego *Epizody*, realizowanego w latach 1971–1973. Kompozycja przywołująca skojarzenia z estetyką pop-artu opiera się na rytmicznym, horyzontalnym układzie sylwetek męskich, podążających w tytułowym prawym kierunku. Multiplikacja figur oraz ich częściowe nakładanie się przywodzą na myśl sekwencyjny zapis ruchu, potęgując wrażenie dynamiki przedstawienia. Postaci nie są jednak oddane realistycznie; ich zarysy zostały nakreślone swobodną, wyrazistą linią konturową. Zmultiplikowane sylwetki maszerujących mężczyzn, pozbawione indywidualnych rysów, podobnie jak postaci ukazane tyłem do widza, zostały poddane silnemu kadrowaniu, które wyodrębnia je z szerszego kontekstu ulicznej sytuacji. W górnej części płótna artysta wprowadził geometryczny motyw poziomych pasów, który dodatkowo dynamizuje kompozycję i sugeruje przestrzeń o niemal graficznym, plakatowym charakterze. Obraz wyróżnia się syntetycznym ujęciem formy oraz oszczędną, lecz intensywną gamą barwną opartą na kontrastowym zestawieniu dominującego, nasyconego turkusu tła z akcentami czerwieni, oranżu i żółci.



Jan Dobkowski

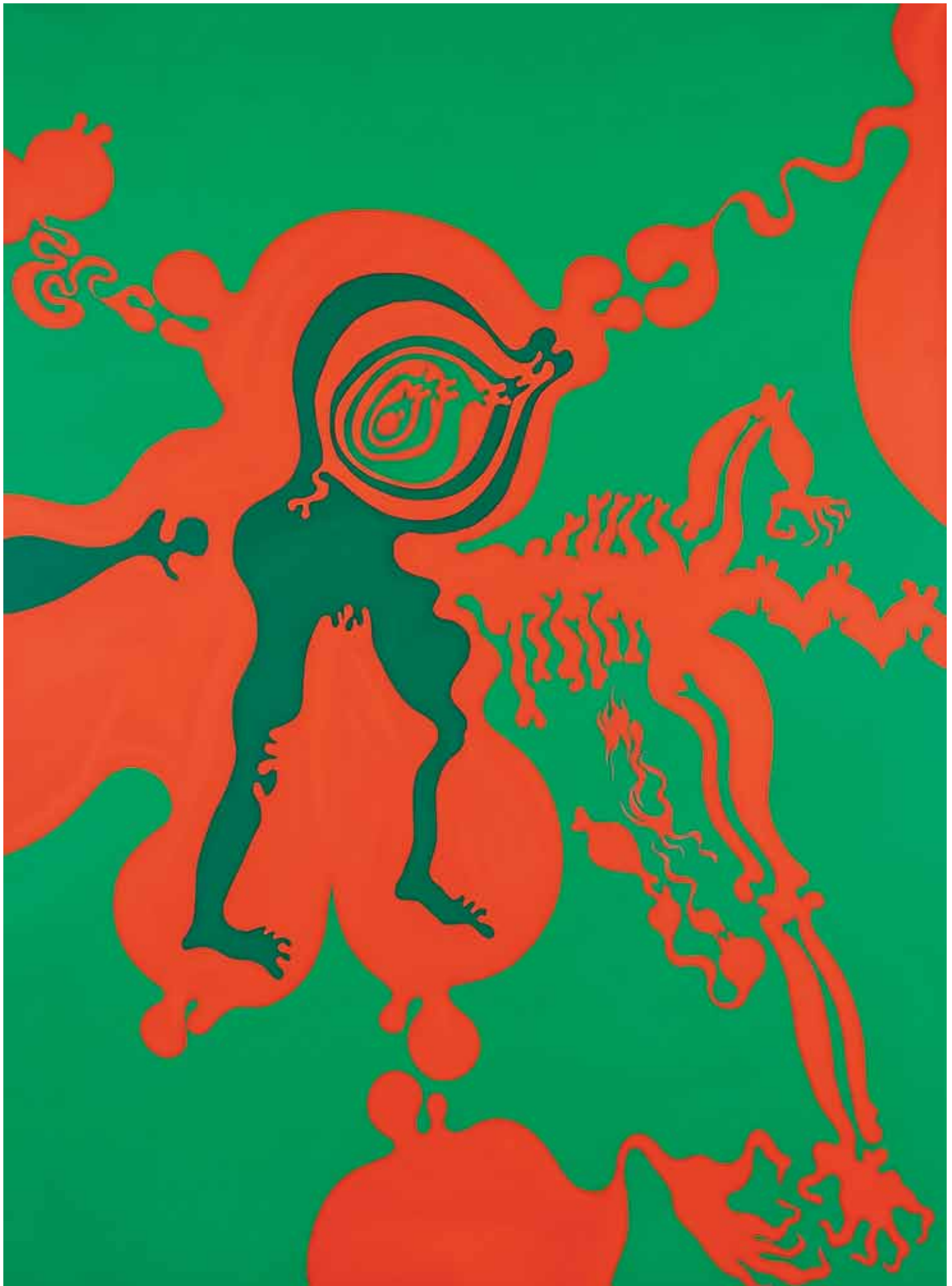


Spacer po własnym ogrodzie, 1970

olej, płótno, 200 x 150 cm, nr inw. MZG-S-II-521

Praca eksponowana na VII Złotym Gronie (1975)

Jan Dobkowski to wybitny artysta działający twórczo od blisko sześćdziesięciu lat, który zapewnił sobie znaczące miejsce w kanonie polskiej sztuki współczesnej XX wieku. Uczeń znanego kolorysty Jana Cybisa nie poszedł w ślady mistrza. Odcinając się od ówczesnych tendencji, wypracował własny język wypowiedzi artystycznej. Już od połowy lat 60. zainspirowany plakatuową konwencją, a także estetyką pop-artu tworzył syntetyczne prace, operując płasko kładzioną plamą barwną o kontrastowo zestawionych żywych kolorach (zielenie, czerwienie, żółcienie, błękity). W tej stylistyce utrzymana jest też powstała w latach 1968-1972 seria gładko malowanych, dwubarwnych, wielkoformatowych płócien sytuujących się na pograniczu sztuki nowej figuracji i metafory. Artysta ujednolicił tu nie tylko kolorystykę, ale także format. Czerwono-zielone, płaszczyznowe kompozycje wykonane w jednakowym formacie 200 x 150 cm, pozbawione perspektywy, przedstawiają uproszczone, syntetyczne figury. Zwykle były to spletające się ze sobą stylizowane sylwety męskich i żeńskich postaci o bujnych, karykaturalnie rozróżnionych kształtach oraz towarzyszące im formy biologiczne i antropomorficzne, tworzące dynamiczne układy. Kompozycje nasycone dużym ładunkiem erotyzmu i zmysłowości wyrażają w metaforyczny sposób świat intymnych relacji łączących kobietę i mężczyznę, jednocześnie odwołując się do miłości jako źródła życia. Zastosowane kolory mają wymiar symboliczny: czerwone figury stanowią symbol afirmacji życia i miłości, vitalności i energii emanującej z ludzkiej cielesności. Zielone tło to natomiast barwny synonim świata natury. W kolekcji Muzeum serię tę reprezentuje surrealistyczna kompozycja *Spacer po własnym ogrodzie* (1970). Wielkoformatowy obraz zbudowany w oparciu o soczyste, żywe barwy czerwieni i zieleni, przedstawia fantastyczną kroczącą postać wpisaną w dekoracyjne, organiczne struktury przypominające kształtem zwielokrotnione kobiece piersi i palczaste dłonie kojarzące się z mackami ośmiornicy. Pojawiające się tu transpozycje struktur organicznych w giętkie formy ornamentalne pokrewne secesji mogą symbolizować kosmiczny ogród świata, „witalny apolloński raj”.



Artyści kontra rzeczywistość – sztuka lat 80. i 90. XX wieku

Ostatni dział wystawy obejmuje przede wszystkim prace artystów uczestniczących w zielonogórskim Biennale Sztuki Nowej (1985-1996), które jako kontynuacja wydarzeń złotogronowych i reprezentatywny przegląd aktualnych zjawisk w polskiej sztuce współczesnej przełomu dwóch ostatnich dekad XX stulecia (zarazem podstawowe źródło prac z tego czasu w muzealnej kolekcji) stało się punktem wyjścia do stworzenia ekspozycji w ramach niniejszej sekcji. Zasadniczą uwagę poświęcono artystycznej twórczości lat 80., decydującej dla wyzwania oporu społecznego – jak również dla oblicza sztuki krytycznej następnej dekady – uznawanych równocześnie przez krytyków za jedyną w sztuce polskiej „dekadę całkowicie własną, niepowtarzalną w skali międzynarodowej”. Na jej oblicze wpłynęły zarówno dokonania dojrzałych twórców, jak i kultura niezależna obejmująca rzesze młodych artystów, którzy radykalnie bojkotując mecenat państwa, utworzyli tzw. drugi obieg.

Na pierwszym miejscu omówić należy grupę dzieł autorów reprezentujących starsze pokolenie uczestników Biennale Sztuki Nowej – Natalii LL, Izabelli Gustowskiej, Antoniego Mikołajczyka i Tomasza Tatarczyka, których artystyczne debiuty przypadły na lata 60. bądź początek 70. Twórczość każdego z tych „nestorów” sztuki lat 80. i 90. – należących do czołowych polskich artystów współczesnych – w znacznym stopniu wyrasta zatem z tendencji neoawangardy, konceptualizmu, sztuki video czy performance’u dekady poprzedzającej omawiany okres, zarazem stanowi osobne zjawiska artystyczne, swoim zakresem i znaczeniem sięgające pierwszych dziesięcioleci XXI wieku. Na ekspozycji znalazły miejsce prace wspomnianych artystów, zarówno te prezentowane na Biennale Sztuki Nowej, jak i pochodzące z wcześniejszych bądź późniejszych okresów działalności, reprezentatywne jednak dla ich twórczych poszukiwań lat 80. lub początku 90. XX stulecia.

Twórczość Natalii LL oraz I. Gustowskiej łączy wykorzystywanie fotografii oraz nowych mediów (w szczególności video), nade wszystko kobieta – nierzadko w osobie samych autorek – bądź szerzej rozumiane ludzkie ciało jako główny przedmiot twórczości, zarówno o wymowie feministycznej, jak i uniwersalnej. Natalia LL w różnych okresach swojej twórczej aktywności, bazującej na tradycji konceptualizmu i body-artu, posługiwała się własnym ciałem bądź twarzą, które epatowały sprzecznymi emocjami, płynącymi bezpośrednio z osobistych przemyśleń i przeżyć. Zaprezentowane w ramach ekspozycji dwie malarsko-fotograficzne kompozycje z cyklu *Głowy paniczne* (1988) wykorzystują „okaleczony” pociągnięciami pędzla wizerunek twarzy artystki, pełen przejmującej ekspresji, osobistych emocji, przeżyć i lęków, które nabierają tu uniwersalnego wymiaru. Młodsza o niemal dekadę Gustowska – uznawana za pierwszą damę sztuki multimedialnej w Polsce – również podjęła w swoich pracach graficznych, fotografiach i videoinstalacjach problem ciała i kobiecości, wypracowując jednocześnie własną

ikonografię, która wywodzi się z życia osobistego autorki, tekstów kultury oraz współczesnej sfery medialnej. Jednym z najważniejszych cykli prac w twórczości artystki są *Względne cechy podobieństwa* (od 1979 roku), reprezentowane kompozycją *Względne cechy podobieństwa XVII* (1981). Czarno-biała fotografia dwóch nagich kobiet-bliźniaczek, dopełniona elementami kolażu, w pełni obrazuje zgłębianą przez artystkę „ideę względności podobieństw”, a także problem granicy między realnością a lustrzanym odbiciem i związanego z tym szukania własnej tożsamości.

Twórcą bliskim poszukiwaniom conceptualnym jest także Antoni Mikołajczyk, który konsekwentnie podejmuje w swoich pracach podstawowe kwestie dotyczące twórczości wizualnej, takie jak problem relacji dzieła ze światem realnym, przedmiotu z jego obrazem, relacji przestrzennych i czasowych oraz miejsca i funkcji światła. *Obiekt przestrzenny* (1990) jest w istocie modelem zaprojektowanej przez artystę, lecz nigdy nie zrealizowanej instalacji z wykorzystaniem promieni światła – bliskiej przestrzennym realizacjom Mikołajczyka z lat 80. Zarówno istniejący model, jak i wynikająca z niego koncepcja instalacji, przywodzą na myśl tradycje konstruktywistyczne i estetykę minimal artu, będąc jakby rozwiniętym w przestrzeni rysunkiem świetlnym. Zupełnie inną postawę twórczą, odwołującą się do tradycyjnego malarstwa, reprezentuje Tomasz Tatarczyk, który stworzył własną formułę obrazu skupionego przede wszystkim na doświadczeniu bliskiego obcowania, intymnego wręcz kontaktu z naturą. Artysta chętnie operował zredukowanymi środkami wyrazu, czego dobrym przykładem jest wielkoformatowa kompozycja *Czarna droga* (1991), w której autor posługując się typową dla jego malarstwa oszczędną skalą barwną (sprowadzoną do czerni i bieli) umieścił w polu obrazowym wyobrażenie drogi w nieznanie, sprowadzone do niemal abstrakcyjnego znaku o głębszej wymowie symbolicznej.

Ważne miejsce na wystawie zajmują również dzieła twórców młodszej generacji, których wspólnym mianownikiem był czas artystycznego debiutu około 1980 roku oraz postawa prowokacji bądź kontestacji, zarówno względem dotychczasowych kanonów artystycznych (również neoawangardy), jak i polskiej rzeczywistości społeczno-politycznej lat 80., warunkowanej doświadczeniem stanu wojennego i jego następstw. W szczególności ta druga perspektywa – tworzenia sztuki zaangażowanej – stała się udziałem wielu młodych artystów – polskich „dzikich”, reprezentantów nowej ekspresji określanej też mianem polskiej ekspresji lat 80., najbardziej wyrazistego nurtu krajowej sztuki tego czasu. Pomimo trudności, jakie niesły lata 80. w życiu społecznym i artystycznym, pokoleniowe wystąpienia „dzikich” charakteryzowały się ogromną siłą, liczebnością i zdecydowaniem. W rezultacie zmienionej sytuacji społecznej po wprowadzeniu stanu wojennego twórcy ci – stojący w opozycji do ówczesnej polityki kulturalnej komunistycznego reżimu – zrzeszali się w liczne nowe ugrupowania, zastępujące dysfunkcyjne w politycznych realiach instytucje artystyczne. Pośród nich największy rozgłos zyskały działania warszawskiej Gruppy (1982-1992), poznańskiego Koła Klipsa (1983-1990) czy wrocławskiego Luxusu (1983-1995). Artyści w większości bojkotując oficjalne placówki wystawiennicze angażowali się w wystąpienia artystyczne w ramach tzw. drugiego obiegu, w przestrzeniach galerii własnych bądź przykościelnych. Ważnym miejscem prezentacji ich twórczości – niejednokrotnie skandalizującej – stały się ponadto wystawy w ramach zielonogórskiego Biennale Sztuki Nowej. Wspomnianych twórców – wyrażających się w różnych mediach artystycznych – łączył swobodny i prowokacyjny stosunek do dziedzictwa przeszłości, często pełen ironii, używający ostrej i ostentacyjnie politycznej narracji.

Malarstwo Włodzimierza Pawlaka – debiutującego w ramach Gruppy – należało do najbardziej oryginalnych odpowiedzi polskich artystów na społeczno-polityczną rzeczywistość po wprowadzeniu stanu wojennego. *Husaria* (1985) – kompozycja nakreślonych czarną farbą sylwetek koni, przysłanianych niedbałymi pociągnięciami pędzla, obrazuje kontestatorską postawę malarza łączącego wysokie z niskim, budującego nieoczekiwane konteksty, skłonnego do ludyczności, niejako w artystycznym odwecie na tym, co w świecie złe. Wierny tradycyjnemu warsztatowi malarzowskiemu pozostał inny członek Gruppy, Ryszard Woźniak, który tworzy płótna o wyrafinowanej symbolice wyrażającej przemyślenia autora bądź traktowanej jako jego komentarz wobec współczesności. Obraz zatytułowany *Ciele* (1987) należy do najbardziej znaczących dzieł Woźniaka z drugiej połowy lat 80., które odzwierciedlają jego ówczesne duchowe poszukiwania, inspirowane symboliką biblijną i chrześcijańską. Odminną propozycją artystycznej kontestacji – dotyczącej jednak przede wszystkim łamania uświęconych kanonów w sztuce – jest twórczość poznańskiego artysty Piotra C. Kowalskiego, którego *Tryptyk XXX* (1982) ujawnia indywidualny styl malarza wypracowany u początków jego aktywności, cechujący się nieustannym poszukiwaniem nowych form ekspresji i dialogiem z rzeczywistością. W tym wypadku uderza kontrast pomiędzy ekspresyjnym motywem „X” a fakturalnymi plamami lub smugami wyciśniętych bezpośrednio z tubek farb, które „wychodzą” w przestrzeń pozamalarską. Natomiast w malarstwie Jerzego Truszkowskiego, kolejnej ważnej, nierzadko kontrowersyjnej postaci polskiej sztuki krytycznej lat 80., główną rolę odgrywa znak i symbol, „znaczące” zasadniczą treść i formę obrazu, m.in. we wczesnych pracach artysty. Należą do nich trzy obrazy z początku dekady, powstałe w 1984 roku w ramach cyklu *Nihilizm intelektualu* (1980-1985): *Świat jako błąd*, *Znaki istnienia* i *Narządy*. Umieszczone na czarnym tle kompozycje wymyślonych przez artystę piktogramów i ich słownych komentarzy tworzą tu nowe rebusy i pojęcia, w erudycyjny (a często również satyryczny) sposób dotykając spraw relacji międzyludzkich, społecznej komunikacji czy epistemologii, jak też narosłych wokół nich kulturowych stereotypów.

Ekspozycja dzieł artystów związanych z Biennale Sztuki Nowej obejmuje również prace rzeźbiarzy, do których należy Gdańszczanin Eugeniusz Szczudło, jeden ze znaczących przedstawicieli polskiej ekspresji lat 80., autor brutalnie wyrąbywanych siekierą ikonicznych figur ludzkich naznaczonych wpływem Georga Baselitza, wśród nich *Onony* (1984) – polemiki z tradycyjnym kanonem męskiego bohatera, w którym artysta odkrywa silny pierwiastek kobiety. Niekonwencjonalne, ekspresyjne tendencje plastyki ówczesnych „młodych gniewnych” znalazły odzwierciedlenie także w twórczości kolejnego pokolenia artystów lubuskich, które reprezentuje Zenon Polus, zasłużony w roli współinicjatora i wieloletniego kuratora kolejnych edycji Biennale Sztuki Nowej. W swojej twórczości konsekwentnie odrzucał tradycyjny warsztat artystyczny, preferując „nieprofesjonalne” metody działania, z wykorzystaniem przedmiotów gotowych, jak w pracy *Pizgacz* z cyklu *Obiekty przydrożne* (1986). Artysta zestawia tu ideę kamienia-drogowskazu z ideą kamienia-pamiątki, nasyconego osobistymi emocjami wspomnienia.

Asamblaż Leszka Knafliewskiego *Bez tytułu* (1991), reprezentuje już polemiczną sztukę lat 90. (w dużej mierze wyrosłą na gruncie ekspresji poprzedniego dziesięciolecia), a równocześnie ujawnia typową dla tego twórcy fascynację przedmiotem, obecną w instalacjach współtwórcy legendarnej grupy Koło Klipsa. Zderzenie symbolu podróży (walizka) z wizją świata trochę prowincjonalnego (motyw ptasiego gniazda

i tradycyjnej zastawy stołowej), ale stałego i oswojonego, przywodzi na myśl antynomię o romantycznym rodowodzie: kontrast między niebezpiecznym, choć pociągającym światem zewnętrznym, a światem domu i najbliższego otoczenia.

Wystawa jako „żywy organizm” podlegający zmianom bądź uzupełnieniom w ostatnim czasie wzbogaciła się o dzieło reprezentujące XXI wiek – ścienną instalację Oskara Zięty, innowacyjnego projektanta, który rozwija jedną z najnowocześniejszych technologii obróbki stali, tzw. FiDU (Freie Innendruck Umformung). Wykonane w tej technologii elementy metalowe (powstałe z płyt uformowanych wewnętrznym ciśnieniem) składają się na realizację *Mercury No 2* – wizualny krąg ciał niebieskich bądź pozaziemski gwiazdozbiór, pomyślany jako „interwencja” autora w dotychczasową ekspozycję, jego dialog z dziełami klasyków polskiej sztuki nowoczesnej. Kompozycja Zięty – usytuowana naprzeciw wejścia do sali wystawowej – zamyka, a równocześnie otwiera stałą prezentację dzieł z kolekcji Działu Sztuki Współczesnej Muzeum Ziemi Lubuskiej, która proponuje widzom szeroką panoramę artystycznych nurtów i zjawisk w plastyce polskiej XX stulecia, otwierając się na sztukę obecnego wieku.

Natalia Lach-Lachowicz (1937-2022)



Głowa paniczna III, 1988

akryl, photocanvas, 130 x 105 cm, nr inw. MZG-S-II-2587/1

Głowa paniczna VIII, 1988

akryl, photocanvas, 130 x 105 cm, nr inw. MZG-S-II-2587/6

Prace eksponowane na III Biennale Sztuki Nowej (1989)

Natalia Lach-Lachowicz (pseudonim artystyczny Natalia LL), nestorka polskiej sztuki neoawangardowej, była artystką multimedialną, której twórczość sytuowała się na pograniczu wielu dziedzin sztuk wizualnych. W trwającej blisko sześćdziesiąt lat drodze artystycznej chętnie czerpała inspiracje ze sztuki konceptualnej i body-artu. Należała do pionierek polskiej sztuki feministycznej, a zarazem była jedną z najważniejszych przedstawicielek tego nurtu na świecie. W swoich realizacjach często odwoływała się do własnego wizerunku, wykorzystując fotograficzny autoportret jako narzędzie rejestracji kolejnych, zmieniających się faz życia. Motyw ten odgrywa istotną rolę m.in. w malarsko-fotograficznym cyklu *Głowy paniczne*, powstałym w latach 1988–1989. Zaprezentowane dwie prace z tej serii ukazują głowę artystki w mocnym zbliżeniu. Monumentalne twarze, ujęte *en face*, z przymkniętymi oczami i szeroko otwartymi ustami w niemym krzyku eksponującymi język, niemal całkowicie wypełniają powierzchnię kompozycji. Na głowy naciągnięta została pończocha, która zniekształca wykrzywione w grymasie rysy twarzy autorki, nadając im trudny do rozpoznania, odrealniony charakter. Zdeformowane oblicza, naznaczone zmarszczkami podkreślającymi nieuchronnie zachodzący proces starzenia, zostały wpisane w barwne tło wypełnione energicznymi pociągnięciami pędzla. Wrażenie niepokoju potęguje zwłaszcza malarska interwencja w postaci pojedynczych ukośnych śladów farby bezpośrednio na twarzy, mogąca wyrażać bolesne okaleczenia. Pełne przejmującej ekspresji wizerunki twarzy artystki, w przeciwieństwie do jej wcześniejszych prac, epatują cierpieniem i bólem, wyrażają osobiste emocje, przeżycia i lęki. To swoisty „autoportret wewnętrzny”, który nabiera tu jednocześnie bardziej uniwersalnego wymiaru, skłaniając do głębokiej egzystencjalnej zadumy nad nieuchronnością ludzkiego istnienia.



Głowa paniczna III, 1988



Głowa paniczna VIII, 1988

Izabella Gustowska

Względne cechy podobieństwa XVII, 1981

kolaż, technika mieszana, papier, 149 x 81 cm, nr inw. MZG-S-II-1298

Uznawana za pierwszą damę sztuki multimedialnej w Polsce, Izabella Gustowska znana jest zwłaszcza z wielkich multimedialnych spektakli będących swoistymi dziełami totalnymi, gdzie filmy wideo, fotografie, projekcje przenikają się z performance oraz rzeczywistymi sytuacjami. Niemal wyłączny motyw twórczości artystki stanowi kobieta – sama Gustowska wskazuje na inspiracje wybitnymi artystkami – co sprawia, że jej sztuka łączona jest z feminizmem. W swoich dziełach artystka wypracowała jednak własną ikonografię wywodzącą się z jej życia osobistego, tekstów i przedstawień zaczerpniętych z historii kultury oraz współczesnej sfery medialnej. Wątki te czytelne są w cyklu *Względne cechy podobieństwa* (od 1979), jednym z najważniejszych w twórczości artystki, która kreowała portrety wielokrotne, zacierając granice między realnością a lustrzanym odbiciem. Ukazywała w ten sposób symboliczny obraz złożonej osobowości kobiety. Do prac tych należą *Względne cechy podobieństwa XVII*. Czarno-biała fotografia dwóch stojących obok siebie nagich kobiet-bliźniaczek, dopełniona elementami kolażu, w pełni obrazuje zgłębianą przez artystkę „ideę względności podobieństw”. Obie kobiety bowiem, pomimo fizycznego podobieństwa, różnią się szczegółami anatomii (co podkreśliły zróżnicowane kształtem czarne plamy, dodane przez Gustowską na powierzchni ich ciał) czy wykonywanymi spontanicznie gestami „porównywania się”; co więcej, samo zdjęcie jest jedynie artystycznym odzwierciedleniem rzeczywistych modelek.



Antoni Mikołajczyk (1939-2000)

Obiekt przestrzenny, 1990

metal, drewno polichromowane, 58,5 x 60 x 59,7 cm, nr inw. MZG-S-II-2597

Artystyczne działania Antoniego Mikołajczyka w rozmaitych technikach i technologiach artystycznych stanowią spójne, osobne zjawisko we współczesnej sztuce polskiej. Mikołajczyk konsekwentnie podejmuje w swoich pracach podstawowe kwestie dotyczące twórczości wizualnej, takie jak relacji dzieła ze światem realnym, przedmiotu z jego obrazem, relacji przestrzennych i czasowych oraz miejsca i funkcji światła. Płynące z fotograficznych zapisów świetlnych doświadczenia i przemyślenia doprowadziły Mikołajczyka do instalacji, w których światło zastosowane bezpośrednio stało się podstawą formy dzieła. Tego rodzaju postać miała uzyskać niezrealizowana instalacja, przewidziana do zamontowania we wnętrzu klatki schodowej Muzeum Ziemi Lubuskiej. Koncepcję twórcy obrazują rysunki oraz model potraktowany jako samodzielne dzieło sztuki zatytułowane *Obiekt przestrzenny*. Ukazana w modelu struktura miała zajmować najwyższą kondygnację klatki schodowej, zamykając się w kubicznej przestrzeni wnętrza przedzielonego wiązkami belek pomiędzy ścianami oraz krawędzią sufitu. Wizualnym przedłużeniem belek miały być wiązki światła padające na sufit oraz jedną ze ścian; jako dodatkowy akcent przewidziano światło naturalne, a także abstrakcyjną grę świetlnych refleksów. To egzystowanie obok siebie elementów materialnych: belek, płyt wraz z ich naturalnym cieniem, z oświetleniem „żywym”, emitowanym przez określone źródło oraz z obrazem światła, tworzy interesującą wizualnie całość, która podobnie jak inne, zrealizowane instalacje Mikołajczyka, przywodzi na myśl tradycje konstruktywistyczne i estetykę minimal artu, będąc jakby rozwiniętym w przestrzeni rysunkiem świetlnym.





Tomasz Tatarczyk (1947-2010)

Czarna droga, 1991

olej, płótno, 390 x 180 cm, nr. inw. MZG-S-II-2732/1-3

Praca eksponowana na IV Biennale Sztuki Nowej (1991)

Twórczość Tomasza Tatarczyka, uznawanego za klasyka współczesnego malarstwa polskiego, balansuje na pograniczu realizmu i abstrakcji. Artysta czerpał inspirację z otaczającej rzeczywistości, przede wszystkim z szeroko rozumianej natury. Efektem uważnej obserwacji wybranych z otoczenia i chętnie eksploatowanych motywów – takich jak zamknięta brama, droga, wzgórze, wąwozy czy jeziora – były liczne kompozycje ujmowane najczęściej w cykle. Od połowy lat 80. XX wieku twórczość artysty pozostawała szczególnie silnie związana z nadwiślańskim krajobrazem sąsiadującym z jego pracownią w Mięćmierzu pod Kazimierzem Dolnym. Powstające wówczas refleksyjne, wyciszone obrazy-pejzaże (będące zarazem syntetycznymi obrazami-znakami) cechowały oszczędna forma oraz zawężona, monochromatyczna gama barwna. W wielu przypadkach dzieła te stawały się punktem wyjścia do egzystencjalnych rozważań autora. Jednym z kluczowych i najczęściej podejmowanych przez Tatarczyka motywów – zarówno w twórczości malarskiej, jak i rysunkowej – była droga biegnąca w głąb przestrzeni. Pojawia się on również w trzyczęściowej kompozycji *Czarna droga* (1991), opartej na zasadach syntezy i redukcji formy. W tym wielkoformatowym płótnie, oscylującym między abstrakcją a sugestią pejzażu, artysta posłużył się charakterystyczną dla swojego języka malarskiego ograniczoną skalą barwną, opartą głównie na silnym kontraście czerni i bieli. Kompozycja zbudowana została przy użyciu szpachli oraz drobnych, pulsujących, rozedrganych uderzeń pędzla, tworzących reliefową, chropowatą fakturę. Monumentalny pejzaż z sugestywnym motywem pustej drogi wiodącej gdzieś w nieznane emanuje ciszą i tajemnicą, otwierając przestrzeń dla wieloznacznych, metaforycznych interpretacji.



Włodzimierz Pawlak



Husaria, 1985

technika własna, plandeka brezentowa, 217 x 126 cm, nr inw. MZG-S-II-2213

Praca eksponowana na I Biennale Sztuki Nowej (1985)

Włodzimierz Pawlak jest jednym z najbardziej oryginalnych artystów osobnych w polskiej sztuce współczesnej. Twórca zadebiutował jako członek Gruppy, z którą uczestniczył w niezależnym ruchu artystycznym lat 80. XX wieku. Jego malarstwo należało do najciekawszych i najbardziej zaskakujących odpowiedzi polskich artystów na polityczną i społeczną rzeczywistość tamtego czasu, a więc realia stanu wojennego i jego następstw w polskim społeczeństwie. Łączenie wysokiego z niskim, budowanie nieoczekiwanych kontekstów, skłonność do ludyczności i lokalnego kolorytu to podstawowe cechy sztuki Pawlaka, którą uznać można za swego rodzaju artystyczny odwet na tym, co w świecie złe, na zjawisku przemocy. Cechy te odnajdujemy w pracy zatytułowanej *Husaria*, namalowanej nie na płótnie lecz zużytej plandecie samochodowej. Jej kompozycja, a więc pionowy rząd nakreślonych czarną farbą sylwetek koni „wydobychających się” z pobielonego tła bądź przeciwnie – zamalowywanych niedbałymi pociągnięciami pędzla, przywodzi na myśl zarówno prehistoryczne malarstwo naskalne, jak i wczesne prace Pawlaka z cyklu *Obrazy zamalowane* oraz powstała po nich grupę dzieł z lat 1986-1987. Artysta zastosował w nich zabieg przesłaniania kompozycji maskującą warstwą farby, co było oryginalnym przeniesieniem i utrwaleniem motywu zamalowywanych haseł politycznych na murach. Ślady podobnych eksperymentów formalnych i symbolicznych w *Husarii* podkreśla „graffiti” z prawej strony obrazu: *Chodnik o smutnych konikach*, które także akcentuje zaangażowaną, zarazem ironiczną wymowę pracy i jej tytułu (znana z polskiej historii figura konnej husarii – symbol oporu, stłumionego w politycznych realiach współczesności). Znaczenie symboliczne ma również barwa tła – „przybrudzona” biel, błotnisty brąz i szarości, ale też zacieki farby – oraz nieregularna, zróżnicowana faktura płótna, która pozwoliła twórcy zawrzeć w obrazie pełnię doznań, od duchowości ku fizyczności.



Ryszard Woźniak

Ciełę, 1987

olej, płótno, 199 x 305 cm, nr inw. MZG-S-II-2933

Ryszard Woźniak należy do najwybitniejszych współczesnych polskich artystów wiernych tradycyjnemu warsztatowi malarskiemu. Posługując się nim, tworzy obrazy o wyrafinowanej symbolice, która wyraża przemyślenia autora, a także służy mu jako komentarz – nierzadko ironiczny – wobec współczesności. Malarza bowiem sztuka interesuje jako subiektywna metoda poznawania, zaś samo malarstwo jako bezpośredni sposób wyrażania życiowej filozofii. Realizując te założenia, Woźniak tworzy obrazy w ramach wielu stylistyk – od abstrakcji, ekspresjonizmu wzbogaconego groteską, poprzez realizm, po malarstwo metafory i sztukę krytyczną. Obraz zatytułowany *Ciełę* należy do najbardziej znaczących dzieł Woźniaka z drugiej połowy lat 80. XX wieku, które odzwierciedlają jego ówczesne duchowe poszukiwania inspirowane symboliką biblijną i chrześcijańską. Ascetyczna, horyzontalna kompozycja, której „bohaterem” jest odcinający się od czerwono-cynobrowego tła żółty cielak pochylony nad przewróconym wiadrem z rozlaną czerwoną farbą, zyskuje podniosły, religijny charakter, wyrażający – jak podkreśla sam Woźniak – próbę dotarcia do tego momentu w historii, gdy tworzyło się rozróżnienie na dobro i zło. Czytelna jest tutaj biblijna symbolika ofiary (cielę przywodzące na myśl baranka ofiarnego i motyw czerwieni Krwi Pańskiej), która jednak wydaje się nie do końca spełniona (przewrócone wiadro), co może świadczyć o duchowych rozterkach twórcy.





Piotr C. Kowalski

XXX (biały, czerwony, czarny), 1982

olej, płótno, 100 x 70 cm /x 3, nr inw. MZG-S-II-2181, MZG-S-II-2182, MZG-S-II-2183

Praca eksponowana na I Biennale Sztuki Nowej (1985)

Poznański artysta Piotr C. Kowalski jest uznanym współczesnym twórcą z wieloletnim doświadczeniem i dorobkiem, otwartym na zaskakujące eksperymenty, które łamią obowiązujące kanony i przyzwyczajenia, czego wyrazem jest choćby jego rezygnacja w wielu pracach z „osobistego gestu artysty”. Przekraczając granice tradycyjnie definiowanego malarstwa, pozwala wkroczyć w swoje obrazy naturze oraz innym ludziom. Nieustanne poszukiwania nowych form ekspresji, zarazem dialog sztuki z rzeczywistością, widoczne są już we wczesnych dziełach Kowalskiego, do których należy tryptyk *XXX (biały, czerwony, czarny)*. Ujawnia on indywidualny styl malarza wypracowany u początków jego twórczości, rozwinięty w serii prac *Ostro malowane* (1986-1990). Punktem wyjścia kompozycji trzech obrazów *XXX* jest malarski znak „X”, powstały przez dynamiczne rozprowadzenie szpachlą na płótnach – zagruntowanych jednolitą barwą bieli, czerwieni lub czerni – mieszaniny farb wyciśniętych z tubek. Z motywem tym, nakreślonym za pomocą środków bliskich jeszcze tradycyjnemu malarstwu na płaszczyźnie, skonstrastowane zostały nieregularne fakturalne plamy bądź smugi farb bezpośrednio z tubek, które „anektują” niemal całą powierzchnię płótna (włącznie z krawędziami), zarazem „wychodzą” w przestrzeń pozamalarską; w zbliżony sposób farby pokrywają przedmioty-instalacje *Ostro malowane*. Powstający obraz na sztaludze zyskuje zatem reliefowy charakter, zdając się wręcz stopniowo rozrastać w rzeczywistość pozaobrazową i zagarniać otoczenie w swój pozaracjonalny świat bytu artystycznego.



Jerzy Truszkowski

Świat jako błąd, 1982-1983

tempera, płótno, 100 x 80 cm, nr inw. MZG-S-II-2217



Znaki istnienia, 1984

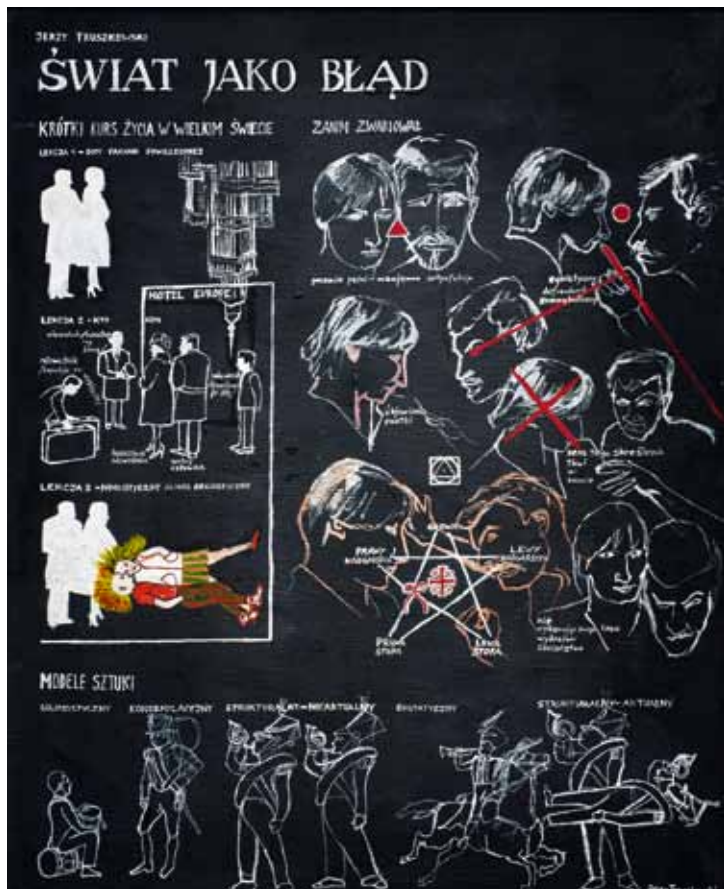
tempera, płótno, 100 x 80 cm, nr inw. MZG-S-II-2215

Narzędy, 1984

tempera, płótno, 100 x 80 cm, nr inw. MZG-S-II-2216

Prace eksponowane na I Biennale Sztuki Nowej (1985)

Malarz, performer, zarazem krytyk i teoretyk sztuki, a niekiedy także muzyk – Jerzy Truszkowski należy do tych barwnych i kontrowersyjnych postaci polskiej sceny artystycznej, które w sposób totalny usiłują przemienić własne życie w sztukę. Pośród licznych dyscyplin artystycznych uprawianych przez Truszkowskiego ważne miejsce zajmuje malarstwo, którego zasadniczymi elementami są znak i symbol. Ich rola jako „znaczących” zasadniczą treść, a często również formę obrazu, widoczna jest w sztuce artysty od samego początku. Akumulacja znaków i symboli powiązana ze schematycznymi przedstawieniami oraz fragmentami tekstów we wczesnych pracach artysty przypomina rodzaj edukacyjnych plansz, co jest charakterystyczne dla trzech obrazów powstałych na początku lat 80. XX wieku, w ramach cyklu *Nihilizm intelektu* (1980-1985): *Świat jako błąd*, *Znaki istnienia* i *Narzędy*. Kompozycje wymyślonych przez artystę piktogramów i ich słownych komentarzy tworzą tu – niczym hermetyczne, wizualne traktaty – nowe rebusy i pojęcia, w erudycyjny (a często również satyryczny) sposób dotykając spraw relacji międzyludzkich, komunikacji społecznej czy epistemologii, jak też kulturowych stereotypów narosłych wokół tych pojęć. W swoich „znakach” artysta odwołał się do prymarnych znaków kulturowych, filozoficznych i religijnych, traktując je podmiotowo, i jako symbol żywy: wskazał stałość tworzenia ich sensów w zmiennych kontekstach społecznych i kulturowych, a nawet osobistych. To ostatnie widać zwłaszcza w piktogramach-„sygnaturach” osób bliskich malarzowi (m.in. nazwiska współczesnych polskich artystów i krytyków oraz ugrupowań twórczych, np. Łodzi Kaliskiej, Jarosława Kozłowskiego, Jana Świdzińskiego) zawartych przez niego w „słowniku symboli” (*Znaki istnienia*).



Świat jako błąd, 1982-1983



Znaki istnienia, 1984



Narządy, 1984



Eugeniusz Szczudło

Onona, 1984

drewno polichromowane, 190 x 48 x 100 cm, nr inw. MZG-S-II-2218

Praca eksponowana na I Biennale Sztuki Nowej (1985)

Gdański rzeźbiarz Eugeniusz Szczudło należał do grona znaczących przedstawicieli polskiej ekspresji lat 80. XX wieku (inaczej nowej ekspresji). Był jednym z założycieli niezależnego ruchu artystycznego na Wybrzeżu, ważnego głosu w polskiej sztuce krytycznej na początku ostatniej dekady komunizmu w Polsce. Twórców tych – wyrażających się w różnych mediach artystycznych – łączył swobodny i prowokacyjny stosunek do dziedzictwa przeszłości, często pełen ironii, używający ostrej i ostentacyjnie politycznej narracji. W dziedzinie rzeźby rewolucję spowodowały ikoniczne figury ludzkie, brutalnie wyrąbywane siekierą przez Szczudłę i Grzegorza Klamana. Przykładem tych twórczych poszukiwań, zarazem kontestacji, jest *Onona*. Wykonana z drewna krocząca postać postawnego mężczyzny przywołać może na myśl klasyczny heroizm *Dawida* Michała Anioła, jednak jest to heroizm poddany przez artystę dekonstrukcji. Miejscami kubiczna powierzchnia figury jest bowiem surowa, pozbawiona estetyzacji (ów dramatyczny efekt podkreśla „osmolenie” rzeźby ciemną polichromią). Co więcej, postać została rozczłonkowana na kilka elementów niczym manekin – oddzielona jest opuszczona lewa ręka, zaś prawa połowa ciała zastąpiona pozbawionym malatury fragmentem figury o cechach kobiecych. Tym samym praca zdaje się być polemiką z tradycyjnym kanonem męskiego bohatera, w którym artysta odkrywa silny pierwiastek kobiety.



Zenon Polus (1953-2013)

Pizgacz, 1986

kamień, metal, 11 x 20 x 22 cm, nr inw. MZG-S-II-2083

Należący do ikonicznych postaci współczesnej zielonogórskiej plastyki Zenon Polus zasłynął zarówno jako artysta, jak i animator kultury, pedagog, zasłużony zwłaszcza w roli współinicjatora i wieloletniego kuratora kolejnych edycji Biennale Sztuki Nowej (1985-1996), jednego z ważniejszych wydarzeń artystycznych dekady stanu wojennego, swoistej kontynuacji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona. W swojej twórczości konsekwentnie odrzucał tradycyjny warsztat artystyczny, preferując „nieprofesjonalne” metody działania, z wykorzystaniem antyestetycznych, zużytych przez czas przedmiotów gotowych. Poszukiwał w ten sposób metody na utrwalenie naturalnego charakteru ekspresji wypowiedzi. Ważnym motywem twórczości Polusa był problem kulturowej pamięci, który ilustruje *Pizgacz*, powstały w ramach cyklu *Obiekty przydrożne* (1986). Artysta zestawia tu ideę kamienia-drogowskazu z ideą kamienia-pamiątki, nasyconego osobistymi emocjami wspomnienia. W ten sposób kamień przestaje być czystą naturą, ale nie jest też czystym wytworem kultury – oba porządki mieszały się i zaczęły wzajemnie przenikać.



Leszek Knaflewski (1960-2014)



Bez tytułu, 1991

asamblaż, elementy gotowe, 42 x 65 x 17 cm, nr inw. MZG-S-II-2729

Praca eksponowana na IV Biennale Sztuki Nowej (1991)

Przedwcześnie zmarły Leszek Knaflewski należał do najciekawszych przedstawicieli polskiej sztuki najnowszej. Już we wczesnym okresie twórczości artysta uległ fascynacji przedmiotem, zarówno tym codziennym, włączonym w obszar artystycznych działań, jak i tym powstałym w pracowni, a będącym odbiciem rzeczy realnie istniejących. Tego rodzaju instalacje i obiekty były charakterystyczne zwłaszcza dla działalności twórcy w ramach grupy Koło Klipsa oraz realizacji z lat 90. XX wieku, wśród nich obiektu *Bez tytułu*. Stara, zniszczona walizka z otworem wyciętym na kształt powiększonego krzyża ujawnia wewnątrz wyściełane drapowanym czerwonym aksamitem. Pośrodku przyklejony jest porcelanowy talerzyk z namalowanym ptakiem, którego dopełniają ptasie gniazdko oraz para łyżeczek. Ta surrealistyczna kompozycja odwołuje się do zmysłowej, emocjonalnej intuicji pozwalającej budować twórcy nieoczywiste, choć inspirujące relacje ze światem natury, religii i baśniowych fantazji. Dostrzec je można w talerzyku z wizerunkiem ptaka w naturalnym, „konsumowanym” łyżeczkami gnieździe, który przywodzi na myśl skojarzenia z tradycyjnym domowym stołem, a nawet „swojską” atmosferą wsi. Zderzenie symbolu podróży, jakim jest walizka, z wizją świata trochę prowincjonalnego, ale stałego i oswojonego, przywodzi na myśl romantyczną antynomię: kontrast między światem zewnętrznym, niebezpiecznym, ale i pociągającym, a trochę nudnym, choć bezpiecznym i wygodnym światem domu i najbliższego otoczenia.

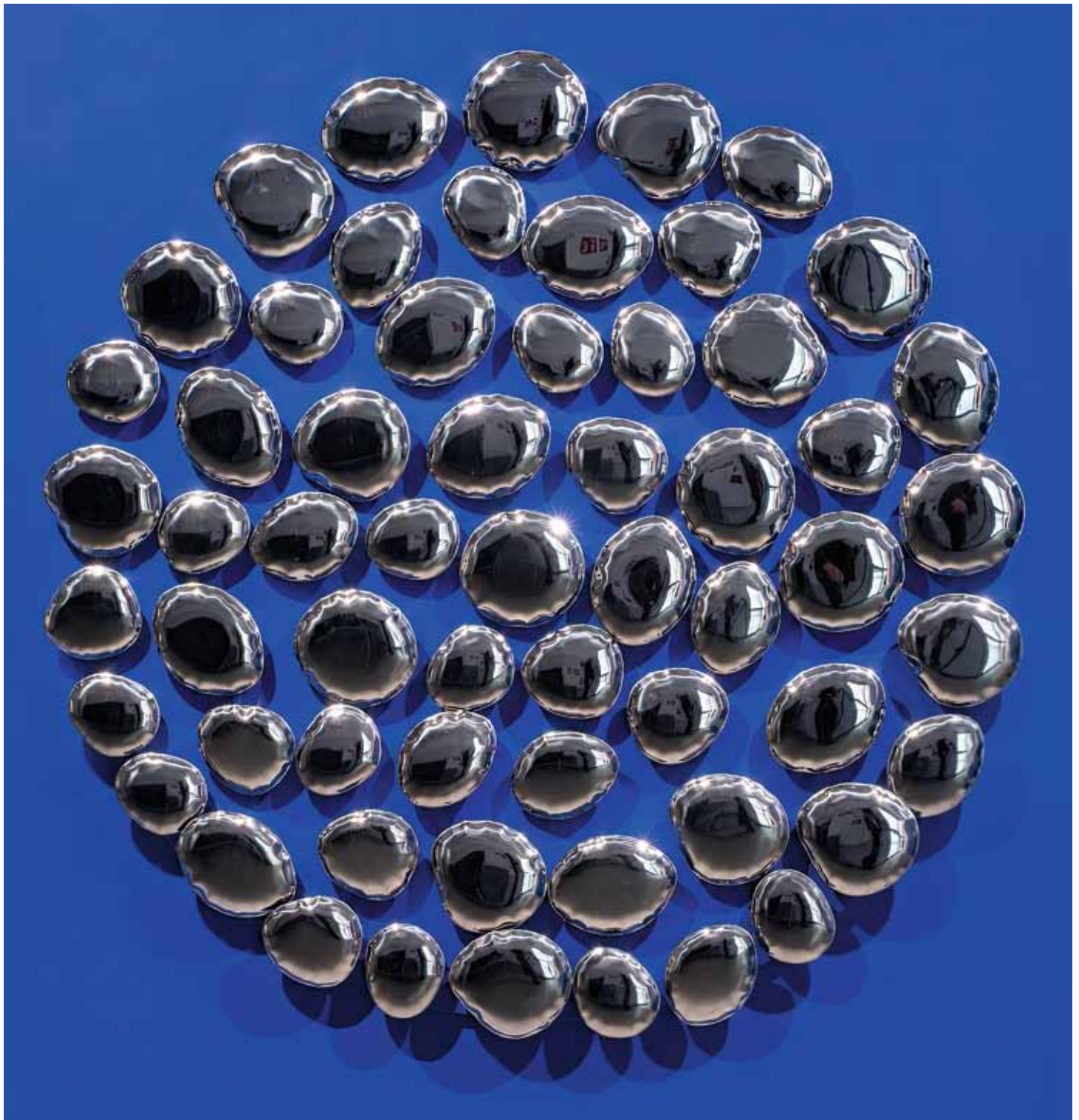


Oskar Zięta

Mercury No 2, 2022

instalacja ścienna, stal szlachetna inox, mirror poler, Ø: 120 cm, W: 6 cm,
nr inw. MZG-S-II-3373

Oskar Zięta – urodzony w Zielonej Górze architekt, innowacyjny kreator procesów i designer – należy do czołówki polskich artystów młodszego pokolenia, a jego projekty form przemysłowych, sztuki użytkowej i rzeźb bądź instalacji przestrzennych zyskują coraz większe uznanie wśród odbiorców na całym świecie. Wspólnym mianownikiem wszystkich tych realizacji jest materiał (stal) i rozwijana przez Ziętę autorska technologia jego obróbki, tzw. FiDU (Freie Innendruck Umformung). Wykonane w tej technologii elementy metalowe (powstałe z płyt uformowanych wewnętrznym ciśnieniem) tworzą rzeźby-lustra, które w nieoczywisty sposób załamują światło, wywołując niecodzienne doznania dla zmysłów: pozornie miękkie, choć metalowe, z pozoru pełne, faktycznie puste w środku. Złożona z sześćdziesięciu elementów wykonanych z wypolerowanych płyt metalowych w technologii FiDU instalacja ścienna *Mercury No 2* stanowi pozornie nieuporządkowany, optyczny krąg ciał niebieskich bądź pozaziemski gwiazdozbiór. Konstelacja nieregularnych części składowych może wzbudzać także bioniczne asocjacje, przywodząc na myśl biologiczne komórki widziane przez mikroskop lub zawieszone w przestrzeni krople rtęci. Kreując i powielając migoczące odbicia otoczenia kompozycja pomyślana została jako „interwencja” autora w dotychczas istniejącą muzealną ekspozycję, jego dialog z dziełami klasyków polskiej sztuki nowoczesnej.



Biogramy artystów

oprac. Marta Gaweda-Szymaniak, Jacek Gernat

Jan Berdyszak (ur. 1934 w Zaworach, zm. 2014 w Poznaniu)

W latach 1952-1958 studiował rzeźbę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu, uzyskując dyplom w pracowni Bazylego Wojtowicza. Równolegle podejmował samodzielne próby malarskie i graficzne. Od 1965 roku prowadził Pracownię Rzeźby w macierzystej uczelni, a od roku 1990 przewodniczył Radzie Programowej Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku i zasiadał w zespole programowym Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie. Związany z Poznaniem, ściśle współpracował z Muzeum Ziemi Lubuskiej w latach 1978-1993, gdzie stworzył swoją Galerię Autorską. Uprawiał malarstwo, rysunek, grafikę, rzeźbę, scenografię teatralną oraz działania efemeryczne. Brał udział w II, IV, V, VI, VII i VIII edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1965, 1969, 1971, 1973, 1975 i 1977, otrzymując medal Złotego Grona w 1975 roku. Autorska kolekcja prac J. Berdyszaka w zbiorach MZL liczy ponad 200 dzieł z zakresu rzeźby, instalacji, malarstwa i grafiki, dokumentujących różne etapy twórczości artysty.

Marian Bogusz

(ur. 1920 w Pleszewie, zm. 1980 w Warszawie)

W latach 1946-1948 studiował malarstwo w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie był uczniem m.in. Jana Cybisa i Jana Sokołowskiego. Od 1947 roku aktywnie współpracował z warszawskim Klubem Młodych Artystów i Naukowców, którego był współzałożycielem. W okresie socrealizmu ograniczył swoją działalność artystyczną i kulturalną do tworzenia projektów scenograficznych i wystawienniczych. W połowie lat 50. XX wieku podjął współpracę ze Zbigniewem Dłubakiem i Kajetanem Sosnowskim, z którymi założył artystyczną Grupę 55. Był także inicjatorem, współorganizatorem i uczestnikiem wydarzeń artystycznych, które przez lata decydowały o obliczu polskiej sztuki, takich jak: I Międzynarodowe Studium Pleneru Koszalińskiego w Osiekach (1963), I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965) oraz Sympozjum Wrocław '70. Zainicjował ponadto Lubelskie Spotkania Plastyczne (1976-1978). Zajmował się malarstwem, rysunkiem, rzeźbą i scenografią. Brał udział w II edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona (1965), uczestniczył ponadto w organizacji III Złotego Grona (1967) m.in. jako autor scenariusza wystawy problemowej *Przestrzeń i wyraz*.

Urszula Broll (ur. 1930 w Katowicach, zm. 2020 w Przesiecku)

W latach 1949-1955 studiowała grafikę propagandową i plakat w katowickiej filii Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu (od 1952 roku na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, ob. ASP w Katowicach), uzyskując dyplom z wyróżnieniem w 1955 roku. W 1953 była współzałożycielką Grupy St-53, z którą wystawiała w latach 1953-1958. W latach 50. XX wieku brała też

udział w II i III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (1957 i 1959). W latach 60. zainteresowała się filozofią Dalekiego Wschodu, wraz ze swoim ówczesnym mężem, Andrzejem Urbanowiczem, założyła w 1967 roku grupę Oneiron, powstałą w Katowicach w kręgu artystów inspirowanych się filozofią buddyzmu. Na początku lat 70. ugrupowanie przekształciło się w formalnie pierwszą w Polsce wspólnotę buddyjską. W 1983 roku artystka zamieszkała w Przesiecku k. Jeleniej Góry. W 2014 otrzymała odznakę honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. Zajmowała się malarstwem. Brała udział w I i VIII edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach 1971 i 1977.

Tadeusz Brzozowski

(ur. 1918 we Lwowie, zm. 1987 w Rzymie)

W 1936 roku rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Od 1940 do 1942 roku uczęszczał do okupacyjnej Staatliche Kunstgewerbeschule (Państwowej Szkoły Rzemiosła Artystycznego) w Krakowie, gdzie studiował pod kierunkiem Fryderyka Pautscha. W latach okupacji związany był z konspiracyjnym teatrem Tadeusza Kantora, grając role w poszczególnych spektaklach. W latach 1945-1946 kontynuował studia w Krakowie. Dyplom uzyskał w 1946 roku u Ignacego Pieńkowskiego i Pawła Dadleza. Pracował jako pedagog na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej (1945-1954), w Liceum Sztuk Plastycznych w Zakopanem (1956-1961), w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu (1962-1979) oraz w krakowskiej ASP (1979-1981). Był członkiem Grupy Młodych Plastyków i Grupy Krakowskiej oraz międzynarodowego ugrupowania Phases. Reprezentował Polskę na V i XIII Biennale w São Paulo (1959, 1975) i XXXI Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji (1962). Uprawiał malarstwo, rysunek i scenografię, projektował gobeliny. Był także współautorem (wraz z żoną, Barbarą Gawdzik-Brzozowską) monumentalnych polichromii w kościołach w Imielnie i Mogilanach. Brał udział w I, II, IV, VIII i IX edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w 1963, 1965, 1969, 1977 i 1979 roku, zdobywając: wyróżnienie w dziedzinie malarstwa (1963), medal Złotego Grona II stopnia w dziedzinie malarstwa (1969), medal Złotego Grona i Grand Prix (1977), I nagrodę na IX Złotym Gronie (1979).

Józef Burlewicz (ur. 1938 we Frampolu)

W latach 1957-1963 studiował na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Hanny Rudzkiej-Cybis. Po ukończeniu studiów w 1963 roku osiedlił się w Zielonej Górze. Brał udział w dziesięciu edycjach Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach 1963-1981. Od 1971 roku zasiadał w Komitecie Organizacyjnym tej imprezy, a podczas jej VII i VIII edycji sprawował funkcję przewodniczącego. W 1975 roku był komisarzem wystawy

Laureaci Festiwalu i Konkursów z lat 1973-1975 towarzyszącej sympozjum. Przez trzy kadencje piastował stanowisko prezesa zielonogórskiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków. W latach 1978-1990 w Muzeum Ziemi Lubuskiej funkcjonowała jego Galeria Autorska. W roku 1975 otrzymał nagrodę Złotego Grona, a także nagrody publiczności w latach: 1973, 1975 i 1977. Od 1983 roku mieszka w Gryżynie koło Krosna Odrzańskiego. Zajmuje się malarstwem, grafiką, projektowaniem graficznym oraz witrażami. Największa kolekcja dzieł J. Burlewicza, licząca ponad 100 obiektów z zakresu malarstwa, rysunku i grafiki, znajduje się w zbiorach MZL.

Leon Chwistek

(ur. 1884 w Krakowie, zm. 1944 w Barwiszach k. Moskwy)

W latach 1902-1906 był studentem Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Studiował matematykę, fizykę, logikę i psychologię, uczęszczając równocześnie na kurs rysunku w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera (1903-1904). W 1906 roku uzyskał stopień doktora, rok później złożył egzamin nauczycielski. W latach 1907-1927 z przerwami nauczał matematyki i propedeutyki filozofii w Państwowym III Gimnazjum im. Króla Jana Sobieskiego w Krakowie, które sam wcześniej ukończył. W latach 1908-1909 kontynuował studia filozoficzne w Getyndze, gdzie słuchał wykładów Henriego Poincarégo. W latach 1913-1914 przebywał w Paryżu pobierając tam naukę rysunku. W latach 1914-1916 służył w szeregach Pierwszej Brygady Legionów. Od 1922 roku był wykładowcą matematyki na UJ (habilitacja w 1928); w 1930 otrzymał tytuł profesora logiki matematycznej na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, gdzie wykładał do 1940 roku. Był współzałożycielem ugrupowania Formistów (1917). W roku 1922 sformułował własną teorię malarską tzw. strefizmu. W 1941 roku wyjechał ze Lwowa do Rosji; wykładał na Uniwersytecie w Tbilisi (ówczesnym Tyflisie), w 1943 znalazł się w Moskwie, gdzie działał w Związku Patriotów Polskich. Był malarzem i teoretykiem sztuki, a także matematykiem i filozofem.

Jan Cybis

(ur. 1897 we Wróblinie k. Głogówka, zm. 1972 w Warszawie)

W latach 1919-1921 studiował we wrocławskiej Państwowej Akademii Sztuki i Przemysłu Artystycznego (Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe) pod kierunkiem Ottona Müllera. W 1921 roku przyjął polskie obywatelstwo i przeniósł się na krakowską Akademię Sztuk Pięknych do pracowni Józefa Pankiewicza, gdzie studiował w latach 1921-1924. Wraz z grupą studentów krakowskiej uczelni (m.in. Hanną Rudzką-Cybis – od 1924 roku żoną artysty – Zygmuntem Waliszewskim, Józefem Czapskim, Arturem Nachtem-Samborskim, Tadeuszem Piotrem Potworowskim) założył w 1923

roku stowarzyszenie Komitet Paryski, z którym wyjechał w roku 1924 do Paryża. Z ówczesnej stolicy sztuki powrócił do Polski w 1931 roku i zamieszkał w Krakowie, inicjując rozwój ruchu kolorystycznego w polskim malarstwie międzywojennym. Pod koniec II wojny światowej zamieszkał (wraz z drugą żoną, malarką Heleną Zarembą-Cybis) w Warszawie, gdzie od 1945 roku zaangażował się działalność na rzecz środowiska plastyków (m.in. w zarządzie Związku Polskich Artystów Plastyków) oraz podjął pracę dydaktyczną w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W okresie socrealizmu z powodów ideologicznych został odsunięty od pracy pedagogicznej; piastował wówczas stanowisko kustosa w Muzeum Narodowym w Warszawie. W latach 1955-1957 wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Sopocie (ob. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku), by w 1957 powrócić do macierzystej uczelni w Warszawie, gdzie uzyskał tytuł profesora i wykładał do 1968 roku. Swoje prace eksponował m.in. w ramach wystaw indywidualnych w warszawskiej Zachęcie (1956) i Muzeum Narodowym (1965). Uczestniczył w licznych prezentacjach polskiej sztuki za granicą, m.in. we Włoszech, USA, Brazylii, Egipcie, Belgii, Szwecji, Francji, Norwegii, RFN i Wielkiej Brytanii. Uprawiał malarstwo olejne i akwarelowe oraz rysunek, ponadto zajmował się krytyką artystyczną i teorią sztuki.

Zbigniew Dłubak

(ur. 1921 w Radomsku, zm. 2005 w Warszawie)

Na przełomie lat 30. i 40. XX wieku we własnym zakresie studiował malarstwo i filozofię sztuki. W czasie II wojny światowej był więźniem obozu koncentracyjnego w Mauthausen-Gusen, gdzie organizował swoje pierwsze pokazy artystyczne. Brał udział w pracach Klubu Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie (1947-1949). W 1948 roku był uczestnikiem *I Wystawy Sztuki Nowoczesnej* w Krakowie. Razem z Marianem Boguszem i Kajetanem Sosnowskim w 1955 roku założył Grupę 55. Współpracował z galeriami warszawskimi, m.in. Krzywe Koło, Współczesna, Foksal, Remont, a następnie wrocławskimi – Permafo i Seminarium-Foto-Medium-Art. W latach 1953-1972 był redaktorem naczelnym miesięcznika „Fotografia”. Wykładał w Wyższej Szkole Filmowej i Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) w Łodzi (1966-1975). Wraz ze swymi absolwentami i studentami powołał grupę teoretyków sztuki Seminarium Warszawskie, działającą w latach 1975-1981. Od 1982 mieszkał i pracował w Meudon pod Paryżem. Zajmował się malarstwem, fotografią i teorią sztuki. Brał udział w II, IV, V, VII edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1965, 1969, 1971 i 1975, otrzymując wyróżnienie w dziedzinie malarstwa w 1969 roku.

Andrzej Dłużniewski

(ur. 1939 w Poznaniu, zm. 2012 w Warszawie)

W latach 1958-1960 studiował architekturę na Politechnice Wrocławskiej, a w latach 1962-1968 rzeźbę w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom obronił w 1968 roku w pracowniach Mariana Wnuka i Oskara Hansena. Od 1970 roku wykładał na macierzystej uczelni. W latach 1971-1973 pracował też jako pedagog w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) w Łodzi. W latach 1980-1991 wraz z żoną Emilią Małgorzatą Dłużniewską organizował wystawy, odczyty i spotkania artystów z Polski oraz z zagranicy (w tym prezentacje grupy Fluxus) we własnej pracowni przy ul. Piwnej w Warszawie. Pomimo utraty wzroku wskutek wypadku samochodowego w 1997 roku nie zaprzestał działalności twórczej; od 1998 wykonawcami jego obrazów – według projektów i wskazówek artysty – stali się żona oraz syn Kajetan (od 2008 roku). Zajmował się malarstwem, rysunkiem, plakatem, fotografią, instalacjami artystycznymi, literaturą, lingwistyką. Brał udział w V edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w 1971 roku.

Jan Dobkowski (ur. 1942 w Łomży)

W latach 1962-1968 studiował na Wydziale Malarstwa w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowniach Juliusza Studnickiego i Jana Cybisa. Dyplom otrzymał w 1968 roku. W latach 1967-1970 współtworzył wraz z Jerzym Jurym Zielińskim grupę Neo-Neo-Neo. Był stypendystą Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku w 1972 roku. W okresie stanu wojennego uczestniczył w akcjach kultury niezależnej. Doczekał się ponad 180 wystaw indywidualnych i uczestniczył w ponad 200 pokazach zbiorowych w Polsce i na świecie, jest ponadto laureatem wielu nagród, m.in. Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida w 1978 roku oraz Nagrody im. Jana Cybisa za całokształt twórczości w 1994 roku; w 2012 roku został odznaczony Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. Mieszka i tworzy w Warszawie. Uprawia malarstwo, rysunek, grafikę, jak również jest twórcą akcji w przestrzeni publicznej i malarskich instalacji we wnętrzach. Brał udział w V, VI, VII edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1971, 1973 i 1975. Należy do nielicznych polskich twórców, których dzieła zakupiło nowojorskie Muzeum Guggenheima. W zbiorach Muzeum Ziemi Lubuskiej znajduje się 9 prac (obrazów i akwarel) J. Dobkowskiego z lat 1970-2000, dokumentujących różne etapy twórczości artysty.

Tadeusz Dominik

(ur. 1928 w Szymanowie, zm. 2014 w Warszawie)

Studiował w latach 1946-1951 w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom uzyskał w pracowni Jana Cybisa w 1953 roku.

Od 1951 związał się z macierzystą uczelnią. Był stypendystą Rządu Francuskiego (1958–1959) i Ford Foundation (1961–1962). W warszawskiej ASP przeszedł wszystkie stopnie kariery akademickiej, od asystenta do profesora zwyczajnego, którym został w 1988 roku. Dwukrotnie, w latach 1971-1974 i 1987-1989, był dziekanem Wydziału Malarstwa. W 1990 przeszedł na emeryturę. Od 1951 roku uczestniczył w wielu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, m.in. na XXVIII Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji w 1956 roku, jak też doczekał się licznych wystaw indywidualnych. Uprawiał twórczość w zakresie malarstwa, grafiki, tkaniny artystycznej, ceramiki, grafiki komputerowej. Brał udział w I, II, IV i V edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w 1963, 1965, 1969 i 1971 roku, uzyskując medal Złotego Grona w dziedzinie malarstwa w roku 1963 oraz medal II stopnia w dziedzinie malarstwa w roku 1969. Prace artysty znajdują się w kolekcjach Muzeów Narodowych: w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Wrocławiu, Szczecinie, a także w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Museo de Bellas Artes w Caracas, galerii Albertina w Wiedniu, Stedelijk Museum w Amsterdamie oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą. Muzeum Ziemi Lubuskiej posiada 5 prac malarskich T. Dominika z lat 1958-1994, reprezentujących różne etapy twórczości artysty.

Edward Dwurnik

(ur. 1943 w Radzyminie k. Warszawy, zm. 2018 w Warszawie)

W latach 1963-1970 studiował malarstwo, grafikę i rzeźbę w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni Eugeniusza Eibischa, jednak za swojego mistrza uważał Nikifora. Mieszkał i tworzył w Warszawie. Był laureatem licznych nagród, m.in. Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida (1981), nagrody Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarności” (1983), nagrody Coutts Contemporary Art Foundation (1992). Należał do najbardziej znanych i cenionych polskich artystów współczesnych. Przez blisko pół wieku tworzył rozbudowane cykle malarskie, graficzne i rysunkowe, a jego dorobek zamknął się w imponującej liczbie ponad 6000 obrazów oraz kilkunastu tysięcy rysunków i grafik. Dzieła malarza znajdują się w wielu kolekcjach państwowych i prywatnych w kraju i zagranicą. Brał udział w VII, VIII i IX edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1975, 1977, 1979 (w 1975 roku otrzymał medal Złotego Grona). W zbiorach Muzeum Ziemi Lubuskiej znajduje się 18 prac malarskich i rysunkowych E. Dwurnika z lat 1973-1988, reprezentujących różne etapy twórczości artysty.

Antoni Fałat (ur. 1942 w Warszawie, zm. 2024 tamże)

Studiował na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom z wyróżnieniem uzyskał w pracowni

Aleksandra Kobzdeja w 1969 roku. Był współzałożycielem warszawskiej grupy Aut Pictura Aut Nihil, której program zawierał się w tytule wystawy: *Polska figuracja, polski styl, polska egzotyka*, zorganizowanej w 1970 roku w warszawskiej Galerii MDM. Uczestniczył także w ruchu artystycznym *O poprawę*, który na początku lat 70. XX wieku skupił grupę absolwentów warszawskiej ASP. W tym czasie brał udział w wielu wystawach młodego pokolenia artystów, m.in. w Festiwalach Malarstwa Polskiego w Szczecinie (1970, 1974, 1978, 1980), Festiwalach Sztuk Pięknych w warszawskiej Zachęcie (1970, 1972, 1974). W latach 80. wystawiał i uczestniczył w spotkaniach w ramach ruchu kultury niezależnej. Doczekał się 34 wystaw indywidualnych, zarazem uczestniczył w 90 pokazach zbiorowych. W 1992 roku stworzył prywatną Europejską Akademię Sztuk w Warszawie, pełniąc funkcję rektora uczelni. W latach 1992–1996 był członkiem Rady Kultury przy Prezydencie RP Lechu Wałęsie. Mieszkał i tworzył w Warszawie. Uprawiał malarstwo sztalugowe, grafikę użytkową, rysunek i tkaninę artystyczną. Brał udział w V, VII, VIII edycji Złotego Grona w latach: 1971, 1975, 1977.

Klem Felchnerowski

(ur. 1928 w Toruniu, zm. 1980 w Zielonej Górze)

W latach 1947–1948 studiował na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej oraz w latach 1948–1952 na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, uzyskując dyplom w pracowni malarstwa u Stanisława Borysowskiego oraz magisterium z konserwatorstwa i zabytkoznawstwa. W 1953 roku jako stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki przyjechał do Zielonej Góry i objął stanowisko Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków. W 1954 roku należał do współzałożycieli zielonogórskiej delegatury Związku Polskich Artystów Plastyków, pełniąc funkcję jej pierwszego prezesa. W 1955 roku wziął udział w *Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw Wojnie – Przeciw Faszyzmowi”* w Arsenale w Warszawie, będąc również członkiem Komisji Kwalifikacyjnej tej ekspozycji. W 1961 roku dołączył do grupy Krąg, uczestnicząc w jej wystawach. W latach 1960–1965 pełnił funkcję dyrektora Muzeum Okręgowego (ob. Muzeum Ziemi Lubuskiej) w Zielonej Górze. Uprawiał malarstwo, grafikę, rysunek oraz ilustrację książkową. Brał udział w 9 edycjach Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach 1963–1979, uzyskując wyróżnienie w dziedzinie malarstwa w latach 1963, 1965 i 1969, a także nagrodę w dziedzinie grafiki (1965). Największa kolekcja dzieł K. Felchnerowskiego, licząca ponad 1700 prac malarskich, rysunkowych i graficznych, znajduje się w zbiorach MZL.

Stanisław Fijałkowski

(ur. 1922 w Zdołbunowie, zm. 2020 w Łodzi)

Studiował w latach 1946–1951 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) w Łodzi, pod kierunkiem Władysława Strzemińskiego i Stefana Wegnera, a opiekunem jego dyplomu był Ludwik Tyrowicz. W latach 1947–1993 wykładał na łódzkiej PWSSP, w 1983 został profesorem tej uczelni, a w roku 2002 otrzymał jej doktorat *Honoris Causa*. Wykładał również gościnnie za granicą: w Mons (1978, 1982), Marburgu (1990), a przez rok akademicki 1989/1990 prowadził zajęcia na uniwersytecie w Gießen. Był członkiem Międzynarodowego Stowarzyszenia Drzeworytników XYLON, pełniąc funkcję przewodniczącego Polskiej Sekcji tej organizacji, a od 1990 roku wiceprezesa Międzynarodowego Zarządu Głównego. W latach 1974–1979 był wiceprezesem Polskiego Komitetu AIAP (Association Internationale des Arts Plastiques), należał do Europejskiej Akademii Nauk i Sztuk w Salzburgu oraz do Belgijskiej Królewskiej Akademii Nauki, Literatury i Sztuk Pięknych. Uprawiał malarstwo i grafikę. Brał udział w IV, V i VI edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1969, 1971 i 1973. W zbiorach Muzeum Ziemi Lubuskiej znajduje się 7 dzieł (obrazów i grafik) S. Fijałkowskiego z lat 1967–1979, dokumentujących różne etapy twórczości artysty.

Józef Gielniak

(ur. 1932 w Denain we Francji, zm. 1972 w Kowarach).

W latach 1944–1949 kształcił się w szkole średniej w Anzin oraz w szkołach artystycznych w Valenciennes i Paryżu. W 1949 roku zachorował na gruźlicę. Podczas pobytu w sanatorium w Neufmoutiers-en-Brie zdał maturę i w 1950 roku przeniósł się wraz z rodziną do Polski. Nagły powrót choroby uniemożliwił mu podjęcie studiów na Wydziale Konsularno-Dyplomatycznym w Warszawie. W 1951 roku podjął starania o przyjęcie na studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, jednak ze względu na zły stan zdrowia w 1953 roku ostatecznie trafił do sanatorium przeciwgruźliczego „Bukowiec” w Kowarach, gdzie przebywał do końca życia (od 1956 zatrudniony tam jako statystyk medyczny i archiwista). W 1956 roku podjął indywidualne studia artystyczne w dziedzinie grafiki pod kierunkiem Stanisława Dawskiego, profesora i rektora Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) we Wrocławiu. W międzyczasie już w grudniu tego roku zadebiutował na wystawie, a dwa lata później został przyjęty do Związku Polskich Artystów Plastyków. Zajmował się grafiką oraz malarstwem. Brał udział w I, II i V edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1963, 1965 i 1971, otrzymując medal Złotego Grona w dziedzinie grafiki w roku 1963.

Andrzej Gieraga (ur. 1934 w Śliwnikach)

W 1965 roku podjął studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) w Łodzi; w roku 1971 obronił dyplom w pracowni malarstwa i rysunku Romana Modzelewskiego oraz z zakresu projektowania u Antoniego Starczewskiego i Anieli Bogusławskiej. Od 1976 do 2014 roku wykładał na macierzystej uczelni, w latach 1987-1990 pełnił funkcję jej prorektora. W 1990 roku uzyskał tytuł profesora, a w roku 1992 profesora zwyczajnego. W latach 1990-2005 był kierownikiem Katedry Kształcenia Ogólnoplastycznego. W latach 1994-2014 współpracował z Politechniką Radomską (ob. Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny) w Radomiu jako profesor w Katedrze Sztuki (później Wydziale Sztuki), od 2008 roku pełniąc funkcję kierownika Katedry Malarstwa i Rysunku. Współpracował z Muzeum Ziemi Lubuskiej, gdzie w latach 1978-1993 funkcjonowała jego Galeria Autorska. Uprawia malarstwo, rysunek, grafikę warsztatową i użytkową. Brał udział w VI, VII, VIII, IX, X edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1973, 1975, 1977, 1979 i 1981, uzyskując medal Złotego Grona z wyróżnieniem oraz nagrodę dziennikarzy w roku 1973; I nagrodę w roku 1975, I nagrodę i medal Złotego Grona w roku 1977, a także Grand Prix w roku 1979. Otrzymał także odznaczenia „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” – w 2012 roku Srebrny Medal, a w 2025 Złoty Medal. Największa kolekcja dzieł A. Gieragi, licząca ponad 100 obiektów z zakresu malarstwa, reliefu, grafiki i rysunku, znajduje się w zbiorach MZL.

Stefan Gierowski

**(ur. 1925 w Częstochowie,
zm. 2022 w Konstancinie-Jeziornie)**

W latach 1945-1948 studiował malarstwo w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach Zbigniewa Pronaszki i Karola Frycza. Równolegle studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie pod kierunkiem Wojśława Mole. Po ukończeniu studiów w 1948 roku pracował jako referent do spraw plastyki w Wydziale Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Kielcach, gdzie prowadził także ognisko plastyczne przy Związku Polskich Artystów Plastyków. W 1949 zamieszkał w Warszawie, podejmując pracę jako redaktor techniczny czasopisma „Wieś”. W 1951 rozpoczął pracę w Wydawnictwie Artystyczno-Graficznym w dziale tek i albumów. W 1955 roku wziął udział w *Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”* w Arsenale. W tym samym roku uczestniczył w *Międzynarodowej Wystawie Sztuki Młodych* w Zachęcie zdobywając II nagrodę. W latach 1956-1961 współpracował z Galerią Krzywe Koło prowadzoną przez Mariana Bogusza, w której miał wystawy indywidualne w 1957 i 1959 roku. Od 1961 roku wykładał na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych

w Warszawie, gdzie w latach 1975-1981 pełnił funkcję dziekana tego Wydziału. W 1980 roku otrzymał nagrodę im. Jana Cybisa, rok później był członkiem Komitetu Organizacyjnego Kongresu Kultury Polskiej. W 1983 Senat Akademii wybrał go na rektora, lecz ówczesne władze nie zatwierdziły tego wyboru. W latach 80. XX wieku związany był z kręgiem kultury niezależnej. W 1986 roku otrzymał tytuł profesora zwyczajnego. Uprawiał malarstwo i rysunek, zajmował się także ilustracją książkową. Brał udział w II i III edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w 1965 i 1967 roku.

Wanda Gołkowska

(ur. 1925 w Rzeszowie, zm. 2013 we Wrocławiu)

W latach 1946-1952 studiowała polonistykę na Uniwersytecie Wrocławskim oraz malarstwo w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) we Wrocławiu. Dyplom uzyskała w pracowni Eugeniusza Gepperta (1952). W 1955 roku wzięła udział w *Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”* w warszawskim Arsenale. Współtworzyła grupy artystyczne: Poszukiwania Formy i Koloru (1957-1961) oraz Grupę Wrocławską (1961-1976). W latach 1968-1971 związana była z wrocławską Galerią Pod Moną Lizą, prowadzoną przez Jerzego Ludwińskiego. Wykładała na wrocławskiej PWSSP (w 1980 roku obejmując Pracownię Malarstwa w stopniu docenta), od 1989 roku jako profesor nadzwyczajna, a od 1991 profesor zwyczajna. W 2006 roku została odznaczona Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, a w 2011 roku uhonorowana Złotą Odznaką ZPAP. Jej działalność artystyczna obejmowała malarstwo, rysunek, formy przestrzenne, teorię i sztukę konceptualną. Brała udział w I, II, III, IV i V edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1963, 1965, 1967, 1969 i 1971.

Zbigniew Gostomski

(ur. 1932 w Bydgoszczy, zm. 2017 w Otwocku)

W latach 1953-1959 studiował na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni Michała Byliny. Od ukończenia studiów pracował w warszawskiej ASP, od 1988 roku jako profesor na Wydziale Malarstwa. Był blisko związany z wieloma znanymi artystami awangardy polskiej, m.in. Henrykiem Stażewskim, Janem Ziemskim, Marianem Boguszem, a szczególnie z Tadeuszem Kantorem. Brał udział w wielu jego happeningach (m.in. *Cricotage*, *Happening Morski*). Przez ponad dwadzieścia lat był również aktorem w Teatrze Cricot 2 Kantora, biorąc udział we wszystkich jego sztukach. Zajmował się malarstwem, rysunkiem i fotografią oraz był twórcą artystycznych eksperymentów. W 1970 roku na Sympozjum Wrocław '70 zademonstrował pracę *Zaczyna się we Wrocławiu* uznaną przez krytyków i historyków sztuki za jedną z najważniejszych wypowiedzi w polskiej sztuce konceptualnej. Uczestniczył w II, III i IV edycji

Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach 1965 (otrzymał wówczas medal Złotego Grona), 1967 i 1969 oraz w II Biennale Sztuki Nowej (1987). W zbiorach Muzeum Ziemi Lubuskiej znajduje się 13 prac Z. Gostomskiego z zakresu malarstwa, rysunku i rzeźby, pochodzących z różnych etapów twórczości artysty.

Izabella Gustowska (ur. 1948 w Poznaniu)

W latach 1967-1972 studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu, otrzymując dyplom w pracowni Tadeusza Jackowskiego. Należała do grupy Od Nowa (1970-1978), która zajmowała się działaniami przestrzennymi i parateatralnymi. W latach 1979-1992 prowadziła poznańską Galerię ON, a następnie przez dwa lata z nią współpracowała. W 1987 roku reprezentowała Polskę na XIX Biennale w São Paulo. Wykłada na poznańskich uczelniach: Uniwersytecie Artystycznym na Wydziale Komunikacji Multimedialnej (Pracownia Działań Performatywnych i Multimedialnych) oraz w Wyższej Szkole Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa na kierunku grafika. Uprawia malarstwo, grafikę, fotografię, realizuje instalacje, performances, video-performances; w większości prac wykorzystuje różne media. Brała udział w I, II, III, IV i VI Biennale Sztuki Nowej w latach: 1985, 1987, 1989, 1991 i 1996. W zbiorach Muzeum Ziemi Lubuskiej znajduje się 14 dzieł I. Gustowskiej z lat 1978-1988 dokumentujących różne etapy twórczości artystki.

Józef Hałas

(ur. 1927 w Nowym Sączu, zm. 2015 we Wrocławiu)

Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) we Wrocławiu w latach 1949-1954. Dyplom z malarstwa uzyskał w pracowni Eugeniusza Gepperta w 1954 roku. Od 1949 związany był z Wrocławiem i z macierzystą uczelnią, uzyskał tytuł profesora tejże uczelni, kierował Katedrą Malarstwa i Rysunku. Współtworzył powstałą w 1956 roku artystyczną Grupę X. Od 1961 roku należał do Szkoły Wrocławskiej (od 1967 znanej jako Grupa Wrocławska). Od pierwszej wystawy indywidualnej w 1955 roku brał udział w ponad 300 ekspozycjach indywidualnych i zbiorowych w kraju oraz za granicą. Był laureatem nagród, m.in. Grand Prix na Festiwalu Malarstwa Współczesnego w Szczecinie (1966), Nagrody Miasta Wrocławia (1969), Nagrody Kolegium Rektorów (Wrocław 1989), Śląskiej Nagrody Kulturalnej Kraju Dolnej Saksonii (2002). Otrzymał także Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” za całokształt twórczości (2006). Uprawiał malarstwo, gwasz i rysunek, w przestrzeni Wrocławia zrealizował także mozaiki i witraże; znany jest ponadto z videoartów. Brał udział w I, II, IV edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1963, 1965, 1969, w 1965 roku otrzymał wyróżnienie w dziedzinie malarstwa.

Władysław Hasior

(ur. 1928 w Nowym Sączu, zm. 1999 w Krakowie)

W latach 1947-1952 uczył się w Państwowym Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem pod kierunkiem Antoniego Kenara, następnie w latach 1952-1958 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod kierunkiem Mariana Wnuka. Obronioną w 1958 roku pracę dyplomową artysty były ceramiczne stacje Drogi Krzyżowej wykonane dla kościoła św. Kazimierza w Nowym Sączu. W 1957 roku podjął pracę pedagogiczną u boku Kenara w zakopiańskiej szkole, gdzie wykładał do 1968. W roku 1959 otrzymał stypendium francuskiego Ministra Kultury, dzięki któremu odbył podróż artystyczną do RFN, Belgii, Holandii, Francji i Włoch oraz praktykował w paryskiej pracowni rzeźbiarza Ossipa Zadkine'a. W 1961 roku został członkiem międzynarodowej grupy artystów i pisarzy Phases. Na początku lat 70. XX wieku prowadził zajęcia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) we Wrocławiu. Od 1957 roku wystawiał indywidualnie oraz uczestniczył w wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, m.in. w: Paryżu, Rzymie, Sztokholmie, Oslo, Montevideo, São Paulo, Helsinkach, Wiedniu, Wenecji, Kopenhadze, Brukseli i Moskwie. Brał udział w VIII i XI Biennale w São Paulo (1965, 1971), I Międzynarodowym Biennale Rzeźby w Montevideo (1969), XXXV Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji (1970) i Sympozjum Plastycznym Wrocław'70 (1970). W 1984 roku powstała Galeria Autorska Władysława Hasiora w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem. Tworzył m.in. rzeźby ceramiczne, asambleże, sztandary, niekonwencjonalne pomniki oraz rzeźby plenerowe (w tym cementowe obiekty rzeźbiarskie odlewane w ziemi) z wykorzystaniem żywiołów ognia, wody i powietrza. Brał udział w X edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w 1981 roku.

Konrad Jarodzki

(ur. 1927 w Zaklikowie, zm. 2021 we Wrocławiu)

W latach 1949-1955 studiował na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej (studia te ukończył w 1956 roku) oraz w latach 1955-1958 malarstwo w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) we Wrocławiu pod kierunkiem Eugeniusza Gepperta. Po studiach pozostał we Wrocławiu i związał się z Miastoprojektem, gdzie pracował w latach 1957-1969; należał m.in. do zespołu projektującego wrocławskie osiedle mieszkaniowe Plac PKWN. Od 1967 roku wykładał na PWSSP we Wrocławiu, od 1990 jako profesor, ponadto w 1984 i w latach 1992-1999 był rektorem uczelni. Należał do Grupy Wrocławskiej, którą współtworzył w 1961 roku. W latach 1975-1978 był prezesem Okręgu Wrocławskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, zainicjował również społeczną akcję ratowania Panoramy Racławickiej. W 1986 roku założył pierwsze w PRL prywatne biuro architektoniczne Archicom. W roku 1980 odznaczony został Złotym Krzyżem

Zasługi, a w 2014 Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. Zajmował się malarstwem i rysunkiem oraz projektowaniem architektonicznym. Brał udział w I, II, III, IV, V, VIII edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1963, 1965, 1967, 1969, 1971 i 1977, uzyskując wyróżnienie w dziedzinie malarstwa w roku 1965.

Jerzy Kałucki

(ur. 1931 we Lwowie, zm. 2022 w Proszowicach)

W latach 1951–1957 studiował malarstwo i scenografię na Wydziale Scenograficznym Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, pod kierunkiem Zygmunta Radnickiego i Andrzeja Stopki. Od 1957 do 1981 roku pracował jako scenograf telewizyjny i teatralny. Swoje prace malarskie zaczął wystawiać w 1959 roku; od 1976 był członkiem II Grupy Krakowskiej. Wystawiał również w krakowskiej Galerii Krzysztofory. W latach 1981–2003 prowadził pracownię malarstwa w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Zajmował się malarstwem i scenografią – jest autorem licznych scenografii teatralnych i telewizyjnych – uprawiał ponadto rysunek, grafikę oraz tworzył instalacje przestrzenne. Brał udział w IV, V, VII i X edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach 1969, 1971, 1975 i 1981 oraz w II Biennale Sztuki Nowej (1987).

Antoni Kenar (ur. 1906 w Iwoniczu, zm. 1959 w Zakopanem)

W latach 1921–1925 kształcił się w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, następnie w latach 1928–1935 studiował na Wydziale Rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod kierunkiem Tadeusza Breyera i Karola Stryjeńskiego. Po uzyskaniu dyplomu w 1934 roku związał się ze stolicą. W 1938 roku objął stanowisko nauczyciela rzeźby w zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego. W 1944 roku wywieziony został do niemieckich obozów Oberhausen i Essen. Krótko po zakończeniu II wojny światowej przebywał i leczył się we Francji. W 1947 roku powrócił do kraju i zamieszkał w Zakopanem, gdzie został kierownikiem działu rzeźby Szkoły Przemysłu Drzewnego. Dzięki zabiegom artysty została ona przekształcona w Państwowe Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem, którą Kenar jako dyrektor kierował do śmierci. Podczas tej działalności dokonał głębokiej reformy systemu nauczania oraz zapisał się jako wybitny pedagog, a placówka zaistniała w historii jako słynna „szkoła Kenara”. Jej absolwentami było wielu znaczących polskich rzeźbiarzy, m.in. Władysław Hasior, Stanisław Kulon, Henryk Morel, Maciej Szańkowski i Antoni Rząsa. Uprawiał rzeźbę, ceramikę i rysunek, jak również zajmował się sztuką użytkową i realizował wystroje rzeźbiarskie wewnątrz (m.in. statku m/s Batory, schroniska na Gubałówce, starego kościoła w Zakopanem i restauracji Orbis tamże). Był ponadto pedagogiem i taternikiem.

Bronisław Kierzkowski

(ur. 1924 w Łodzi, zm. 1993 w Warszawie)

Studiował w latach 1946–1947 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) w Łodzi pod kierunkiem Władysława Strzemińskiego oraz w latach 1948–1950 w gdańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) pod okiem Juliusza Studnickiego, a także w 1951 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie u Eugeniusza Eibischa, gdzie w 1955 uzyskał dyplom. Od roku 1962 był wykładowcą w Zakładzie Światła i Barwy przy warszawskiej ASP i prowadził Pracownię Malarstwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (1963–1975). W 1975 roku przeniósł się do Lublina do Instytutu Wychowania Plastycznego na Uniwersytecie Marii Skłodowskiej-Curie. Od 1978 roku był zatrudniony w ASP w Warszawie, od 1987 roku jako profesor. Brał udział w I, II, III, IV edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1963, 1965, 1967 i 1969.

Leszek Knaflewski (ur. 1960 w Poznaniu, zm. 2014 tamże)

W latach 1980–1985 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu, gdzie uzyskał dyplom z malarstwa. Współtworzył grupę Koło Klipsa, której był członkiem w latach 1983–1990 i współautorem wszystkich jej publicznych prezentacji. Od 1990 roku zajmował się pracą dydaktyczną. Był profesorem na Wydziale Komunikacji Multimedialnej (kierownik Pracowni Audiosfery) Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu oraz na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Zielonogórskiego. Od roku 2003 współpracował z Galerią Piekary w Poznaniu. Uczestniczył w wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą. Realizował instalacje, obiekty, fotografie, rysunki, video i audio performance. Brał udział w II i IV Biennale Sztuki Nowej w latach 1987 i 1991.

Piotr C. Kowalski (ur. 1951 w Mieszkowie k. Jarocina)

W latach 1973–1978 studiował malarstwo w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu, realizując dyplom w pracowni Stanisława Teisseyre’a. W latach 1993–1999 był dziekanem Wydziału Edukacji na macierzystej uczelni, do 2010 roku profesorem w Instytucie Wzornictwa Politechniki Koszalińskiej, a w latach 2010–2014 kierownikiem Katedry Malarstwa na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów w Akademii Sztuki w Szczecinie. Wykładał również w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu (2015–2019) i w Collegium da Vinci w Poznaniu (2014–2023). Do 2021 roku prowadził X Pracownię Malarstwa (jako profesor) w poznańskim Uniwersytecie Artystycznym. Zasiadał w Radach Programowych TVP Poznań (1994–1998), Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu i Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. W latach 2000–2015

prowadził studencką galerię Na Polskiej, pełnił także funkcję kuratora I, II i III Kolekcji poznańskiej ASP (2003-2005). Zajmuje się malarstwem oraz instalacją artystyczną. Brał udział w I i II Biennale Sztuki Nowej (1985, 1987).

Juliusz Krajewski

(ur. 1905 w Żółkwi/ob. Ukraina, zm. 1992 w Warszawie)

W 1927 roku ukończył prawo na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, następnie w latach 1929-1935 studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pod kierunkiem Mieczysława Kotarbińskiego. Od czasów młodości związany z lewicą, w latach 1934-1939 współtworzył (m.in. z żoną Heleną Malarewicz-Krajewską) ugrupowanie Czapka Frygijska, zwane również Grupą Warszawską, skupiające komunistycznych artystów stolicy. Już w 1944 roku w Lublinie zaczął działać w Związku Polskich Artystów Plastyków, jako jego wiceprezes (1944-1949), a następnie prezes (1949-1952). W latach 1948-1950 był profesorem Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (przed jej włączeniem do ASP) w Warszawie. W tym samym czasie przewodniczył Komisji Programowej Wyższego Szkolnictwa Plastycznego. W 1961 roku wraz z żoną założył Grupę Malarzy Realistów, biorąc udział w jej wystawach w latach 1962-1972. Zajmował się malarstwem, grafiką użytkową, plakatem, rysunkiem oraz ilustracją książkową.

Jerzy Krawczyk (ur. 1921 w Łodzi, zm. 1969 tamże)

W latach 1935-1939 uczył się w Szkole Rysunku i Malarstwa Szczepana Andrzejewskiego w Łodzi. W roku 1938 otrzymał stypendium twórcze tego miasta i wyjechał na dalszą naukę do Wiednia, gdzie studiował pod kierunkiem Wolfganga von Kaltenbacha. W czasie okupacji przebywał w niewoli w Dortmundzie. Po II wojnie światowej powrócił do Łodzi i rozpoczął studia w pracowni Leona Ormezewskiego w Łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Akademia Sztuk Pięknych), ale wkrótce je przerwał. Od 1947 roku do końca życia pracował jako rysownik w Zakładzie Anatomii Prawidłowej Łódzkiej Akademii Medycznej (ob. Uniwersytet Medyczny). Od 1962 roku był członkiem Grupy Malarzy Realistów, z którą wystawiał w latach: 1963, 1965, 1966. Uprawiał malarstwo sztalugowe i monumentalne, sporadycznie rysował. Prace artysty eksponowane były pośmiertnie na V edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w 1971 roku.

Stefan Krygier (ur. 1923 w Łodzi, zm. 1997 tamże)

Studiował w latach 1945-1950 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) w Łodzi pod kierunkiem Stefana Wegnera na Wydziale Malarstwa i Władysława Strzemińskiego na Wydziale Plastyki Przestrzennej. Od 1957 do 1997

roku na tej samej uczelni prowadził pracownię grafiki użytkowej, a później artystycznej (od 1990 jako profesor). W 1963 roku uzyskał dyplom architekta na Politechnice Warszawskiej, od 1975 pracował także w Instytucie Architektury Politechniki Łódzkiej, gdzie stworzył pracownię rzeźby i kompozycji. Już w czasie studiów łódzkich zainteresował się również teorią sztuki i zacieśnił swoją znajomość ze Strzemińskim, który wywarł znaczący wpływ na ukształtowanie się jego twórczości. Był współzałożycielem powstałej w 1953 roku w Katowicach (ówczesnym Stalinogrodzie) artystycznej Grupy St-53. Zajmował się malarstwem, grafiką, działaniami na pograniczu form przestrzennych i environment, realizując także projekty architektoniczne i urbanistyczne. Brał udział w III, IV i V edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w Zielonej Górze w 1967, 1969 i 1971 roku.

Lech Kunka (ur. 1920 w Pabianicach, zm. 1978 w Łodzi)

W latach 1945-1951 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) w Łodzi pod kierunkiem Władysława Strzemińskiego. W trakcie nauki w latach 1948-1949 przebywał na stypendium w Paryżu, gdzie uczęszczał do Académie Moderne Fernanda Légera. Po uzyskaniu dyplomu zajął się m.in. pracą pedagogiczną na macierzystej uczelni. Współtworzył Grupę St-53, był uczestnikiem *Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi”* w warszawskim Arsenale (1955) oraz *II Wystawy Sztuki Nowoczesnej* (Warszawa 1957). Zajmował się głównie malarstwem (w tym ściennym), rysunkiem, scenografią i kostiumologią (teatralną i filmową), tworzył formy przestrzenne oraz użytkowe. Brał udział w IV, VI, VII i VIII edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w Zielonej Górze w latach: 1969, 1973, 1975, 1977 (w 1973 roku otrzymał medal Złotego Grona i wyróżnienie, w 1975 – uzyskał medal).

Natalia Lach-Lachowicz

(ur. 1937 w Żywcu, zm. 2022 we Wrocławiu)

W latach 1957-1963 studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) we Wrocławiu pod kierunkiem Stanisława Dawskiego. Po ukończeniu studiów związała się z wrocławskim środowiskiem artystycznym. W 1970 roku była współzałożycielką – razem ze Zbigniewem Dłubakiem, Andrzejem Lachowiczem i Antonim Dzieduszyckim – galerii i grupy Permafo, która funkcjonowała do 1981 roku. Współorganizowała też Międzynarodowe Triennale Rysunku, pełniąc funkcję komisarza i wiceprzewodniczącej. W latach 2004-2013 pracowała jako Starszy Wykładowca w Akademii Sztuk Pięknych (ob. Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Uprawiała twórczość wykorzystującą malarstwo, fotografię, rysunek, instalację, rzeźbę, sztukę performance i video. Jest także autorką tekstów teoretycznych i rozważań na temat sztuki. Brała udział w V i VIII edycji Wystaw i Sympozjów Złotego

Grona w latach 1971 i 1977. Uczestniczyła także w II i III Biennale Sztuki Nowej w latach 1987 i 1989. W zbiorach Muzeum Ziemi Lubuskiej znajduje się 10 dzieł (obrazów i instalacji) Natalii LL z lat 1988-1995, dokumentujących różne etapy twórczości artystki.

Jan Lebenstein

(ur. 1930 w Brześciu nad Bugiem/ob. Białoruś, zm. 1999 w Krakowie)

W latach 1948-1954 studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni Artura Nachta-Samborskiego. Debiutował na *Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”* w warszawskim Arsenale w 1955 roku. W 1956 związał się z Teatrem Osobnym, prowadzonym przez poetę Mirona Białoszewskiego w Warszawie i miał tam swoją pierwszą indywidualną wystawę. W 1959 roku otrzymał prestiżową nagrodę Grand Prix na I Międzynarodowym Biennale Młodych w Paryżu za cykl obrazów *Figury osiowe*. Od tego czasu zamieszkał na stałe i kontynuował swoją pracę artystyczną w stolicy Francji, przyjmując francuskie obywatelstwo w 1971 roku. Związany był ze środowiskiem polskiej emigracji. W 1976 wyróżniony został nagrodą nowojorskiej Fundacji Alfreda Jurzykowskiego, a w 1987 otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa. W 1977 we Wrocławiu odbyła się jego pierwsza duża wystawa indywidualna w Polsce. W 1992 w warszawskiej Zachęcie miała miejsce największa polska wystawa dzieł artysty. W 1998 roku został uhonorowany przez prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Krzyżem Wielkim Orderu Odrodzenia Polski. Uprawiał malarstwo, rysunek i grafikę.

Alfred Lenica

(ur. 1899 w Pabianicach, zm. 1977 w Warszawie)

Studia rozpoczął w 1922 roku na Uniwersytecie Poznańskim na wydziale prawno-ekonomicznym. Rok później wstąpił do poznańskiego Konserwatorium Muzycznego, gdzie studiował w klasie instrumentów smyczkowych. W latach 1925-1928 uczył się rysunku i malarstwa w Prywatnym Instytucie Sztuk Pięknych u Adama Hannytkiewicza. W czasie II wojny światowej mieszkał w Krakowie, gdzie zaprzyjaźnił się z malarzem Jerzym Kujawskim, dzięki któremu zainteresował się surrealizmem, a także zaczął uczestniczyć w działaniach krakowskiej awangardy skupionej wokół Tadeusza Kantora. Po wojnie, w roku 1947, został współzałożycielem awangardowej grupy 4F+R (farba, forma, fantastyka, faktura + realizm). Brał udział w *I Wystawie Sztuki Nowoczesnej* w Krakowie (1948-1949). W 1945 roku wrócił do Poznania, gdzie pracował jako organizator miejscowego życia artystycznego, wstępując do Okręgu Poznańskiego Związku Polskich Artystów Plastyków; w 1947 został jego prezesem. Od 1965 roku należał do II Grupy

Krakowskiej. Prace artysty znajdują się m.in. w zbiorach muzeów w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Łodzi, Szczecinie oraz w kolekcjach prywatnych w Polsce i za granicą. Uprawiał malarstwo i grafikę. Brał udział w I, II, III, IV i V edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1963, 1965, 1967, 1969, 1971.

Józef Łukomski

(ur. 1920 w Sławsku Górnym, zm. 1996 w Warszawie)

W latach 1951-1958 studiował w Centralnej Akademii Sztuk Pięknych w Pekinie (Studium Tkactwa i Druków w pracowni profesora Chai Fei), następnie w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, uzyskując dyplom w 1962 roku w pracowni malarstwa Aleksandra Kobzdeja. Był uczestnikiem licznych wystaw międzynarodowych w kraju i sztuki polskiej za granicą, m.in. w 1963 roku brał udział w Biennale Sztuki Sakralnej w Salzburgu, a w roku 1977 reprezentował Polskę na XIV Biennale w São Paulo. Dwa lata później wyróżniono go Nagrodą Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida. Zajmował się malarstwem, tkaniną i rzeźbą. W latach 70. XX wieku tworzył przestrzenne instalacje i obiekty z usztywnionej starej odzieży, które układał w cykle. Brał udział w VII edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w 1975 roku.

Zbigniew Makowski (ur. 1930 w Warszawie, zm. 2019 tamże)

W latach 1950–1956 studiował pod kierunkiem Kazimierza Tomorowicza w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, następnie wyjechał na stypendium ministerialne do Paryża w 1962 roku. W stolicy Francji poznał André Bretona oraz członków międzynarodowego ugrupowania Phases. Uczestniczył ponadto w wystawach i spotkaniach, które decydowały o obliczu polskiej sztuki lat 50. i 60. XX wieku (*III Wystawa Sztuki Nowoczesnej* – Warszawa 1959, I Międzynarodowe Studium Pleneru Koszalińskiego – Osieki 1963). Był laureatem wielu nagród, m.in. Nagrody Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida (1973), Nagrody im. Jana Cybisa (1992) oraz XI edycji Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego (2012). Jego kompozycja *Mirabilitas secundum diversos modos exire potest a rebus* została podarowana przez rząd polski genewskiej siedzibie ONZ. Prace artysty znajdują się w zbiorach muzeów i galerii w Polsce, i za granicą, m.in. w Holandii, USA, Francji, Brazylii, a także w kolekcjach prywatnych. Zajmował się malarstwem, rysunkiem, poezją oraz tworzeniem unikatowych książek. Brał udział w I i IV edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach 1963 i 1969. W roku 1985 podarował Muzeum Ziemi Lubuskiej 9 prac rysunkowych swojego autorstwa.

Marian Malina (ur. 1922 w Sosnowcu, zm. 1985 tamże)

W latach 1936-1939 uczęszczał do Gimnazjum Przemysłu Artystycznego w Sosnowcu, następnie w latach 1945-1948 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Malarstwa w pracowni Jerzego Fedkowicza oraz na Wydziale Grafiki pod kierunkiem Konrada Szrednickiego i Andrzeja Jurkiewicza. W 1948 roku podjął pracę w macierzystej uczelni w Pracowni Rysunku Wieczornego i w Pracowni Litografii Szrednickiego, którego asystentem był do roku 1953. W latach 1956-1962 kontynuował pracę pedagogiczną na Wydziale Grafiki jako adiunkt. Po 1962 roku powrócił do rodzinnego Sosnowca, poświęcając się wyłącznie pracy twórczej. Był współzałożycielem grupy Zagłębie, członkiem grupy MARG (od 1957) oraz Międzynarodowego Stowarzyszenia Drzeworytników XYLON w Szwajcarii, a także Komitetu Narodowego AIAP. Zajmował się malarstwem i grafiką. Brał udział w IV edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w 1969 roku.

Adam Marczyński (ur. 1908 w Krakowie, zm. 1985 tamże)

W latach 1929-1936 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Władysława Jarockiego i Ignacego Pieńkowskiego. Od 1945 do 1979 roku pracował jako pedagog na macierzystej uczelni, gdzie był m.in. asystentem Eugeniusza Eibischa, następnie prowadził pracownię malarstwa. W 1950 roku uzyskał tytuł profesora krakowskiej ASP. Już przed II wojną światową współpracował z założoną w roku 1931 Grupą Krakowską. Po wojnie był jednym ze współzałożycieli reaktywowanego w 1957 roku ugrupowania (II Grupa Krakowska). W roku 1956 brał udział w XXVIII Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji, a w 1959 zaprezentował swoje prace na V Biennale w São Paulo. Był uczestnikiem I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 roku. Zajmował się malarstwem, grafiką, rysunkiem, ilustracją książkową oraz scenografią. Uprawiał także malarstwo monumentalne, wykonując dekoracje we wnętrzach kościelnych, m.in. w Nowym Wiśniczu, Tarnowie, Ratułowie, Brzesku, Sokołowie Małopolskim. Brał udział w II, IV, VIII edycji Ogólnopolskich Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1965, 1969, 1977.

Andrzej Matuszewski

(ur. 1924 w Poznaniu, zm. 2008 tamże)

Studiował na Wydziale Malarstwa Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (ob. Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu, gdzie w 1949 roku otrzymał dyplom w pracowni Wacława Taranczewskiego. Był uczestnikiem *Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”* w warszawskim Arsenale (1955) oraz *III Wystawy Sztuki Nowoczesnej* w Warszawie (1959). W 1955 roku wraz z Rajmundem Dybczyńskim, Józefem Kaliszanem, Bartłomiejem

Kurką, Józefem Stasińskim, Ireną Psarską i Wacławem Twarowskim założył Grupę R-55. W latach 1964-1969 był kierownikiem i animatorem poznańskiej Galerii OdNOWA. Uczestniczył w Plenerach Koszalińskich (Międzynarodowych Spotkaniach Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki) w Osiekach, organizował ogólnopolskie sympozja, m.in. *Interwencje* (Pawłowice 1975), *Artycypacje* (Dłusko 1976) czy *Sytuacje* (Jankowice 1978). Był malarzem, twórcą happeningów, animatorem i teoretykiem sztuki. Brał udział w I, II i VII edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1963, 1965 i 1975.

Antoni Mikołajczyk

(ur. 1939 w Siemianowicach, zm. 2000 w Łodzi)

W latach 1962-1967 studiował na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, uzyskując dyplom z malarstwa w pracowni Bronisława Kierzkowskiego. Do 1969 roku pracował w macierzystej uczelni na stanowisku asystenta. W 1963 roku był współorganizatorem grupy fotograficznej Rytm, a w latach 1963-1969 działał w Studenckim Twórczym Klubie Filmowym „Pętla”, w którym realizował filmy eksperymentalne, następnie w interdyscyplinarnej grupie Krąg. Od lat 1966-1967 do 1969 roku działał w grupie Zero 61; ponadto był członkiem grupy Warsztat Formy Filmowej (1970-1977). W latach 1972-1977 wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) w Łodzi. Od 1984 do ok. 1989 roku, w swojej pracowni prowadził podziemną galerię Punkt Konsultacyjny. W 1990 roku został profesorem Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (ob. Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Zajmował się fotografią, filmem, instalacjami i działaniami akcyjnymi. Brał udział VII edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona (1975) oraz w II, IV, V i VI Biennale Sztuki Nowej w latach: 1987, 1991, 1993 i 1996.

Kazimierz Mikulski (ur. 1918 w Krakowie, zm. 1998 tamże)

Od 1938 roku studiował malarstwo w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Pawła Dadleza i Kazimierza Sichulskiego, następnie kontynuował naukę w okupacyjnej Staatliche Kunstgewerbeschule (Państwowej Szkole Rzemiosła Artystycznego) w Krakowie u Fryderyka Pautscha. W latach 1945-1946 uczył się aktorstwa i reżyserii w Studiu Dramatycznym przy krakowskim Teatrze Starym. Od czasów okupacji występował jako aktor w teatrze Tadeusza Kantora, od 1955 roku w jego Teatrze Cricot II. W latach 1948-1979 był kierownikiem plastycznym i scenografem Teatru Groteska w Krakowie, dla którego projektował lalki, kostiumy, dekoracje itp. Równoległe cały czas zajmował się malarstwem i działalnością w kręgu Kantora, początkowo jako członek Grupy Młodych Plastyków (od 1946), od 1957 II Grupy Krakowskiej. Podobnie jak inni twórcy skupieni w obydwu ugrupowaniach, uczestniczył

w *Wystawach Sztuki Nowoczesnej* (Kraków 1948-1949, Warszawa 1957 i 1959). Uprawiał malarstwo, rysunek, ilustrację, scenografię, aktorstwo teatralne, reżyserię i poezję.

Teresa Miszkin (ur. 1947 w Gdańsku, zm. 2024 tamże)

Studia rozpoczęła na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, następnie kontynuowała je w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) w Gdańsku w latach 1968-1973. Dyplom otrzymała w Pracowni Malarstwa Władysława Jackiewicza w 1973 roku, robiąc specjalizację – malarstwo ścienne – u Kazimierza Ostrowskiego. W latach 1973-2018 związana była z macierzystą uczelnią. W latach 1999-2002 pełniła funkcję prodziekana Wydziału Malarstwa i Grafiki, następnie dziekana tego wydziału, później prowadziła Pracownię Malarstwa na Wydziale Malarstwa. Tytuł profesora uzyskała w 1993 roku, a w 2003 tytuł profesora zwyczajnego. Była stypendystką m.in. Ministerstwa Kultury i Sztuki (1985); Fundacji Pollock-Krasner (1998, USA); Adolph and Esther Gottlieb Foundation (2004, USA) oraz Marszałka Województwa Pomorskiego (2005). Uczestniczyła w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą oraz doczekała się licznych wystaw indywidualnych. Uprawiała przede wszystkim malarstwo sztalugowe. Brała udział w VIII edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona otrzymując wyróżnienie w dziedzinie malarstwa w 1977 roku.

Jerzy Nowosielski (ur. 1923 w Krakowie, zm. 2011 tamże)

W czasie okupacji studiował w Krakowie, najpierw w Staatliche Kunstgewerbeschule (Państwowej Szkole Rzemiosła Artystycznego) od 1940 roku, a po II wojnie światowej, w latach 1945-1947, w Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Stanisława Kamockiego i Eugeniusza Eibischa (dyplom otrzymał ostatecznie w 1961 roku). W latach 1942-1943 podczas nowicjatu studiował ikonopisarstwo w Ławrze św. Jana Chrzciciela w Uniowie pod Lwowem. W 1950 roku zamieszkał w Łodzi, gdzie w latach 1957-1962 pracował jako pedagog w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych), początkowo w pracowni projektowania tkanin dekoracyjnych, następnie w pracowni malarstwa. W tym okresie związał się z łódzką grupą artystyczną Pięte Koło. W 1962 roku powrócił do Krakowa i rozpoczął pracę dydaktyczną w tamtejszej ASP (1962-1993), kierując pracownią malarstwa, w 1976 roku uzyskał tytuł profesora. Od 1945 roku był członkiem Grupy Młodych Plastyków, a od 1957 II Grupy Krakowskiej. W roku 1946 wziął udział w zbiorowej wystawie Grupy Młodych Plastyków w krakowskim Pałacu Sztuki, jak również uczestniczył w *Wystawach Sztuki Nowoczesnej* (Kraków 1948-1949, Warszawa, 1957 i 1959). Swoją pierwszą wystawę miał w 1955, niedługo potem reprezentował

Polskę na XXVIII Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji (1956) i V Biennale w São Paulo (1959). Był laureatem wielu nagród, m.in. im. Alfreda Jurzykowskiego (1981), im. Jana Cybisa (1988), a także Złotego Medalu „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” w 2008 roku. W 1996 roku z inicjatywy artysty i jego żony Zofii powstała Fundacja Nowosielskich, która opiekuje się jego twórczością i dorobkiem duchowym. Zajmował się malarstwem i scenografią. Jest autorem licznych polichromii dla kościołów i cerkwi w Krakowie, Nowych Tychach, Białym Borze, Warszawie i Wrocławiu. Brał udział w IV i VII edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w 1969 i 1975 roku.

Marek Oberländer

(ur. 1922 w Szczercu k. Lwowa, zm. 1978 w Nicei)

W latach 1939-1946 został przymusowo wcielony i służył w Armii Czerwonej. Po II wojnie światowej w 1946 roku powrócił do Polski i podjął naukę w Liceum Sztuk Plastycznych w Warszawie (1946-1948), następnie w latach 1948-1953 studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Artura Nachta-Samborskiego, Aleksandra Rafałowskiego i Marka Włodarskiego. Tragiczne przeżycia wojenne oraz prześladowania narodu żydowskiego – z którego wywodził się artysta – zasadniczo wpłynęły na jego późniejszą twórczość. W latach 1953-1954 zrealizował cykle graficzne *Nigdy więcej getta* i *Reportaż spod szubienicy* inspirowane dokumentalnymi okupacyjnymi zdjęciami. W 1955 roku należał do inicjatorów i głównych organizatorów oraz uczestników *Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”* w warszawskim Arsenale. Rok później założył Dyskusyjny Salon Plastyki „Po prostu”, którym kierował do jego zamknięcia (1961). W 1959 miał tam pierwszą wystawę indywidualną. Był twórcą kilku pierwszych galerii sztuki współczesnej w Warszawie. W 1963 roku wyjechał do Francji, gdzie mieszkał i tworzył do końca życia. Kilkakrotnie wystawiał prace za granicą (Sztokholm 1963, 1965; Paryż 1964; St-Paul de Vence 1965; Berlin 1967; Amsterdam 1970; Antibes 1973). Zajmował się malarstwem, rysunkiem i grafiką.

Roman Opalka

(ur. 1931 w Abeville we Francji, zm. 2011 w Rzymie)

W latach 1946-1948 kształcił się w dziedzinie litografii i grafiki w Wałbrzychu, a w latach 1949-1950 studiował sztukę i projektowanie w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) w Łodzi, następnie w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1950-1956). Równolegle prowadził indywidualne studia w zakresie rysunku i malarstwa realistycznego, kontynuowane do roku 1958. W 1957 odbył swoją pierwszą podróż do Francji, w której mieszkał od roku 1977 roku do końca życia. Uczestniczył w znaczących międzynarodowych wydarzeniach

artystycznych, m.in. w X i XIV Biennale w São Paulo (1969 i 1977), Documenta w Kassel (1977) oraz reprezentował Polskę na XLVI Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji (1995). Uprawiał malarstwo, grafikę, rysunek i fotografię, tworzył również kolaże i aranżacje przestrzenne. Brał udział w III, IV, V i VII edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach 1967, 1969, 1971 i 1975, uzyskując w 1969 roku medal Złotego Grona I stopnia w dziedzinie grafiki.

Jerzy Panek (ur. 1918 w Tarnowie, zm. 2001 w Krakowie)

W latach 1937-1942 studiował na Wydziale Grafiki w Państwowym Instytucie Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Andrzeja Jurkiewicza i Władysława Jarockiego (w okresie okupacji przemianowanym na Staatliche Kunstgewerbeschule). Następnie w okresie 1945-1948 kontynuował naukę na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Eugeniusza Eibischa i Zbigniewa Pronaszk. Dyplom uzyskał w 1955 roku. Na przełomie lat 1967 i 1968 pracował jako wykładowca w krakowskiej ASP. Uprawiał malarstwo, akwarelę, pastel, rysunek i grafikę, przede wszystkim drzeworyt. Na twórczość artysty w dziedzinie grafiki miała wpływ jego podróż studyjna do Chin odbyta w 1956 roku. Był członkiem Międzynarodowego Stowarzyszenia Drzeworytników XYLOX. Zdobył wiele nagród, m.in.: złoty medal na Triennale Współczesnej Sztuki Światowej w Nowym Delhi (1971), Nagrodę II Stopnia Ministra Kultury i Sztuki (1963), Nagrodę im. Jana Cybisa (1986), Nagrodę Prasy IV Międzynarodowego Biennale Grafiki w Krakowie (1972), ponadto za całokształt pracy twórczej otrzymał w roku 1998 Nagrodę Miasta Krakowa i Nagrodę Wojewody Krakowskiego. Brał udział w II, IV i VI edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w 1965, 1969 i 1973 otrzymując medal Złotego Grona w dziedzinie grafiki w 1973 roku.

Włodzimierz Pawlak (ur. 1957 w Korytowie k. Żyrardowa)

W latach 1980-1985 studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, dyplom uzyskał w pracowni Rajmunda Ziemińskiego. Już na trzecim roku studiów nawiązał współpracę i założył wraz z Ryszardem Grzybem, Pawłem Kowalewskim, Jarosławem Modzelewskim, Markiem Sobczykiem i Ryszardem Woźniakiem grupę artystyczną Grupa (1982-1992). Od 1984 roku wraz z Grupą wydawał czasopismo „Oj Dobrze Już”, w którym zamieszczał pisane przez siebie wiersze, manifesty, teksty odczytów. W 1986 zaczął wykładać na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego macierzystej uczelni. W 1990 roku uzyskał Grand Prix na festiwalu Malarstwa w Cagnes-sur-Mer. Jest aktywny jako malarz, performer, a także poeta, teoretyk sztuki i pedagog. Brał udział w I i V Biennale Sztuki Nowej w latach 1985 i 1993.

Zenon Polus (ur. 1953 w Zielonej Górze, zm. 2013 tamże)

W latach 1977-1982 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby. W latach 80. XX wieku współpracował z galerią Po przy BWA w Zielonej Górze. Był współorganizatorem (wraz ze Zbigniewem Szymaniakiem *vel* Szymoniakiem) i kuratorem Laboratoriów Młodych (1983) w Zielonej Górze, jak również konsultantem do spraw utworzenia zielonogórskiego Instytutu Wychowania Plastycznego (późniejszego Instytutu Sztuki i Kultury Plastycznej) Wyższej Szkoły Pedagogicznej (ob. Uniwersytet Zielonogórski), pełniąc funkcję zastępcy dyrektora założonego w 1991 roku instytutu (ob. Instytut Sztuk Wizualnych UZ). Od 1991 prowadził w nim także Pracownię Rysunku i Intermediów, a pod koniec życia pracował w Zakładzie Architektury Wnętrz i Rzeźby. W 1987 roku powołał do życia Towarzystwo Przyjaciół Sztuki Współczesnej w Zielonej Górze. Zajmował się instalacją, obiektem oraz rysunkiem, malarstwem, grafiką. Wraz z Szymaniakiem zainicjował sześć edycji Biennale Sztuki Nowej, którego równocześnie był organizatorem i uczestnikiem w latach: 1985, 1987, 1989, 1991, 1993 i 1996.

Tadeusz Piotr Potworowski

(ur. 1898 w Warszawie, zm. 1962 tamże)

Edukację artystyczną rozpoczął w 1921 roku w warszawskiej szkole Konrada Krzyżanowskiego pod kierunkiem Adama Rychterskiego. W 1922 roku przeniósł się do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie uczęszczał do pracowni Józefa Pankiewicza. Znalazł się w gronie studentów, którzy pod patronatem i opieką Pankiewicza utworzyli grupę zwaną Komitetem Paryskim („kapiści”). W 1924 roku wraz z innymi kapistami wyjechał do Paryża. W czasie II wojny światowej przedostał się najpierw do Szwecji, a w 1943 roku trafił do Wielkiej Brytanii. W Londynie nawiązał kontakt z tamtejszym środowiskiem polskich artystów emigracyjnych: Jankielem Adlerem, Franciszką i Stefanem Themersonami, Zdzisławem Ruszkowskim, Feliksem Topolskim, Markiem Żuławskim. W 1946 miał pierwszą indywidualną wystawę w londyńskiej Redfern Gallery. Od 1949 pracował jako pedagog w Bath Academy of Art w Corsham. W 1954 roku został członkiem stowarzyszenia London Group, a w 1956 roku Royal West of England Academy. W 1958, po powrocie do Polski, objął stanowisko profesora na uczelniach plastycznych w Poznaniu i Gdańsku. W 1958 roku w poznańskim Muzeum Narodowym odbyła się pierwsza powojenna ekspozycja jego prac. W latach 1959-1961 projektował scenografię dla teatrów w Poznaniu, Wrocławiu, Katowicach i Warszawie. W 1960 roku uczestniczył w XXX Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji, gdzie otrzymał nagrodę. Doczekał się kolejnych wystaw

indywidualnych, m.in. monograficznej w Muzeum Narodowym w Poznaniu (1976-1977) oraz retrospektywy w warszawskiej Zachęcie (1996). Uprawiał grafikę, rzeźbę, malarstwo, polichromię, zajmował się także projektowaniem scenografii.

Zbigniew Pronaszko

(ur. 1885 w Derebczynie k. Jampola/ob. Ukraina, zm. 1958 w Krakowie)

Edukację artystyczną rozpoczął w 1905 roku w Szkole Sztuk Pięknych w Kijowie, następnie w latach 1906-1911 studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Teodora Axentowicza i Jacka Malczewskiego. Wspólnie z bratem Andrzejem Pronaszką oraz Tytusem Czyżewskim zainicjował w Krakowie wystawy Niezależnych (1911, 1912, 1913), zorganizowane na wzór paryskiego Salon des Indépendants. Wraz z tymi sami twórcami w 1917 roku założył grupę artystyczną Ekspresjoniści Polscy (w 1919 roku przemianowaną na Formistów). W latach 1919-1920 pracował dla teatru „Reduta” jako scenograf, a w latach 1925-1926 dla Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie. W 1923 roku objął stanowisko kierownika pracowni malarstwa monumentalnego na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. W 1924 zamieszkał w Krakowie, gdzie nauczał w Wolnej Szkole Malarstwa Ludwika Mehofferowej. W 1945 roku otrzymał nominację na stanowisko profesora krakowskiej ASP, w latach 1948-1949 piastując godność rektora uczelni. Zajmował się malarstwem, rzeźbą, scenografią teatralną, a także teorią sztuki.

Jacek Puget (ur. 1904 w Krakowie, zm. 1977 tamże)

Syn znanego rzeźbiarza Ludwika Pugeta (1877-1942), studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1921-1923 w pracowniach Xawerego Dunikowskiego i Henryka Kuny, następnie w Paryżu u Antoine’a Bourdelle’a (1923-1925). W 1933 roku zasłynął jako współtwórca krakowskiego awangardowego teatru Cricot. W późniejszych latach był wieloletnim i zasłużonym pedagogiem krakowskiej akademii, w której uzyskał tytuł profesora i pełnił funkcję dziekana Wydziału Rzeźby. W 1952 otrzymał Nagrodę Państwową II stopnia za rzeźbę pt. *Stefan Jaracz* wystawioną na *II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki* w Warszawie (ob. w zbiorach Muzeum Ziemi Lubuskiej). W 1953 został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Był jednym z najbardziej znanych portrecistów i animalistów w polskiej rzeźbie, sporadycznie zajmował się także monumentalną rzeźbą pomnikową, jak również projektował scenografie teatralne.

Julian Henryk Raczek (ur. 1936 Warszawa, zm. 2019 tamże)

W 1963 roku ukończył studia na Politechnice Warszawskiej, gdzie w latach 1960-1971 pracował jako asystent. W latach 1963-1965 odbył studia malarstwa jako wolny słuchacz pod kierunkiem m.in. Jana Betleya i Aleksandra Kobzdeja, profesorów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1965 roku został przyjęty do Związku Polskich Artystów Plastyków. W 1967 założył z malarzami, członkami Okręgu Warszawskiego ZPAP Grupę 7 (istniejącą do 1970 roku). W 1979 współtworzył stałą galerię polskiej sztuki współczesnej przy Ośrodku Kultury w Garwolinie. W latach 1989-2001 prowadził pracownię rysunku na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP, gdzie w latach 1996-1999 pełnił funkcję prodziekana. W 1999 roku uzyskał tytuł naukowy profesora sztuk plastycznych. Uprawiał malarstwo, rysunek, grafikę, instalacje artystyczne i działania efemeryczne. Brał udział w VII i IX edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach 1975 i 1979 oraz w II Biennale Sztuki Nowej (1987).

Erna Rosenstein

(ur. 1913 we Lwowie, zm. 2004 w Warszawie)

W latach 1932-1934 kształciła się w wiedeńskiej Frauen Akademie, następnie w latach 1934-1936 kontynuowała naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Wojciecha Weissza, Xawerego Dunikowskiego i Władysława Jarockiego. W czasie studiów sympatyzowała ze środowiskiem Grupy Krakowskiej. W 1937 odbyła podróż do Paryża, gdzie poznała malarstwo surrealistyczne. Podczas II wojny światowej w 1942 roku uciekła z lwowskiego getta. Po wojnie brała udział w organizowaniu się krakowskiej awangardy artystycznej. Przystąpiła do Grupy Młodych Plastyków, kontynuującej działalność artystyczną przedwojennej Grupy Krakowskiej, do której przystąpiła z chwilą jej reaktywacji (II Grupa Krakowska) w 1957 roku, razem m.in. z Tadeuszem Kantorem, Marią Jarewą i Jonaszem Sternem. Od 1949 mieszkała w Warszawie. Brała udział w *Wystawach Sztuki Nowoczesnej* (Kraków 1948-1949, Warszawa 1957 i 1959), a także w historycznej *Wystawie Dziewięciu* (1955) – obok Tadeusza Brzozowskiego, Jaremy, Kantora, Jadwigi Maziarskiej, Kazimierza Mikulskiego, Jerzego Nowosielskiego, Jerzego Skarżyńskiego, Sterna. Uprawiała malarstwo, rysunek i collage oraz twórczość poetycką. Brała udział w I, II, III, IV, V i VIII edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1963, 1965, 1967, 1969, 1971 i 1977, zdobywając medal Złotego Grona w dziedzinie malarstwa (1965) oraz wyróżnienie w dziedzinie malarstwa (1969).

Jerzy Rosołowicz

(ur. 1928 w Winnikach k. Lwowa, zm. 1982 we Wrocławiu)

Studiował w latach 1948-1953 w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) we Wrocławiu pod

kierunkiem Emila Krchy oraz Władysława Winczego. W latach 1972–1973 pracował na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby macierzystej uczelni (zrezygnował z powodu niemożności realizowania zaproponowanego programu studiów). Od 1961 roku był związany z Grupą Wrocławską (którą współtworzył), a od momentu powstania w roku 1967 – z Galerią Pod Moną Lizą. Od 1960 roku doczekał się wielu wystaw indywidualnych oraz był laureatem nagród, m.in. Nagrody Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida (1966 i 1969), Nagrody Przewodniczącego Miejskiej Rady Narodowej w Szczecinie podczas III Festiwalu Malarstwa Współczesnego (1966), Srebrnego Krzyża Zasługi (1970) i Odznaki „Budowniczy Wrocławia” (1974). Zajmował się malarstwem, działaniami konceptualnymi oraz fotografią eksperymentalną i filmem, a także teorią sztuki. Brał udział w I, II, III, IV i V edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w Zielonej Górze w latach: 1963, 1965, 1967, 1969 i 1971, otrzymując w 1965 roku Medal Złotego Grona w dziedzinie malarstwa, a w latach 1963 i 1969 – wyróżnienia.

Hanna Rudzka-Cybis

(ur. 1897 w Mławie, zm. 1988 w Krakowie)

W latach 1917–1920 studiowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) u Miłosza Kotarbińskiego, a następnie (od 1921 roku) Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni Ignacego Pieńkowskiego i Józefa Pankiewicza. Należała do grona młodych artystów, którzy w 1924 roku założyli Komitet Paryski i wyjechali do stolicy Francji, by kontynuować studia malarskie. W 1931 roku uczestniczyła w pierwszej wystawie kapistów w paryskiej Galerie Zak, następnie w Galerie Moos w Genewie. W tym samym roku powróciła do kraju i w latach 1931–1933 przebywała w Krakowie. W 1933 ponownie znalazła się w Paryżu, gdzie odbyła się jej pierwsza indywidualna wystawa w Galerie Renaissance. Wystawiała również w Polsce w latach 1932, 1933 i 1934 (wspólnie z innymi kapistami). W okresie 1937–1939 prowadziła w liceum w Krzemieńcu wakacyjne kursy dla nauczycieli. W czasie okupacji hitlerowskiej spędzonej w Krakowie zaangażowała się w organizację Samopomocy Koleżeńskiej w Domu Plastyków. Po II wojnie światowej włączyła się w odbudowywanie środowiska artystycznego, współtworząc Związek Polskich Artystów Plastyków, w szczególności Krakowski Oddział ZPAP, którego została wiceprezeską (1945), następnie prezeską (1948–1950). Jako pierwsza kobieta w dziejach uczelni objęła profesurę w krakowskiej ASP, gdzie pracowała do 1967 roku: w 1945 uzyskała tytuł profesor nadzwyczajnej, a w 1956 profesor zwyczajnej. W późniejszych latach pełniła funkcję prodziekana (1959–1960) oraz dziekana (1960–1962) na Wydziale Malarstwa. Regularnie wystawiała swoje prace, jak również wyjeżdżała w podróże artystyczne za granicę, m.in. do Austrii, Szwajcarii oraz Francji. Była laureatką nagród i odznaczeń, m.in. Krzyża

Komandorskiego Orderu Odrodzenia Polski (1964), Nagrody I stopnia Ministra Kultury i Sztuki za całokształt twórczości (1965) oraz II Grand Prix International d'Art Contemporain, przyznanej w Monte Carlo (1966). W 1963 roku artystka gościła w Zielonej Górze jako przewodnicząca jury I edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona.

Czesław Rzepiński

(ur. 1905 w Strusowie k. Trembowli/ob. Ukraina, zm. 1995 w Krakowie)

W latach 1925–1929 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Władysława Jarockiego, Wojciecha Weissa i Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. W 1929 roku wyjechał do Paryża, gdzie kontynuował naukę w filii macierzystej uczelni pod kierunkiem Józefa Pankiewicza. Po powrocie do Krakowa związał się z grupą Zwornik. Od 1931 roku należał do krakowskiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków. W 1932 roku odbył kolejną podróż studyjną do Paryża, a rok później został wykładowcą w Wolnej Szkole Malarstwa Ludwika Mehofferowej w Krakowie. W 1936 przeniósł się do Katowic, gdzie w latach 1937–1939 prowadził wraz z Józefem Jarema i Józefem Mroszczakiem Szkołę Malarską im. Aleksandra Gierymskiego. W latach 1945–1973 wykładał w krakowskiej ASP, gdzie w 1948 został mianowany profesorem, a następnie czterokrotnie pełnił funkcję rektora tej uczelni (1954–1967). W okresie 1945–1947 pełnił funkcję prezesa ZPAP. Uprawiał malarstwo sztalugowe i monumentalne, rysunek i grafikę.

Marek Sapetto

(ur. 1939 w Końskich, zm. 2019 w Warszawie)

W latach 1960–1966 studiował na Wydziale Malarstwa i Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, uzyskując dyplom z wyróżnieniem w pracowni Michała Byliny w roku 1966. Zajął się malarstwem i grafiką, zrobił też specjalizację w zakresie technik i problemów malarstwa w architekturze. Zadebiutował w 1968 roku wspólnie z Wiesławem Szamborskim, z którym wystawiał do 1974 roku. W 1971 rozpoczął pracę pedagogiczną na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP, początkowo jako asystent w pracowni Ludwika Maciąga; w 1990 otrzymał tytuł profesora. W latach 80. XX wieku był aktywnym członkiem Ruchu Kultury Niezależnej i współorganizatorem wystaw poza oficjalnym obiegiem w ramach Galerii Walizkowej. Za twórczość artystyczną w 1983 roku otrzymał nagrodę Komitetu Kultury Niezależnej. Uprawiał malarstwo i grafikę warsztatową. Brał udział w IV i VII edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach 1969 i 1975.

Leszek Sobocki (ur. 1934 w Częstochowie)

W latach 1953-1956 studiował na Wydziale Grafiki Propagandowej (pod kierunkiem Adama Hoffmanna) krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych z siedzibą w Katowicach, następnie w latach 1956-1959 na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie (dyplom w pracowni Wacława Taranczewskiego), a w latach 1959-1960 na Wydziale Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej w Łodzi. W 1965 roku wspólnie z krakowskimi malarzami: Maciejem Bieniaszem, Zbylutem Grzywaczem i Jackiem Waltosiem założył grupę Wprost, biorąc udział w 19 wystawach grupy w latach 1966-1986, ponadto był uczestnikiem Ruchu Kultury Niezależnej. Doczekał się wielu wystaw indywidualnych oraz uczestniczył w ok. 200 zbiorowych wystawach krajowych i zagranicznych. Był laureatem nagród, m.in.: Prix d'achat VIII Biennale Grafiki w Lublanie (1962), Nagrody Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida (1967), I Nagrody Ministerstwa Kultury i Sztuki w dziedzinie malarstwa (1976), 1981 – Grand Prix II Ogólnopolskiego Triennale „Prezentacja Portretu Współczesnego” w Radomiu (1981), Nagroda „Solidarności” za twórczość malarską i graficzną (1983). Zajmuje się malarstwem i grafiką. Brał udział w V, VI i VIII edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1971, 1973 i 1977.

Kajetan Sosnowski

(ur. 1913 w Wilnie, zm. 1987 w Warszawie)

W latach 1934-1939 studiował na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u Tadeusza Pruszkowskiego i Wojciecha Jastrzębowskiego. Po II wojnie światowej włączył się aktywnie w organizację polskiego życia artystycznego, m.in. w 1945 roku współtworzył łódzki oddział Związku Polskich Artystów Plastyków, był kierownikiem artystycznym „Kuźnicy” (1947-1949), a także należał do założycieli warszawskiej Grupy 55 i Galerii Krzywe Koło (1955). Brał udział w *II Wystawie Sztuki Nowoczesnej* w Warszawie w roku 1957. Aktywnie uczestniczył w laboratoryjnych imprezach lat 60. i 70. XX wieku, m.in. w I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965) oraz w Plenerach Koszalińskich (Spotkaniach Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki) w Osiekach i Darłównie. Współpracował z Marianem Boguszem podczas kształtowania programu Galerii EL w Elblągu, a w roku 1972 zainicjował powstanie Galerii 72 w Chełmie Lubelskim. W latach 1976/1977-1990 w Muzeum Ziemi Lubuskiej funkcjonowała jego Galeria Autorska. Uprawiał malarstwo, rysunek, rzeźbę oraz instalację artystyczną. Brał udział w II, IV, V i VII edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1965, 1969, 1971 i 1975. W zbiorach MZL znajduje się 15 prac K. Sosnowskiego, w tym dzieła malarskie „obrazy szyte” oraz instalacja rzeźbiarska *Wieża asymetryczna*.

Franciszek Starowieyski

(ur. 1930 w Bratkówce k. Krosna, zm. 2009 w Warszawie)

W latach 1949-1952 studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Wojciecha Weissa i Adama Marczyńskiego, a następnie w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie u Michała Byliny, gdzie uzyskał dyplom w 1955 roku. W tym samym roku uczestniczył w *Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”* w warszawskim Arsenale. Przez wiele lat tworzył na przemian w pracowniach w Warszawie i w Paryżu; jest zaliczany do najwybitniejszych przedstawicieli Polskiej Szkoły Plakatu (zaprojektował ok. 300 plakatów). Zafascynowany kulturą i sztuką baroku, od 1970 roku antydatował swoje prace o 300 lat. W latach 1974-1975 przebywał na stypendium Fundacji Kościuszkowskiej w Stanach Zjednoczonych. W 1980 roku stworzył pierwszy spektakl Teatru Rysowania, realizowanego następnie w blisko 30 miastach w kraju i za granicą. Do najbardziej znaczących „Teatrów” należały spektakle artysty w Wenecji i Paryżu, w Spoleto, Sewilli i Chicago. W 1980 roku był profesorem w Berliner Hochschule der Künste. Od 1993 roku wykładał w Europejskiej Akademii Sztuki w Warszawie. Był pierwszym Polakiem, któremu zorganizowano indywidualną wystawę w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (1985). Był laureatem wielu nagród, m.in.: Grand Prix na XII Biennale w São Paulo (1973), Grand Prix za plakat filmowy na festiwalu w Cannes (1974), Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Paryżu (1975), Annual Key Award gazety „Hollywood Reporter” (1975/1976), Nagrody na Międzynarodowym Biennale Plakatu w Warszawie i na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Chicago (1979 i 1982) oraz Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2005). Zajmował się rysunkiem, plakatem, grafiką użytkową, malarstwem, scenografią teatralną i telewizyjną. Był też znawcą i kolekcjonerem dzieł sztuki.

Henryk Stażewski

(ur. 1894 w Warszawie, zm. 1988 tamże)

Studiował w Szkole Sztuk Pięknych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) w Warszawie w latach 1913-1919 w pracowni Stanisława Lentza. Związał się z ugrupowaniem Formistów, wraz z którymi pokazał swoje prace w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w 1920 roku, w ramach artystycznego debiutu. W 1923 uczestniczył w *Wystawie Nowej Sztuki* w Wilnie i *Międzynarodowej Wystawie Nowej Sztuki* w Łodzi, które to wydarzenia zainicjowały ruch konstruktywistyczny w Polsce. Był współzałożycielem grup Blok (1924) i Praesens (1926), a następnie „a.r.” („artyści rewolucyjni” – 1929). Był członkiem międzynarodowych ugrupowań Cercle et Carré (od 1929) oraz Abstraction-Création (od 1931). Od 1924 wielokrotnie przebywał w Paryżu, gdzie nawiązał bliskie kontakty z Pietem Mondrianem i Michelem Seuphorem. W 1930 roku współorganizował zbiorckę

dzieł artystów międzynarodowej awangardy, przeznaczonych dla obecnego Muzeum Sztuki w Łodzi. Po II wojnie światowej mieszkał i tworzył w Warszawie, gdzie związał się z Klubem Młodych Artystów i Naukowców oraz awangardową Galerią Krzywe Koło. Należał do inicjatorów powstania Galerii Foksal w 1965 roku. Prezentował swoje prace na wystawach indywidualnych i zbiorowych, w tym na wielu pokazach polskiej sztuki współczesnej za granicą, m.in. we Francji, Szwecji, Holandii, Belgii, Szwajcarii, Włoszech, USA, RFN, Izraelu, Japonii, Wielkiej Brytanii i Hiszpanii. Uprawiał malarstwo i grafikę, tworzył kolaże, reliefy, formy przestrzenne, projektował wnętrza i dekoracje scenograficzne. Brał udział w II edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w 1965 roku oraz w II Biennale Sztuki Nowej w 1985 roku.

Jonasz Stern

(ur. 1904 w Kałuszu/ob. Ukraina, zm. 1988 w Zakopanem)

Swoją edukację artystyczną rozpoczął w placówkach prywatnych – w Szkole Przemysłowej we Lwowie, następnie od roku 1928 w Krakowie w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku Ludwiki Mehofferowej. Niemal równolegle podjął studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1929-1935), gdzie był uczniem Teodora Axentowicza, Władysława Jarockiego, Stanisława Kamockiego i Fryderyka Pautscha. W 1933 roku stał się współzałożycielem Grupy Krakowskiej. Jako scenograf współpracował z teatrem Cricot. W okresie okupacji w 1941 roku trafił do lwowskiego getta; zesłany do obozu zagłady w Bełżcu za działalność konspiracyjną, zbiegł z transportu i powrócił do getta, gdzie w roku 1943 cudem uniknął śmierci przez rozstrzelanie. Po II wojnie światowej powrócił do Krakowa – w latach 1954-1975 wykładał malarstwo (jako profesor) na ASP. Wziął udział w reaktywowaniu Grupy Krakowskiej (II Grupa Krakowska), której był wieloletnim prezesem. Uprawiał malarstwo, grafikę, monotypię i serigrafię.

Władysław Strzemiński

(ur. 1893 w Mińsku, zm. 1952 w Łodzi)

W latach 1911-1914 studiował w Wojskowej Szkole Inżynierii Lądowej w Petersburgu. W 1916 roku, walcząc na froncie, w wyniku wybuchu granatu stracił nogę i rękę. W 1919 rozpoczął studia w Szkole Sztuk Pięknych w Moskwie, której jednak nie ukończył. W 1918 roku uczęszczał do Pierwszych Państwowych Wolnych Pracowni (SWOMAS) w Moskwie, gdzie nawiązał kontakty z Kazimierzem Malewiczem i Władimirem Tatlinem. Od 1919 pracował w Oddziale Sztuk Pięknych (IZO) Ludowego Komisarjatu Oświaty w Mińsku; ponadto został członkiem Moskiewskiego Kolegium do Spraw Sztuki i Przemysłu Artystycznego. W 1922 roku przyjechał do Polski, osiedlając się początkowo w Wilnie. W latach 1922-1923 i 1925-1926 współpracował

z czasopismem „Zwrotnica”. Wraz z Witoldem Kajruksztisem (Vytautas Kairiūkštis) w 1923 roku zorganizował *Wystawę Nowej Sztuki* w Wilnie, która zainicjowała dzieje polskiego konstrukttywizmu. W 1924 roku współtworzył awangardową grupę Blok, a w 1926 wstąpił do grupy Praesens. W 1929 roku wraz z żoną Katarzyną Kobro i Henrykiem Stażewskim utworzył awangardową grupę „a.r.” („artyści rewolucyjni”), do której należeli też Henryk Berlewi i poeta Julian Przyboś. W 1928 roku opublikował swoją podstawową pracę teoretyczną *Unizm w malarstwie*. Od 1931 roku na stałe związany był z Łodzią, gdzie z jego inicjatywy powstała Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej w łódzkim Muzeum Sztuki (1931). Od 1932 należał do międzynarodowego ugrupowania Abstraction-Création. W 1945 współorganizował Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) w Łodzi. Zajmował się malarstwem, typografią, projektowaniem architektonicznym i urbanistycznym, a także teorią i krytyką artystyczną.

Jan Szancenbach (ur. 1928 w Krakowie, zm. 1998 tamże)

W latach 1940-1942 studiował w Staatliche Kunstgewerbeschule (Państwowej Szkole Rzemiosła Artystycznego) w Krakowie pod kierunkiem m.in. Stanisława Kamockiego, Józefa Mehoffera, Andrzeja Jurkiewicza. W latach 1943-1945 kształcił się samodzielnie m.in. pod kierunkiem Tadeusza Brzozowskiego. Po II wojnie światowej kontynuował naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Wojciecha Weissa i Eugeniusza Eibischa (1945-1948). Dyplom uzyskał w 1952 roku. Od 1948 związany z macierzystą uczelnią, przeszedł wszystkie szczeble kariery akademickiej, od asystenta do profesora zwyczajnego. Od 1972 kierował pracownią malarstwa sztalugowego na Wydziale Malarstwa, a od 1976 miał na uczelni własne atelier. Zajmował się malarstwem sztalugowym, projektowaniem graficznym, grafiką warsztatową, malarstwem architektonicznym i filmem rysunkowym. Brał udział w I, II, IV edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1963, 1965, 1969. W 1963 roku otrzymał medal Złotego Grona w dziedzinie malarstwa.

Eugeniusz Szczudło (ur. 1957 w Ostródzie)

Studiował na Wydziale Rzeźby w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Akademia Sztuk Pięknych) w Gdańsku, uzyskując dyplom w pracowni Franciszka Duszeński w 1985 roku. W latach 1985-1987 pracował przy rekonstrukcji Ołtarza Głównego w Bazylice Mariackiej w Gdańsku, następnie w latach 1987-1990 zatrudniony był w Państwowych Pracowniach Konserwacji Zabytków w Gdańsku; a w latach 1990-1997 jako asystent na Wydziale Rzeźby gdańskiej ASP. Następnie z grupą rzeźbiarzy pod wodzą Roberta Kai podjął prace rzeźbiarskie przy budowie Bazyliki Najświętszej Marii Panny w Licheniu. Od 1993 roku wraz ze Zbigniewem Grygłem wykonuje

galiony okrętowe (traktowane jako samodzielne dzieła). Doczekał się szeregu wystaw indywidualnych oraz uczestniczył w pokazach zbiorowych w kraju i za granicą (Szwajcaria, Węgry, Litwa). Uprawia rzeźbę, malarstwo, rysunek, grafikę oraz sztukę video. Brał udział w I Biennale Sztuki Nowej (1985).

Marian Szpakowski

(ur. 1926 w Zaleszczykach, zm. 1983 w Zielonej Górze)

W latach 1948-1953 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Hanny Rudzkiej-Cybis, dyplom uzyskał w roku 1954. W tym samym roku zamieszkał w Zielonej Górze. W 1960 zainicjował powstanie międzyśrodowiskowej grupy Krąg, skupiającej przedstawicieli środowisk twórczych Krakowa, Wrocławia, Zielonej Góry oraz polskich malarzy emigracyjnych z Londynu. W latach 1961-1971 pełnił funkcję prezesa Zarządu Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków w Zielonej Górze. Był inicjatorem i organizatorem Wystaw i Sympozjów Złotego Grona (1963-1981). W 1971 roku założył promującą poszukiwania twórcze Galerię 70. W latach 1982-1983 pełnił funkcję dyrektora zielonogórskiego Biura Wystaw Artystycznych, dla którego siedziby wcześniej zaprojektował relief na fasadzie (1965). Zajmował się malarstwem, grafiką, rzeźbą i scenografią. Brał udział w I, II, III, IV, V i X edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach: 1963, 1965, 1967, 1969, 1971 i 1981, uzyskując medal Złotego Grona w dziedzinie malarstwa oraz wyróżnienie w dziedzinie grafiki w roku 1963, a także wyróżnienie w dziedzinie malarstwa w roku 1965. W zbiorach Muzeum Ziemi Lubuskiej znajduje się ponad 80 dzieł Mariana Szpakowskiego (obrazów, reliefów, grafik i rysunków), dokumentujących różne etapy twórczości artysty.

Jan Świtka

(ur. 1939 w Wiśniowej Górze pod Warszawą, zm. 2024 w Poznaniu)

W latach 1958-1964 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (ob. Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu w pracowniach Piotra Potworowskiego i Zdzisława Kępińskiego, u którego obronił pracę dyplomową. Po dyplomie podjął pracę dydaktyczną na macierzystej uczelni. W latach 1981-1984 pełnił funkcję prorektora ds. nauczania, a w latach 1978-1981 i 1993-2002 kierował Katedrą Malarstwa. W 1989 roku uzyskał tytuł profesora, na poznańskiej uczelni prowadził pracownię malarstwa do przejścia na emeryturę w 2010 roku. Od 1972 przez rok uczył także rysunku w Zakładzie Architektury na Politechnice Poznańskiej. W latach 1992-2004 pracował również w Wyższej Szkole Sztuki Stosowanej Schola Posnaniensis, gdzie był kierownikiem pracowni malarstwa i rysunku. Brał udział m.in. w IV Biennale Młodych w Paryżu (1965), Międzynarodowym Festiwalu Malarstwa w Cagnes sur Mer

(1972), wystawie *Pittura Contemporanea Polacca* w Neapolu (1986) oraz w ponad 100 wystawach zbiorowych w kraju. Uprawiał malarstwo, rysunek i grafikę. Brał udział w II, IV, VI i VIII edycji Złotego Grona w 1965, 1969, 1973 i 1977 roku.

Wacław Taranczewski

(ur. 1904 w Czarnkowie, zm. 1987 w Krakowie)

Po zdaniu matury w 1921 roku studiował (z przerwami) w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych w Poznaniu (1922-1923) i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (od 1923). Od 1925 roku kształcił się pod kierunkiem Fryderyka Pautscha, a od 1927 – Felicjana Szczęsnego-Kowarskiego. W 1929 roku przeniósł się do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych (ob. Akademia Sztuk Pięknych), gdzie uzyskał dyplom w roku 1931. W 1933 wstąpił do grupy Pryzmat, w której ekspozycjach uczestniczył do 1939 roku. W latach 1935-1939 prowadził w Poznaniu galerię Salon 35. W 1945 roku zaangażował się w organizowanie poznańskiego życia artystycznego. Został wówczas prezesem Związku Polskich Artystów Plastyków, jak również przyczynił się do reaktywowania Szkoły Sztuk Zdobniczych (od 1946 Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, ob. Uniwersytetu Artystycznego), obejmując stanowisko rektora tej uczelni. Mianowany w 1947 roku profesorem krakowskiej ASP, przez wiele lat kierował Katedrą Malarstwa Dekoracyjnego. Zajmował się malarstwem sztalugowym i monumentalnym.

Jan Tarasin (ur. 1926 w Kaliszu, zm. 2009 w Warszawie)

W latach 1946-1951 studiował malarstwo w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Zygmunta Radnickiego, Zbigniewa Pronaszkę i Wacława Taranczewskiego oraz grafikę u Andrzeja Jurkiewicza i Konrada Srzednickiego. Debiutował na *I Wystawie Sztuki Nowoczesnej* w Krakowie (1948-1949). W 1955 roku wziął udział w *Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”* w warszawskim Arsenale, uzyskując nagrodę za wystawiony cykl litografii *Dom*. W 1962 wyjechał na stypendium do Chin i Wietnamu. Od 1962 roku należał do II Grupy Krakowskiej. W 1966 roku uczestniczył w Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach. W latach 1963-1967 pracował jako pedagog na Wydziale Architektury Wnętrz macierzystej uczelni. Od 1967 mieszkał i pracował w Warszawie, gdzie w 1974 roku objął Samodzielną Pracownię Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych. Od 1985 był profesorem warszawskiej ASP. W latach 1987-1990 pełnił funkcję rektora tejże uczelni. W latach 1974-1982 wydawał autorskie „Zeszyty” z serigrafiami i tekstami. Był laureatem wielu nagród, m.in.: I nagrody na I Biennale Grafiki w Krakowie (1960), Nagrody Krytyki im. Cypriana Kamila Norwida (1976), Nagrody im. Jana Cybisa (1984). W 1997 roku został odznaczony Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą

Orderu Odrodzenia Polski, a w 2005 otrzymał Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. Zajmował się malarstwem, rysunkiem i grafiką warsztatową i użytkową. Pisał także teksty o sztuce. Brał udział w I i V edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w latach 1963 i 1971.

Tomasz Tatarczyk

(ur. 1947 w Katowicach, zm. 2010 w Warszawie)

Studiował na Politechnice Warszawskiej w latach 1966-1972, a następnie na Wydziale Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1976-1981. Dyplom uzyskał w 1981 roku w pracowni Jana Tarasina. W latach 1980-1988 pracował jako asystent na Wydziale Malarstwa macierzystej uczelni. Był stypendystą Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku, Fundacji Batorego w USA i Fundacji Rockefellera we Włoszech. Od momentu debiutu w roku 1984 związany był z warszawską Galerią Foksal, gdzie miał wystawy indywidualne w latach 1987, 1988, 1992. Prezentował swoją twórczość także w innych polskich galeriach, m.in. w warszawskiej Galerii Studio, Galerii Starej BWA w Lublinie oraz za granicą w Szwecji, USA, Niemczech i Włoszech. Otrzymał wiele nagród, m.in. Merit Award podczas ArtQuest '88 w Los Angeles (1988), Grand Prix na I Międzynarodowym Konkursie Rysunku we Wrocławiu (1999), a w 2009 roku uhonorowany został nagrodą im. Jana Cybisa za całokształt twórczości. Prace artysty znajdują w polskich i zagranicznych kolekcjach sztuki współczesnej. Uprawiał malarstwo i rysunek. Brał udział w IV Biennale Sztuki Nowej w 1991 roku.

Jerzy Tchórzewski

(ur. 1928 w Siedlcach, zm. 1999 w Warszawie)

Studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1946-1951. W czasie studiów związał się z kręgiem II Grupy Krakowskiej. Debiutował na *I Wystawie Sztuki Nowoczesnej* w Krakowie (1948-1949), oraz uczestniczył w *Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”* w Arsenale w Warszawie (1955). O 1959 roku wystawiał też z międzynarodową grupą artystyczną Phases. Od 1954 do 1998 roku pracował jako wykładowca w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Otrzymał wiele nagród jako uczestnik wystaw w kraju i za granicą, m.in.: na V i VIII Biennale w São Paulo (1959, 1965), Biennale Młodych w Paryżu (1965), XXXIV Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji (1968), Nagrody Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida (1981), Nagrody im. Jana Cybisa (1986). Uprawiał malarstwo, rysunek i grafikę. Brał udział w V edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona w 1971 roku.

Jerzy Truszkowski (ur. 1961 w Warszawie)

W latach 1978-1980 był liderem punkowej kapeli SUKA. Od 1980 roku studiował w Instytucie Wychowania Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, uzyskując dyplom w Pracowni Druku Płaskiego w 1986 roku, ponadto w latach 1980-1981 studiował filozofię na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Od 1983 roku był związany z programem Galerii Labirynt BWA w Lublinie oraz ruchem Kultura Zrzuty w prywatnej alternatywnej galerii Strych w Łodzi (1983-1986). W latach 1983-1986 był współtwórcą niezależnego pisma „Tango” oraz periodyku „Halo Halo” Jacka Kryszkowskiego. Od 1984 roku był asystentem duetu Kwiekułik. W latach 1985-1989 ze Zbigniewem Liberą, Barbarą Konopką, Jackiem Rydeckim, Anną „Miroslawą” Nowak, Januszem Rasińskim i Barbarą Wysocką współtworzył grupę Sternenhoch. Jest malarzem, performerem, twórcą fotografii i filmów, a także krytykiem, kuratorem, autorem publikacji o sztuce. Brał udział w I, II i IV Biennale Sztuki Nowej w latach: 1985, 1987 i 1991.

Zbigniew Tymoszewski

(ur. 1924 w Chodowie k. Siedlec, zm. 1963 w Warszawie)

W okresie 1945-1946 uczęszczał do Miejskiej Szkoły Malarstwa i Przemysłu Artystycznego w Siedlcach. W 1946 roku podjął studia malarskie w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni Jana Cybisa, otrzymując dyplom w 1952 roku. W 1955 podjął pracę nauczyciela rysunku i malarstwa w Państwowym Liceum Techniki Teatralnej w Warszawie. W roku 1958 w ramach stypendium odbył trzymiesięczną podróż artystyczną do Włoch i Austrii; w tym samym roku odbyła się jedyna wystawa indywidualna artysty – w warszawskim Salonie Nowej Kultury. Rok później uczestniczył w *III Wystawie Sztuki Nowoczesnej* w Warszawie i w *Wystawie Malarstwa Nowoczesnego* w Jugosławii, następnie wycofał się oficjalnie z życia artystycznego. W 1963 roku popełnił samobójstwo. Praca artysty pt. *Kompozycja srebrzysta* (ob. w zbiorach Muzeum Ziemi Lubuskiej) eksponowana była pośmiertnie na I edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona (1963).

Andrzej Urbanowicz

(ur. 1938 w Wilnie, zm. 2011 w Szklarskiej Porębie)

Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1956-1958, a w latach 1958-1962 w filii macierzystej uczelni (na wydziale grafiki) w Katowicach. W 1967 roku, wraz z ówczesną żoną, Urszulą Broll, był jednym z założycieli Tajnej Kroniki Grupy Pięciu Osób, zwanej później Ligą Spostrzeżeń Duchowych lub Kręgiem Oneiron. W latach 1972-1991, dzięki stypendium Fundacji Kościuszkowskiej, mieszkał w USA. W latach 1995 i 2002 organizował wystawy i sympozja na temat sztuki Hansa Bellmera w Katowicach. Był malarzem, grafikiem, twórcą parateatralnym i performerem, a także eseistą

i krytykiem sztuki. Brał udział w V edycji Wystaw i Sympozjów Złotego Grona (1971).

Stanisław Ignacy Witkiewicz

(ur. 1885 w Warszawie, zm. 1939 w Jeziorach/ob. Ukraina)

Był synem Stanisława Witkiewicza (1851-1915), uznanego architekta, malarza, pisarza i teoretyka sztuki. Od 1890 roku mieszkał w Zakopanem, gdzie zaprzyjaźnił się m.in. z Leonem Chwistkiem. W latach 1905-1910 odbył nieregularne studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W roku 1914 po samobójczej śmierci narzeczonej Jadwigi Janczewskiej wyjechał do Australii razem ze swym przyjacielem etnografem i antropologiem Bronisławem Malinowskim. Lata I wojny światowej spędził w Petersburgu. W trybie przyspieszonym ukończył kurs oficerski, w latach 1915-1917 walcząc na froncie wschodnim. Pod koniec 1917 roku był świadkiem rewolucji październikowej. Po powrocie na ziemię polskie, osiadł w Zakopanem, w latach 1918-1922 wystawiał swoje prace z grupą Formistów. Stał się głównym ideologiem tego ugrupowania. W 1919 roku opublikował swoją pracę teoretyczną *Nowe formy w malarstwie* zawierającą teorię Czystej Formy. W 1925 roku porzucił malarstwo olejne i stworzył jednoosobową *Firmę Portretową S.I. Witkiewicz*, która działała do samobójczej śmierci Witkacego. W jej ramach artysta stworzył kilka tysięcy portretów, przy czym obecnie znamy jedynie niewielki ułamek tej imponującej całości. Zajmował się malarstwem, rysunkiem i fotografią, a także był filozofem, teoretykiem sztuki, dramatopisarzem i autorem powieści.

Ryszard Woźniak (ur. 1956 w Białymstoku)

W latach 1976-1981 studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni Stefana Gierowskiego. Na macierzystej uczelni wykładał technologię malarstwa w latach 1982-1988. Od 1982 do 1992 roku współtworzył (wraz z Ryszardem Grzybem, Pawłem Kowalewskim, Jarosławem Modzelewskim, Włodzimierzem Pawlakiem i Markiem Sobczykiem) formację Gruppa, biorąc udział w niemal wszystkich jej wystawach i akcjach, ponadto współredagował pismo „Oj dobrze już”. W latach 1985-1989 wraz z Sobczykiem pracował przy polichromii cerkwi neounickiej w Kostomłotach na Podlasiu. W 1986 roku przebywał na stypendium w Berlinie Zachodnim. Na przełomie lat 1991/1992 wykładał w prywatnej Szkole Sztuki w Warszawie, założonej i prowadzonej przez J. Modzelewskiego i M. Sobczyka. W latach 1992-2024 prowadził pracownię malarstwa w Katedrze Sztuki i Kultury Plastycznej Uniwersytetu Zielonogórskiego (także jako profesor tejże uczelni). Od 1995 do 2000 roku współtworzył Stowarzyszenie KRAAA (Kolektywny Ruch Animacji Aktywności Artystycznej) oraz animował Galerię PWW – Pracownia Wolnego Wyboru w Zielonej Górze. Jest

malarzem, performerem i autorem instalacji, a także teoretykiem sztuki i pedagogiem. Brał udział w II, IV i VI edycji Biennale Sztuki Nowej w latach: 1987, 1991 i 1996.

Barbara Zbrożyna

(ur. 1923 w Lublinie, zm. 1995 w Warszawie)

W latach 1945-1947 studiowała w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Xawerego Dunikowskiego oraz w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1947-1952, w pracowni Franciszka Strynkiewicza. Pracowała przy odbudowie zabytków Warszawy w latach 1947-1951 (wykonywanie detalu rzeźbiarskiego gmachów) i 1951-1954 (rekonstrukcja rzeźb i pomników). Od 1955 współpracowała z licznymi czasopismami, najpierw jako autorka ilustracji, następnie jako kierownik działów plastyki. Równocześnie przez kilka lat nauczala w liceach plastycznych w Zakopanem, Nowym Wiśniczu i Warszawie. W latach 1955-1957 współtworzyła awangardową Grupę 55. Od 1961 roku działała w Sekcji Rzeźby Związku Polskich Artystów Plastyków, w latach 1980-1982 była członkiem prezydium jego Zarządu Głównego, a następnie prezesem (do 1983). W 1976 roku została sygnatariuszką listu polskich intelektualistów protestujących przeciwko zmianom w Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (tzw. List 59 / Memoriał 59), a w okresie stanu wojennego (1981-1983) działała w podziemiu politycznym. Jest autorką rzeźb figuralnych, licznych głów i popiersi portretowych, kompozycji przestrzennych, pomników, realizacji sakralnych i nagrobków. Obok rzeźby uprawiała również malarstwo, rysunek i poezję. Prace artystki znajdują się w zbiorach publicznych w kraju, m.in. w Muzeach Narodowych w Warszawie, Krakowie i Poznaniu, i za granicą.

Oskar Zięta (ur. 1975 w Zielonej Górze)

Studiował na Wydziale Architektury Politechniki Szczecińskiej, który ukończył z wyróżnieniem w 2000 roku. Studia podyplomowe kontynuował w Szwajcarii, w ramach dwuletniego stypendium w Politechnice Federalnej w Zurychu (Eidgenössische Technische Hochschule Zürich). Od 2003 roku pracował na tej uczelni u boku prof. Ludgera Hovestadta jako asystent naukowy w Katedrze Komputerowego Wspomagania Projektowania Architektonicznego (CAAD – Computer Aided Architectural Design). Tam rozwinął swoje badania naukowe poświęcone wykorzystaniu cyfrowej technologii w obróbce metali, które doprowadziły w 2004 roku do opracowania FiDU (Freie Innendruck Umformung). W 2010 roku założył we Wrocławiu studio projektowo-inżynieryjne Zieta Prozessdesign. Jest laureatem licznych nagród, m.in.: Audi-Mentorpreis by A&W (2011), Red Dot Award (2008), DMY za innowację procesu produkcyjnego (2008), YDMI (2008), Schweizer Design Preis (2008), Materialica (2009)

oraz „Dobry wzór” (2009). W 2009 roku otrzymał ponadto nagrodę Niemieckiej Rady Wzornictwa. Zaprojektowany przez niego stół PLOPP (Polski Ludowy Obiekt Pompowany Powietrzem) zyskał status ikony designu z 2008 roku, prezentowanej w wielu muzeach świata jako stół przyszłości. Zajmuje się designem i projektowaniem form realizowanych w technologii FiDU, w której tworzy kolekcję unikatowych mebli i obiektów artystycznych oraz szuka zastosowań w przemyśle. W 2022 roku w przestrzeni publicznej Zielonej Góry stanęła zaprojektowana przez Ziętę metalowa rzeźba plenerowa pt. *Generacje*, ufundowana z okazji jubileuszu 800-lecia miasta.

Summary

The Golden Grape Gallery. Collection of 20th-Century Polish Art – Summary

The first permanent exhibition of contemporary art in the history of the Lubusz Land Museum (Muzeum Ziemi Lubuskiej), titled the *Golden Grape Gallery. The collection of 20th-century Polish art (Galeria Złotego Grona. Kolekcja sztuki polskiej XX wieku)* features selected works from the Museum's Contemporary Art Department. It is a broad overview of contemporary visual arts, featuring the most significant movements, aesthetics, and artistic figures. The history of the collection dates back to 1959, when the Central Bureau for Art Exhibitions in Warsaw (now Zachęta – National Gallery of Art / Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki) deposited a collection of 86 paintings, sculptures, textiles, and medals at the museum in Zielona Góra. The selection was made by Professor Zdzisław Kępiński, then director of the National Museum in Poznań. By ministerial decision, the entire collection became the property of our Museum in June 1982. The holdings were successively enlarged through purchases of works from artists involved in the artistic events in Zielona Góra – events that have been permanently inscribed in the post-war history of Polish art: the Golden Grape Exhibitions and Symposia (1963-1981) and the New Art Biennale (1985-1996). The richness of the museum's collection is reflected in the following figures: over 6,000 objects, 700 artists, and nearly 70 years of collecting. The exhibition includes nearly 100 representative works from the collection, covering painting, drawing, graphics, photography, sculpture, and installation art.

The exhibition is presented in a chronological-thematic sequence. The exhibition designer, Krzysztof Skoczylas, explains the concept behind the gallery's layout as follows: *The exhibition's architecture is made up of display blocks that guide the flow of visitors. The exhibition is intended to be a historical narrative – a linear, chronological presentation of phenomena and trends in 20th-century Polish art. These display blocks serve to organise the thematic sections, which divide the exhibition into successive stages in the development of art in the last century. The blocks are freely and separately arranged display units of various sizes and shapes. These spatial openings are breaks in the continuity of the exhibition surfaces, allowing the audience to look into subsequent and previous distant spaces of the exhibition. The audience gazes through time. This approach reveals the specific nature and limitations of chronological representations of historical phenomena. The past, present, and future do not exist independently. The open spaces between the loosely arranged blocks ensure that the presented phenomena correspond with one another over time. These gaps are also intended to leave the audience with the sense that the historical narrative constructed around them is neither complete nor completeable. The complexity of history always exceeds the means of its presentation. We can only speak with certainty*

about the subjectivity of history. Therefore, the proposed presentation method is not transparent. It is visible and creates a specific environment for the phenomena and works of art presented. The exhibition space has been divided into nine sections, each corresponding to a thematic area that structures the narrative.

It begins with an encounter with the classics of the avant-garde, among others represented by: Witkacy's *Portrait of Józefina Konińska* (*Portret Józefiny Konińskiej*), a typical work from his own The Portrait Painting Company (Firma Portretowa); Leon Chwistek's watercolour *Making with asphalt* (*Robienie asfaltem*) from ca. 1937 – close to the artist's theory of "Zonism" (strefizm) – as well as Władysław Strzemiński's synthetic *Mountain Landscape / Pejzaż górski* (1946), situated on the threshold of abstraction. Works by the aforementioned artists were presented in the exhibition *Word and Image. Chwistek. Witkacy. Strzemiński* (*Słowo i obraz. Chwistek. Witkacy. Strzemiński*), as part of the third edition of the Golden Grape in 1967 – the first presentation of such significance devoted to leading representatives of Polish interwar modern art. Their artistic achievements and theoretical writings on art left a distinct mark on numerous generations of Polish artists. The next section focuses on Colourism, one of the most significant artistic movements in 20th-century Polish painting. It is represented by the "painterly solutions" of Jan Cybis and Hanna Rudzka-Cybis, as well as Zbigniew Pronaszko's oldest large-format oil painting, *Woman with a Child* (*Kobieta z dzieckiem*), from 1938. The set is enriched by two compositions by Tadeusz Piotr Potworowski and Czesław Rzepiński. Complementing these are near-abstract works by post-war artists continuing this artistic movement: Jan Szancenbach and Waław Taranczewski, as well as Tadeusz Dominik's *Green Composition* (*Kompozycja zielona*), which was awarded the Golden Grape medal in the field of painting during the first edition of the event in 1963.

The exposition highlights a brief period of Socialist Realism – the "only correct creative method" – imposed between 1949 and 1955 by the totalitarian communist regime. Juliusz Krajewski's painting *President Bierut at an Agricultural Cooperative* (*Prezydent Bierut w spółdzielni rolniczej*) – a group scene depicting a meeting between workers and a communist dignitary, rendered in a realistic style – can be considered a model work of Socialist Realism. Also noteworthy are Jacek Puget's bronze bust of Stefan Jaracz and Antoni Kenar's *Swineherdess* (*Świniarka*), a sculptural composition reflecting the work ethic promoted at the time. The Khrushchev Thaw period in Polish artistic life, following the easing of the socialist realist "corset", is richly represented in the section *The wind of change – the art of the Thaw* (*Czas przemian – sztuka Odwilży*) with the iconic painting *The Stigmatised* (*Napiętnowani*) by Marek Oberländer at the forefront. This painting is considered the flagship work of the famous 1955 exhibition at the Arsenal in Warsaw. Three intimate woodcuts by Klem Felchnerowski from the series *Nevermore* (*Nigdy więcej*) and an oil by Franciszek Starowieyski *Old Age* (*Starość*) from the same exhibition. In the mid-1950s, Stefan Gierowski's *The Dovecote* (*Gołębnik*), Henryk Stażewski's *Still Life* (*Martwa natura*), and Marian Bogusz's expressive vision *Song of the Colonial People* (*Pieśń ludów kolonialnych*) were created. The art of the Thaw era reveals the diversity of creative attitudes at the time, as seen in Kazimierz Mikulski's surrealist composition, Jan Lebenstein's expressionist *Figure* (*Figura*), and Jonasz Stern's geometrisation in abstract art. Noteworthy is Jerzy Nowosielski's *Fantastic Landscape* (*Pejzaż fantastyczny*), a work that is concise and economical in form, characteristic of the painter's original style, which was deeply influenced by the tradition of icon painting. A turning point in Polish sculpture is represented by significant works by Antoni Kenar and Barbara Zbrożyna.

The freedom in the expression of emotions is reflected in the broadly understood expressive abstraction of the 1960s, which emphasises the qualities of colour and matter. Organic structures and biological forms shape the works by Alfred Lenica, Tadeusz Brzozowski, and Jerzy Tchórzewski presented in the exhibition. Successful experiments with texture can be seen in the works of artists such as Zbigniew Tymoszewski, Bronisław Kierzkowski, Zbigniew Dłubak, Jan Tarasin, and Józef Hałas.

Another important section features works by artists from the 1960s and 1970s who, through their art, attempted to define the surrounding reality – to understand the scientific laws governing it, and at the same time to create it through paintings, reliefs, or installations that establish a specific space of interaction between the artwork and the viewer. These works primarily include numerous pieces by representatives of geometric abstraction, also known as concrete art. Among them are works of Henryk Stażewski, Kajetan Sosnowski, Stefan Gierowski, Jerzy Rosołowicz, Stefan Krygier, Jerzy Kałucki, Julian Raczek, Adam Marczyński, Zbigniew Gostomski, Jan Berdyszak, and Andrzej Gieraga. Also included is a relief by Marian Szpakowski, a long-standing organiser of artistic life in Zielona Góra and spiritus movens of the Golden Grape Exhibitions and Symposia. Within the same section, a group of works representing the conceptual art movement in 1970s Poland has been highlighted: the diptych *Journey (Podróż)* by Andrzej Dłużniewski, created for the Golden Grape in Zielona Góra, and *Earth' Collection (Kolekcja Ziemia)* by Wanda Gołkowska.

The further part of the exhibition is devoted to artistic visions straddling the boundary between metaphor and sign, corresponding to the tradition of surrealism, created by a host of Polish artists of the 1960s and 1970s. Among the many works on display, one should mention, for example, the oneiric visions of Erna Rosenstein, Andrzej Urbanowicz, and Urszula Broll. Also situated within a metaphorical framework are the sophisticated, multilayered works of Stanisław Fijałkowski, Józef Gielniak, Roman Opałka, Jerzy Panek, Konrad Jarodzki, Zbigniew Makowski, and Józef Burlewicz. Jerzy Krawczyk's painting references the broad tradition of magical realism; a separate section of the exhibition is devoted to assemblages at the intersection of painting and sculpture, created by Władysław Hasior and Józef Łukomski.

An extensive thematic segment is devoted to the so-called "New Figurativism" movement in Polish contemporary art. The crisis in abstract painting, evident from around the mid-1960s, directed many artists' interest toward figuration, which conveyed humanistic values more directly. Within this movement, two trends eventually emerged: one addressing the human individual and the surrounding reality in a universal dimension (works by Antoni Fałat, Jan Dobkowski, Teresa Miszkin, and Jan Świtka), and a journalistic one focused on current socio-political events (Marek Sapetto, Edward Dwurnik, Leszek Sobocki).

The final section of the exhibition is devoted to Polish art of the 1980s and 1990s and largely features works by artists who participated in the New Art Biennale in Zielona Góra from 1985 to 1996, an art event considered a continuation of the Golden Grape and an important survey of trends in contemporary Polish art. The section opens with a group of works by artists representing the older generation of participants in the New Art Biennale: Natalia LL, Izabella Gustowska, Antoni Mikołajczyk, and Tomasz Tatarczyk, whose artistic debuts took place in the 1960s and 1970s. The work of each of these "doyens" of art from the 1980s and 1990s – among Poland's leading contemporary artists – thus stems largely from the trends of the neo-avant-garde, conceptualism, video art,

and performance art of the decade preceding the period in question. The exhibition in this section also includes works by artists of the younger generation, whose common denominator was the timing of their artistic debut around 1980 and an attitude of provocation or contestation, both toward existing artistic canons (including those of the Neo-Avant-Garde) and the Polish socio-political reality of the 1980s, conditioned by the experience of Martial law in Poland and its aftermath. In particular, this latter perspective – the creation of engaged art – became the hallmark of many young artists – the Polish “wild ones”, representatives of New Expression. These artists – who expressed themselves through various artistic media –were united by a free and provocative attitude toward the legacy of the past, often full of irony, employing a sharp and ostentatiously political narrative. Among the exhibited works by artists from this circle, mention should be made of the works by members of the Warsaw artistic formation Gruppa: Włodzimierz Pawlak and Ryszard Woźniak, an object by Leszek Knaflewski (co-founder of the Koło Klipsa group), as well as paintings by Piotr C. Kowalski and Jerzy Truszkowski, and a sculpture by Eugeniusz Szczudło. Not to be forgotten is the work commemorating Zenon Polus, a native of Zielona Góra, who was particularly distinguished as the initiator and then long-time curator of the New Art Biennale.

The section on art from the 1980s and 1990s is the final part of the proposed narrative on the history of modern Polish art. The exhibition is designed as an open structure, allowing for the replacement and addition of new works. Among the latter is Oskar Zięta's installation *Mercury No. 2 (Mercury No 2)*, created using an innovative steel-forming technology known as FiDU (Freie Innendruck Umformung – Free Inner Pressure Forming), which brings the museum's contemporary art exhibition into the 21st century. The exhibition's message is enriched by multimedia stations that help visitors understand the selection, value, and message of the works on display. The exhibition has three stations that provide information about the artists and their works, as well as archival materials and photographs related to the aforementioned visual art events in Zielona Góra.

Bibliografia

Źródła

- Archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum Ziemi Lubuskiej:
archiwum Wystaw i Sympozjów Złotego Grona, teczek z dokumentacją, niesygn.
(III i X Złote Grono);
- Galeria Złotego Grona. Kolekcja sztuki polskiej XX wieku. Wystawa stała w Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze [scenariusz ekspozycji]*, oprac. L. Kania, M. Gawęda-Szymaniak, J. Gernat, Zielona Góra 2018, mps;
- Archiwum Państwowe w Zielonej Górze, zespół nr 586, ZPAP Zarząd Okręgu
w Zielonej Górze, sygn. 89/586/o/28/332, VII Złote Grono;
- Archiwum Zenona Polusa, fotografie archiwalne poszczególnych edycji Biennale
Sztuki Nowej, zbiory Magdaleny Gryski.

Bibliografia (wybór)

- Andrzej Gieraga. Progresje. Obrazy i rysunki z lat 1972-2016* [kat. wyst.], oprac. K. Knapik, Muzeum Miasta Łodzi i Andrzej Gieraga, Łódź 2016;
- I Biennale Sztuki Nowej Zielona Góra 1985*, [kat. wyst.] red. B. Chłodnicka, W. Kozłowski, Z. Polus, Zielona Góra 1985;
- II Biennale Sztuki Nowej Zielona Góra 1987*, [kat. wyst.] red., Z. Polus, Zielona Góra 1987;
- III Biennale Sztuki Nowej Zielona Góra 1989*, [kat. wyst.] red., Z. Polus, Zielona Góra 1989;
- IV Biennale Sztuki Nowej. Wymiary sztuki, Zielona Góra, 7-25 listopada 1991*, [kat. wyst.] red., Z. Polus, Zielona Góra 1991;
- VI Biennale Sztuki Nowej. Miejsce sztuki, 14-16 listopada 1996, Zielona Góra*, [kat. wyst.] red., M. Vierstra, Zielona Góra 1996;
- Bogucki, J., *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983;
- Chrzanowska-Pieńkos, J., Pieńkos, A., *Leksykon sztuki polskiej XX wieku*, Poznań 1996;
- Edward Dwurnik. *Sportowcy 1972-1002*, red. P. Dwurnik, Warszawa 2011;
- Gawęda, M., Kania, L., *Muzeum artystów 1976-1998. Jan Muszyński dyrektor Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze*, [w:] *Muzeum w Zielonej Górze 1922-2012*, red. A. Cincio, A. Maksymowicz, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra 2012, s. 151-220;
- Gawęda-Szymaniak, M., Gernat, J., *Kolekcja Działu Sztuki Współczesnej*, [w:] *100 lat muzeum w Zielonej Górze 1922-2022*, red. L. Kania, A. Polak-Woźniak, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, Zielona Góra 2022, s. 109-179;
- Generacje. Opowieść Oskara Zięty o procesach, materiałach i pokoleniach*, [kat. wyst.] oprac. A. Chojenta, BWA w Zielonej Górze, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra 2022;

- Grzybowska, T., *Józef Gielniak (1932-1972)*, [w:] *Z dziejów sztuki śląskiej*, red. Z. Świechowski, Warszawa 1978, s. 471-492;
- Ilkosz, B., *Kolekcja sztuki polskiej II połowy XX i XXI wieku*, [kat. ekspozycji] Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2016;
- Jachuła, M., *Przestrzenie*, [w:] *Przestrzenie / Spaces*. Magdalena Abakanowicz, Tadeusz Dobosz, Wojciech Fangor, Zdzisław Jurkiewicz, Teresa Kelm, Zygmunt Krauze, Andrzej Matuszewski, Ewa Partum, Maria Pinińska-Bereś, Henryk Stażewski, Stanisław Zamecznik, [kat. wyst.] red. M. Jurkiewicz, J. Pieńkos, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2025, s. 4-7;
- Jachuła, M., *Tadeusz Dobosz aranżacja przestrzenna, 1967*, [w:] *Przestrzenie / Spaces*. Magdalena Abakanowicz, Tadeusz Dobosz, Wojciech Fangor, Zdzisław Jurkiewicz, Teresa Kelm, Zygmunt Krauze, Andrzej Matuszewski, Ewa Partum, Maria Pinińska-Bereś, Henryk Stażewski, Stanisław Zamecznik, [kat. wyst.] red. M. Jurkiewicz, J. Pieńkos, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2025, s. 44-45;
- Jan Dobkowski. *Malarstwo* [kat. wyst.], red. J. Filipczyk, tekst E. Zawistowska, Muzeum Śląska Opolskiego, Opole 2006;
- Jarosz, A., *Jan Chwałczyk*, Wrocławskie Środowisko Artystyczne, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2010;
- Jarosz, A., *Józef Hałas*, Wrocławskie Środowisko Artystyczne, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2007;
- Jerzy Krawczyk 1921-1969. *Malarstwo, rysunek, grafika*, [kat. wyst.] red. M. Filipowska, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1987;
- Jerzy Nowosielski, [kat. wyst.] red. P. Cypryański, A. Szczepaniak, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Warszawa 2003;
- Józef Burlewicz. *W 80. rocznicę urodzin*, [kat. wyst.] oprac. L. Kania, J. Gernat, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, Zielona Góra 2018;
- Kania L., *Wystawy i Sympozja Złotego Grona w Zielonej Górze (1963-1981) w procesie kształtowania tożsamości kulturalnej ziem zachodnich*, „Opolski Rocznik Muzealny” XXI, 2015, s. 79-93;
- Klemens Felchnerowski (1928-1980), [kat. wyst.] oprac. L. Kania, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, Zielona Góra 2005;
- Kozłowski, W., *Zielona Góra 1979–1991. Niespisany mit*, dostępny online: <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/publikacje-online/wojciech-kozlowski-zielona-gora-1979-1991-niespisany> [dostęp: 12.02.2026];
- Łabowicz-Dynamus, K., *Przestrzeń i wyraz III Wystawa i Symposium Plastyki Złote Grono, Zielona Góra, 1967*, [w:] *Przestrzenie / Spaces*. Magdalena Abakanowicz, Tadeusz Dobosz, Wojciech Fangor, Zdzisław Jurkiewicz, Teresa Kelm, Zygmunt Krauze, Andrzej Matuszewski, Ewa Partum, Maria Pinińska-Bereś, Henryk Stażewski, Stanisław Zamecznik, [kat. wyst.] red. M. Jurkiewicz, J. Pieńkos, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2025, s. 40-43;
- Maksymczak, M., *Jubileuszowo i wybiórczo. Złote Grono w Zielonej Górze*, „Arteon. Magazyn o sztuce”, nr 2, 2014, s. 9-11;

- Marian Szpakowski 1926-1983*, [kat. wyst.] Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, BWA w Zielonej Górze, red. L. Kania, W. Kozłowski, Zielona Góra 2003;
- Monografia Okręgu Zielonogórskiego ZPAP*, red. A. Łobodzińska, Zielona Góra 2013;
- Odnowa / Renewal. Biennale Zielona Góra 2022*, [kat. wyst.] red. J. Chrzanowska-Pieńkos, K. Spiak, Zielona Góra 2022;
- Piotrowski, P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999;
- Plastyczne narracje. 40-lecie ZPAP w Zielonej Górze*, [kat. wyst.] red B. Fijałkowska, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, Zielona Góra 1994;
- Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. P. Słodkowski, Zielona Góra 2014;
- Rottenberg, A., *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa 2005;
- Schiller, K., *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O wystawach i Sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze*, Warszawa-Zielona Góra 2015;
- Schiller, K., *Nowa fala w Zielonej Górze. Biennale Sztuki Nowej 1985–1996. Zarys wydawnictwa*, „MIEJSCE”, NR 3/2017, s. 266-297;
- Słodkowski, P., *Klimat odwilży. Obrazy Marka Oberländera*, Gdańsk-Warszawa 2024;
- Słownik malarzy polskich, T. 2, Od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*, red. M. Jendryczko, Warszawa 2001;
- Stangret, L., *Zbigniew Gostomski. AD REM* [kat. wyst.], Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, Radom 2012;
- Szewczuk, M., *Życie sztuką. Kolekcja sztuki współczesnej Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu* [kat. zbiorów], Radom 2016;
- Teresa Miszkin. Malarstwo* [kat. wyst.], red. W. Zmorzyński, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2006;
- Winiewicz-Cybulska, I., *Malarstwo polskie od czasów najdawniejszych do współczesnych*, Warszawa 2025;
- Wincencjusz-Patyna, A., *Wanda Gołkowska*, Wrocławskie Środowisko Artystyczne, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2015;
- Wracając do przyszłości / Returning to the future. 2020 Biennale Zielona Góra*, [kat. wyst.] red. A. Batko, Zielona Góra 2020;
- I Wystawa Plastyki i Sympozjum „Złotego Grona” Zielona Góra 1963*, [kat. wyst.] oprac. graf. J. Żemojtel, red. techn. T. Szumiński, Zielona Góra [1963];
- II Wystawa Plastyki „Złotego Grona” Zielona Góra 1965*, [kat. wyst.] red. T. Szumiński, Zielona Góra [1965];
- Złote Grono – Zielona Góra 1967. Informator*, proj. graf. i red. M. Szpakowski, Zielona Góra 1967;
- IV Złote Grono Zielona Góra 1969*, [kat. wyst.] oprac. graf. M. Szpakowski, red. techn. S. Wachnowski, Komitet Organizacyjny „Złotego Grona”, Zielona Góra 1972;
- V Wystawa Plastyki Złotego Grona 1971*, [kat. wyst.] red. i oprac. graf. M. Szpakowski, Zielona Góra [1971]

VI Złote Grono Zielona Góra 1973, [kat. wyst.] red. W. Myszkiewicz, Zielona Góra 1974;

VII Złote Grono Zielona Góra 1975, [kat. wyst.] red. J. Burlewicz, W. Myszkiewicz,
Zielona Góra 1977;

VIII Złote Grono Zielona Góra 1977, [kat. wyst.] red. J. Burlewicz, W. Myszkiewicz,
Zielona Góra 1981;

Znak plastyczny i funkcje sztuki. VIII Złote Grono Zielona Góra 1977. Sympozjum,
red. J. Burlewicz, W. Myszkiewicz, Zielona Góra 1981;

IX Złote Grono. Biuletyn informacyjny nr 1 [wystawa *Laureaci Festiwalu i Konkursów*],
red. W. Myszkiewicz, Zielona Góra 1979;

IX Złote Grono. Biuletyn informacyjny nr 2 [Symposium], red. R. Kiełb, Zielona Góra 1979



Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze

Dyrektor: Leszek Kania



Wystawa

Galeria Złotego Grona. Kolekcja sztuki polskiej XX wieku

MZL, al. Niepodległości 15, Zielona Góra

Zespół kuratorski i scenariusz wystawy:

Marta Gawęda-Szymaniak, Jacek Gernat, Leszek Kania

Projektant wystawy: Krzysztof Skoczylas

Aranżacja wystawy i opracowanie multimedialnych:

Fabryka Dekoracji, A+V Sp. z o.o.

Opracowanie materiałów merytorycznych
do ekspozycji i kontentów multimedialnych:

Marta Gawęda-Szymaniak, Jacek Gernat

Publikacja

Redakcja:

Marta Gawęda-Szymaniak, Jacek Gernat, Leszek Kania

Teksty:

Marta Gawęda-Szymaniak, Jacek Gernat, Leszek Kania

Tłumaczenie streszczenia na język angielski: Piotr Szlauiżys

Zdjęcia – o ile nie zaznaczono inaczej:

Mariusz Kowalski, Oleksiy Sobolev

Redakcja wydawnicza i korekta: Alina Polak-Woźniak

Projekt graficzny i skład: Igor Myszkiewicz

Wydawca: Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze

Druk: PRINT GROUP Sp. z o.o.

www.booksfactory.pl

ISBN 978-83-978340-2-6

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury –
państwowego funduszu celowego



**Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego**

Koordinacja projektu:

Elżbieta Pastyrczyk, Hanna Kmiecńska