

Uniwersytet Jagielloński

Wydział Historyczny

Instytut Historii Sztuki

Eriko Yamaki

Nr albumu: 1086395

**Oddziaływanie Andrzeja Wróblewskiego
na polskie malarstwo figuratywne
w połowie wieku XX do początku wieku XXI.**

Studia II. Stopnia w kierunku Historii Sztuki

Praca magisterska
napisana pod kierunkiem:
prof. UJ dr hab. Tomasza Gryglewicza

Kraków 2013

Spis treści

| | |
|---|-----------|
| SPIS TREŚCI | 2 |
| WSTĘP | 3 |
| STAN BADAŃ | 7 |
| I. ANDRZEJ WRÓBLEWSKI – ŻYCIORYS I TWÓRCZOŚĆ | 11 |
| II. MALARSTWO POLSKICH ARTYSTÓW LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH I SIEDZIEDZIESIĄTYCH. | 18 |
| WPROST – WPŁYW WRÓBLEWSKIEGO NA „NOWĄ FIGURACJĘ” | 18 |
| ZBYLUT GRZYWACZ – WPŁYW NA RADYKALNEGO ARTYSTĘ | 26 |
| EWA KURYLUK – WPŁYW NA ARTYSTKĘ MULTIMEDIALNĄ..... | 34 |
| III. MALARSTWO POLSKICH ARTYSTÓW LAT OSIEMDZIESIĄTYCH | 42 |
| GRUPPA – WPŁYW NA „DZIKICH” | 42 |
| JAROSŁAW MODZELEWSKI – WPŁYW NA „PILNEGO UCZNIĄ” | 46 |
| IV. MALARSTWO POLSKICH ARTYSTÓW POCZĄTKU XXI WIEKU | 53 |
| JAKUB JULIAN ZIÓŁKOWSKI – WPŁYW NA TWÓRCĘ CHAOSU | 54 |
| RÓŻA LITWA – WPŁYW NA MALARKĘ DOCENIAJĄCĄ TWÓRCZOŚĆ WRÓBLEWSKIEGO... .. | 59 |
| ARKADIUSZ KARAPUDA – WPŁYW NA ARTYSTĘ MALUJĄCEGO CODZIENNOŚĆ | 64 |
| ZAKOŃCZENIE | 68 |
| BIBLIOGRAFIA | 73 |
| SPIS ILUSTRACJI | 81 |
| ILUSTRACJA | 89 |

Wstęp

Pomimo tego, że moje zainteresowanie twórczością legendarnego już malarza współczesnego, Andrzeja Wróblewskiego, zaczęło się przypadkowo, to poświęciłam temu artyście już pięć lat studiów. Powodem, dla którego zajmuję się mistrzem już tak długo jest niezaprzeczalny fakt, iż jest on bardzo ciekawą postacią w historii sztuki polskiej XX wieku; co więcej, wydaje się być figurą, której nie można pominąć w badaniach tego okresu.

W czasie studiów licencjackich na tokijskiej polonistyce zainteresowała mnie sztuka polska, szczególnie nowoczesna. Podczas zajęć z historii kultury polskiej niespodzianie natrafiłam na pewien obraz. Okazało się, że była nim jedna z najwybitniejszych prac Andrzeja Wróblewskiego, „Rozstrzelanie VIII (Rozstrzelanie surrealistyczne)” (il.I-7, 1949 r.). Reprodukacja obrazu wydrukowana była w małym formacie i została pozbawiona oryginalnej kolorystyki, ale i tak sprawiła, że przeżyłam wstrząs. Jej głównym tematem była egzekucja, która automatycznie kojarzy się odbiorcy z okrucieństwem wojny, jednak została skonstrastowana z tak wymowną ciszą, że wywarła na mnie niezwykle wrażenie. Do tamtej pory jeszcze nigdy nie napotkałam pracy, w której pojęcie wojny łączy się z ciszą; ta korelacja nadała dziełu poczucie niesamowitości.

Po zetknięciu się z tym znakomitym dziełem postanowiłam zająć się twórczością oraz postacią jego autora w pracy licencjackiej. Co zaskakujące, w Kraju Kwitnącej Wiśni nie było wówczas wydanej ani jednej publikacji na temat Wróblewskiego; był to twórca zupełnie nieznanym japońskiemu odbiorcy. Byłam przekonana, iż jego dorobek może interesować zarówno Polaków, jak i Japończyków. W

związku z tym w pracy dyplomowej opisałam życiorys wielkiego malarza i jego działalność artystyczną, a także przedstawiłam parę przykładów oddziaływania mistrza na innych artystów polskich, takich jak Andrzej Wajda, Tadeusz Kantor czy Jarosław Modzelewski. Uważam, że wpływ ten jest szczególnie intrygujący i istotny nie tylko w badaniach nad Wróblewskim, lecz także w dyskursie historii polskiej sztuki współczesnej. Dlatego właśnie wymaga dalszej analizy i interpretacji.

Co cieszy, w ostatnich latach zaczęto uważniej przypatrywać się dorobkowi tego wielkiego artysty. Taki wniosek można wysnuć obserwując ostatnie publikacje na temat mistrza. Wskazuje na to chociażby tytuł oraz rok wydania jednej z niewielu książek poświęconych samemu malarzowi, *Andrzej Wróblewski nieznanym* z 1993, czy fakt, iż Fundację Andrzeja Wróblewskiego założono całkiem niedawno, tzn. w 2012 roku. Mimo tego wzrostu zainteresowania „nieznanym” twórcą, uważam, iż istnieje wciąż zbyt mało materiałów i opracowań, zwłaszcza dotyczących zagadnień wpływu jego twórczości na polską sztukę. Z tego powodu głównym celem niniejszej pracy jest opisanie „niezbadanego” jeszcze oddziaływania Wróblewskiego na rodzimych artystów; w szczególności tego rodzaju wpływu, który można odnaleźć w malarstwie figuratywnym.

W swoich rozważaniach zamierzam przede wszystkim podjąć się próby odkrycia widocznych nawiązań do dzieł Wróblewskiego – np. zapożyczeń konkretnych motywów czy kompozycji, użycia podobnego sposobu nakładania plam barwnych czy stosowania porównywalnej kolorystyki. Dodatkowo pragnę również wykazać różnicę między wielkim twórcą a pozostałymi malarzami, którą to można dostrzec pod względem znaczenia motywów czy barw. Publikacji ukazujących studium porównawcze takich szczegółowych elementów jeszcze nie wydano, ale moim zdaniem

warto zwrócić na to uwagę. Poza odniesieniami znajdującymi się na obrazach chciałabym także skoncentrować się na kwestii poglądów Wróblewskiego oraz innych wobec twórczości czy podejścia do widzów – ich wspólnotę oraz odrębność.

Jak wskazuje tytuł niniejszej pracy, zakres chronologiczny, jaki ona obejmuje, rozpoczyna się od drugiej połowy XX wieku i kończy się na początku XXI wieku. Podzieliłam go na trzy okresy: 1) lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte, 2) lata osiemdziesiąte i 3) okres po roku 2000. Oddziaływanie Wróblewskiego można zaobserwować nawet w pracach współczesnych mu artystów, m.in. Kantora czy Wajdy, o czym wspomniałam także w pracy licencjackiej. W niniejszych rozważaniach natomiast, zamierzam zająć się malarzami działającymi po śmierci mistrza. Szeroko ustaliłam zakres chronologiczny po to, żeby przede wszystkim potwierdzić, jak wszechstronnie sięga wpływ wielkiego twórcy, a także odnaleźć cechy, jakie charakteryzują dane dekady w porównaniu z innymi.

Moja praca zacznie się od ogólnego opisu życia, działalności artystycznej oraz twórczości Andrzeja Wróblewskiego, przedstawiając go jako artystę i człowieka. Malarz urodził się w 1927 roku w Wilnie, ale jego działalność artystyczna toczyła się głównie w Krakowie i została przerwana nagłą śmiercią – gdy tragicznie zginął w 1957 roku podczas wyprawy w Tatry. Żył zaledwie 30 lat, lecz przez ten czas działał bardzo aktywnie. Krótki okres aktywności twórczej zaowocował ok. 200 płótnami i niemal 2,000 pracami na papierze, nie jest to jednak zbiór zamknięty, gdyż dotychczas jeszcze nie odnaleziono wszystkich dzieł artysty. Ten ogrom prac cieszy dzisiejszych miłośników oraz kolekcjonerów dzieł autora słynnej serii „Rozstrzelania”. To właśnie dzięki tej obfitości, Wróblewski w dalszym ciągu fascynuje i inspiruje twórców od starszych pokoleń po młodsze. Chciałabym więc w pierwszym rozdziale pokazać jak

najwięcej obrazów, które mogą być odniesieniem dla innych polskich malarzy.

Muszę podkreślić, iż mistrz był nie tylko artystą, ale także teoretykiem i krytykiem sztuki; publikował sporo artykułów w czasopismach branżowych, ale także został przewodniczącym Grupy Samokształceniowej, którą założył wraz z kolegami ze studiów i w której głosił swoje poglądy. Również jego myśl i podejście wobec sztuki wywierają na twórców duży wpływ, dlatego zamierzam je przedstawić opisując życiorys Wróblewskiego.

Drugi rozdział pracy będzie dotyczył oddziaływań mistrza na obrazy polskich artystów namalowane w latach sześćdziesiątych oraz siedemdziesiątych i będzie składał się z dwóch części: w pierwszej zaprezentowana zostanie grupa „Wprost”, a w drugiej artystka Ewa Kuryluk. „Wprost” została utworzona w 1966 roku w Krakowie przez piątkę malarzy. Chciałabym zwrócić w swoich rozważaniach uwagę na to, że wśród „Wprostowców” jest artysta, Zbylut Grzywacz, w którego pracach można dostrzec interesujące odniesienia do Wróblewskiego. W związku z tym pragnę omówić kilka jego obrazów, nawiązujących do dzieł wielkiego twórcy, analizując poszczególne elementy.

Następnie, w kolejnej części drugiego rozdziału zamierzam przedstawić multimedialną malarzkę urodzoną w 1946 roku, Ewę Kuryluk oraz jej prace inspirowane starszym o 19 lat od niej artystą. Działalność artystyczna 67-letniej twórczyni nie toczyła się tylko w okresie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ale to właśnie dzieła wykonane w tym czasie są szczególnie warte przeanalizowania, ponieważ można zauważyć na nich widoczny wpływ starszego malarza.

Trzeci rozdział niniejszych rozważań zawrze prace wykonane przez polskich malarzy w latach osiemdziesiątych, zwłaszcza jednego, który należał do warszawskiej

formacji artystycznej „Gruppa”, a mianowicie Jarosława Modzelewskiego. „Grupę” założyło sześciu artystów z warszawskiej ASP w 1983 roku; działała do 1992 roku. Modzelewski uważa, że jest „pilnym uczniem” Wróblewskiego, co odzwierciedlają różne obrazy wypełnione nawiązaniem do „nauczyciela”. Jego naśladowanie „mentora” już od wielu lat jest przedmiotem badań historyków. Nie doszło jednak jeszcze do dokładnej analizy dzieł odwołujących się do wielkiego malarza, którą pragnę się zająć.

Czwarty rozdział będzie traktować o obrazach stworzonych na początku XXI wieku. Chciałabym omówić troje malarzy najmłodszego pokolenia, a mianowicie Jakuba Juliana Ziółkowskiego, Różę Litwę oraz Arkadiusza Karapudę. Wszyscy urodzili się na początku lat osiemdziesiątych i dopiero od niedawna zaczynają fascynować kolekcjonerów dzieł sztuki współczesnej i historyków. Niestety z powodu braku opracowań niewiele ich prac jest dostępnych do wglądu szerokiej publiczności. Mimo to, możliwym jest odnalezienie w ich twórczości płócien, które w sposób interesujący odwołują się do Wróblewskiego.

W zakończeniu niniejszej pracy mam na celu podsumowanie nawiązań wszystkich artystów, którzy zostali przedstawieni we wcześniejszych rozdziałach, a także ich porównanie i wyciągnięcie własnych wniosków.

Stan badań

Zagadnienie twórczości Andrzeja Wróblewskiego doczekało się należytych badań, ale wciąż wymaga dalszego opracowania. W roku 1959 wydano książkę *Andrzej*

Wróblewski z serii Współczesnego Malarstwa Polskiego, w opracowaniu Aleksandra Wojciechowskiego. Była ona pierwszą publikacją monograficzną poświęconą życiu artystycznemu mistrza oraz jego dziełom, która jednocześnie przedstawiła niewiele reprodukcji obrazów. Brakowało jej szczegółowego omówienia życiorysu malarza, ale autor zgłębił jego postawę związaną z socrealizmem.

Z okazji dziesiątej rocznicy śmierci tego malarza, odbyła się w Poznaniu wystawa poświęcona jego dorobkowi, w ramach której ukazał się obszerny katalog *Andrzej Wróblewski 1927-1957. Katalog wystawy w 10 rocznicę śmierci*. W nim umieszczono teksty Wojciechowskiego, Ireny Moderskiej oraz Andrzeja Kostołowskiego, którzy przeanalizowali dogłębnie zarówno formę, jak i program ideowy twórczości Wróblewskiego. Po wielkiej ekspozycji, w 1967 roku zorganizowano konferencję „Andrzej Wróblewski. W 10-lecie śmierci” w Rogalinie, z której referaty i głosy w dyskusji zostały wydane przez Muzeum Narodowe w Poznaniu w 1971 roku. Ta publikacja jest mało dostępna, ale redagowana przez Jana Michalskiego książka *Andrzej Wróblewski nieznany* cytuje z niej niektóre ważne opinie o mistrzu. *Andrzej Wróblewski nieznany*, wydana przez Galerię Zderzak, stanowiła pierwszą próbę szczególnego przedstawienia życia artysty wraz z kroniką kraju, wielu dzieł wykonanych różnymi metodami i ogromnej ilości pism. W niej opublikowali teksty Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk i Michalski w nadziei, że odnowią tradycję malarstwa Wróblewskiego w obrębie polskiej kultury¹. Dzięki tej książce zainteresowanie mistrzem bardzo wzrosło i niewątpliwie stanowiła ona silny bodziec do dalszych badań.

Prac poświęconych wpływom Wróblewskiego na innych artystów jest nadal

¹ Michalski J., *Andrzej Wróblewski nieznany*, Kraków 1993, tylna okładka.

mało. Wojciechowski w swojej publikacji *Polskie malarstwo współczesne*, z roku 1977, dostrzegł, że Wróblewski i jego „najnowsza historycznie wersja”² ekspresjonizmu oddziaływała na nową figurację, zwłaszcza na grupę „Wprost”. W wydanej w 1983 roku książce *Młode malarstwo polskie 1944-1974* zauważył z kolei, że „<anatomiczny> sposób traktowania aktów, w których stwarzał Wróblewski wrażenie, jakby zmienił pędzel na skalpel chirurga, kontynuowany był przez młodych malarzy krakowskich”³. Jako przykład Wojciechowski podał „Orantkę IX” Zbyluta Grzywacza, zestawioną z „Portretem organicznym” Wróblewskiego. W związku z tym chciałabym w drugim rozdziale przedstawić inne dzieła Grzywacza, wykorzystujące „ów anatomiczny sposób traktowania aktów” Wróblewskiego, o którym pisał Wojciechowski.

W 2005 roku ukazała się książka *Sztuka w Polsce 1945-2005*, w której Anda Rottenberg dostrzegła wpływ Wróblewskiego na młodych twórców z lat osiemdziesiątych. We wcześniej wymienionej publikacji *Andrzej Wróblewski nieznanymi* dwaj twórcy z grupy „Gruppa”, Modzelewski oraz Sobczyk, napisali teksty poświęcone swojemu „nauczycielowi” i stworzyli „rozmowy muzealne”, na których, oglądając obrazy mistrza w muzeach, dyskutowali o nich. Z kolei Marta Tarabuła, w książce *Jarosław Modzelewski 1977-2006* uważała, że „umieszczenie ich [Wróblewskiego i Modzelewskiego] na jednej linii rozwoju wydaje się historyczną koniecznością”⁴. Z wyżej wymienionych prac można się dowiedzieć o silnym związku między Wróblewskim a artystami „Gruppy”, ale studium porównawcze poszczególnych obrazów do tej pory nie było zrealizowane. W trzecim rozdziale chciałabym więc

² Wojciechowski A., *XI. Nowa figuracja* [w:] *Polskie malarstwo współczesne*, Warszawa 1977, s. 145.

³ Wojciechowski A., *X. Nowa figuracja* [w:] *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław 1983, s. 106.

⁴ Tarabuła M., *Świat z różnych stron. O malarstwie Jarosława Modzelewskiego* [w:] *Jarosław Modzelewski 1977-2006*, Kraków 2006, s. 9

przedstawić płótna, zwłaszcza Modzelewskiego, na których można dostrzec inspiracje wielkim malarzem.

W 2011 roku wydana została wyjątkowo ciekawa książka Piotra Bazyłki oraz Krzysztofa Masiewicza p.t. *Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzeju Wróblewskim*, która jest bardzo istotna dla omawianego przeze mnie tematu, zwłaszcza w zakresie badań nad zagadnieniami oddziaływania Wróblewskiego. Poprzez dialog z jedenaściorciem artystów reprezentujących różne pokolenia i style, m.in. z Modzelewskim, Sobczykiem, Jakubem Julianem Ziółkowskim i Różą Litwą, publikacja ta przedstawia podejście jedenastki twórców do wybitnego malarza. Nie próbowano w niej porównywać konkretnych dzieł, ale umieszczono wiele ilustracji prac artystów, na których można zaobserwować inspiracje Wróblewskim.

Problematyka oddziaływania Wróblewskiego na dzieła innych twórców jest zatem w większości jeszcze nie przebadana i nie opracowana. Brak zwłaszcza opracowania, które podjęłoby się porównania poszczególnych obrazów mistrza z pracami innych artystów i przeanalizowania ich inspiracji dziełami Wróblewskiego. Chciałabym więc zająć się tymi zagadnieniami, aby uczynić niniejsze rozważania jednym z pierwszych elementów dalszych badań Wróblewskiego.

I. Andrzej Wróblewski – życiorys i twórczość

Małgorzata Kitowska-Łysiak uważa Andrzeja Wróblewskiego za „jednego z najwybitniejszych, najbardziej samodzielnych polskich artystów powojennych”⁵, a wg Jana Michalskiego jest „legendą polskiej sztuki”⁶. Należy jednak zwrócić uwagę na coś więcej niż wyłącznie jego twórczość, bowiem jest ona ściśle, nieodłącznie związana przede wszystkim z osobistym życiem oraz postawami wobec otoczonego mu świata. Warto tu podkreślić, że jako aktywista społeczny przez cały okres życia włączał się we wszystko, co się działo w ówczesnej Polsce i doświadczenie zdobyte po nim – najczęściej tragiczne – odzwierciedlały właśnie dzieła. Sztuka była dla malarza „oglądaniem życia”⁷. Tak więc, aby zgłębić same prace, które do dziś nieustannie inspirują wielu artystów, trzeba poznać, jak żył i co myślał mistrz w tamtych czasach. W niniejszym rozdziale chciałabym przedstawić jego życiorys pełen przeżyć oraz bogaty dorobek, skupiając się na opinii o sztuce i społeczeństwie.

Andrzej Krystyn Wróblewski urodził się w 1927 roku w Wilnie jako syn profesora prawa Bronisława i artystki Krystyny. Dzięki ukierowaniu przez matkę graficzkę, która wypatrzyła niezwykle zdolności plastyczne małego syna, rozwijał się twórczo. W 1938 roku rozpoczął naukę w gimnazjum, a po wybuchu II wojny światowej przeniósł się na tajne komplety. W 1941 roku, podczas domowej rewizji wykonanej przez hitlerowców, zmarł na atak serca jego ojciec, czego świadkiem został czternastoletni wówczas Wróblewski. Ta bolesna historia była źródłem olbrzymiego

⁵ Kitowska-Łysiak M., *Andrzej Wróblewski* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 25 sierpnia 2013]. Dostępny w World Wide Web http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/andrzej-wroblewski

⁶ Michalski J. red., *Andrzej Wróblewski nieznany*, Kraków 1993, tylna okładka.

⁷ Wojciechowski A. oprac., *Andrzej Wróblewski*, Warszawa 1959, s. 3

wstrząsu i wywarła znaczny wpływ na jego późniejsze prace.

Po przeprowadzce wraz z rodziną do Krakowa, Wróblewski rozpoczął studia na Wydziale Malarstwa i Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych i jednocześnie studia historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Jeśli chodzi zaś o ówczesną sztukę polską, zaraz po wojnie przechodziła ona okres przełomowy, kiedy miały miejsce poszukiwania nowej, odpowiedniej epoki sztuki. W środowisku artystycznym jednak w pełni przeważał koloryzm, który już w okresie międzywojennym fascynował wielu malarzy w kraju i którego uczono szeroko w szkołach artystycznych. Polega on na podkreśleniu ważności malarskich, szczególnie koloru i malowaniu tematów, takich jak martwa natura, pejzaże oraz portrety. Studiując u kapistów na ASP, Wróblewski również był na początku zwolennikiem akademickiego koloryzmu i tworzył prace zgodne z nim m.in. „Martwa natura z dzbanem” (il. I-1, 1946 r.) czy „Dziewczynka z misiem” (il. I-2, 1946 r.).

Gdy był na drugim roku, w ramach wymiany studenckiej podróżował po Zachodzie np. Holandii, Niemczech czy Danii, gdzie na żywo widział tamtejszą sztukę. Po tym wydarzeniu zaczął popierać antykoloryzm i wyrażać sprzeciw wobec programowi edukacyjnemu uczelni. W dyskusjach oraz rozlicznych publikacjach mocno krytykował go, określając go jako aspołeczny, a doktrynę kapistowską jako schyłkową⁸, co wprowadziło między Wróblewskim a profesorami wielkie napięcie. W opozycji do koloryzmu oraz systemu dydaktycznego stał nie tylko młody artysta, ale także grono studentów; na ASP tendencja przeciwstawiająca się stawała się coraz silniejsza, co spowodowało powstanie wielu ugrupowań studenckich. Wówczas właśnie Wróblewski utworzył wraz z kolegami Grupę Samokształceniową i został jej przywódcą. Przy jej

⁸ Tarabuła M., *Kronika wydarzeń [w:] Andrzej Wróblewski nieznanym*, Kraków 1993, s. 268

założeniu napisał w notce prasowej:

„Grupa Samokształceniowa powstała w wyniku narastania walki ideologicznej na terenie uczelni. (...) Nie pozostawiano dużo swobody przy poszukiwaniu nowych ideologii i form artystycznych. Poszukiwanie to odbywało się więc <nielegalnie>. Prowadziły je drobne środowiska studentów (...). Sytuacja na uczelni i mały zasięg zespołu wymagały wystąpienia jak najradykałniejszego, nacechowanego bojowością i czystością ideologiczną.”⁹

Rezygnując z ducha kapistowskiego, Wróblewski poszukiwał własnego języka twórczego i przez abstrakcję dotarł do realizmu; manifestował koncepcję sztuki tematycznej, czytelnej, uczącej szerokie masy odbiorców i podejmującej zrozumiałe dla nich treści. Pragnął zwłaszcza malarstwa silnie, jednoznacznie i optymistycznie¹⁰ oddziałującego na widzów, dlatego stworzył formy uproszczone z przedmiotami najpowszechniejszymi takimi jak dom, ryby i niebo (il. I-3 i I-4, 1948 r.) w kolorze prostym. Dążył do społecznej funkcji sztuki zaangażowanej, co stanowiło krytyczną opinię ku koloryzmowi, koncentrującemu się wyłącznie na autonomii malarstwa. Taka radykalna myśl młodego studenta oparła się na jego podejściu do świata – przede wszystkim jako człowiek, nieprzerwanie walczył o lepszy świat. Pod tym względem pogład Wróblewskiego wiązał z ideologią socrealistyczną, co skłoniło go do „włączenia się w rozmach budownictwa socjalistycznego”¹¹. Władza propagowała wówczas rozpowszechnianie sztuki oraz szansę jej dotarcia do każdego człowieka, co jako – jak to określił Jarosław Modzelewski – „najsilniejszy narkotyk”¹² – bardziej napędziło tego

⁹ *Kalendarium [w:] Andrzej Wróblewski 1927-1957. Katalog wystawy w 10 rocznicę śmierci*, Poznań 1967, s. 173-174

¹⁰ Tarabuła M., *Tamże*, s. 272.

¹¹ Moderska I., *Słowo wstępne [w:] Andrzej Wróblewski 1927-1957. Katalog wystawy w 10 rocznicę śmierci*, Poznań 1967, s. 7

¹² Modzelewski J., *Cisza i lekki smutek. Wypracowanie ucznia. [w:] Andrzej Wróblewski nieznanany*, Kraków 1993, s. 25

upartego artystę, który był przygotowany na przyjęcie realizmu doktrynerskiego.

W grudniu 1948 roku Wróblewski uczestniczył w Wystawie Sztuki Nowoczesnej w krakowskim Pałacu Sztuki, na której wystawił m.in. „Obraz na temat okropności wojennych” (il. I-5, 1948 r.), „Zatopione miasto I” (il. I-4, 1948 r.) i „Treść uczuciowa rewolucji” (il. I-6, 1948 r.). Przez wyrażanie swojej myśli na płótnach czy w prasach, młody walczący malarz niewątpliwie wyprzedził epokę, co spowodowało popadanie w konflikt nie tylko z kapistami, ale także z ekipą Nowoczesnych skupionych wokół Tadeusza Kantora.

W roku 1949 Wróblewski, będąc głównym przywódcą Grupy Samokształceniowej sformułował jej program, którego najważniejszymi elementami były dzikość, dosadność oraz prymitywność. Członkowie grupy pełni zapału dostali okazję pokazania dzieł wykonanych zgodnie z grupową formą; było to wielki zjazd, znany jako Międzyszkolne Popisy Państwowych Szkół Wyższych Artystycznych, który zorganizowała partia w Poznaniu, mając na celu narzucenie środowisku artystycznemu realizmu socjalistycznego. Na ten pokaz grupa przygotowała wystawę tematyczną i polityczną, szczególnie skupili się na temacie antywojennym. Wykorzystując nastroje antywojenne społeczeństwa i chcąc motywować ludzi socjalistycznie, plastycy grupy namalowali płótna wypełnione brutalnością i dzikością.

Wróblewski w pierwszej połowie tamtego roku wykonywał przede wszystkim istotny cykl „Rozstrzelania” (il. I-7, 8, 9), a także „Spacer zakochanych” (il. I-10), „Poczekalnia – biedni i bogaci” (il. I-11) i „Dworzec na Ziemiach Odzyskanych” (il. I-12). W tym okresie malował obrazy szybko, powierzchownie i prymitywnie, bez akademickiej poprawności¹³, nadając im kolor działający abstrakcyjnie i symbolicznie.

¹³ Wojciechowski A. oprac., op. cit., s. 4

Odnośnie do funkcji barwy, w jego dziełach znaczną rolę odgrywał niewątpliwie kolor niebieski, jako symbolika śmierci i niewidzialnej pamięci. Poza tym surrealistyczna atmosfera też jest obecna, szczególnie na „Rozstrzelaniach”, które przedstawiają ciało ludzkie bezlitośnie rozczłonkowane i ułożone, czyli traktowane jakby przedmiot.

Mimo poparcia Grupy Samokształceniowej przez młodych artystów, na festiwalu poznańskim okazało się, że grupowa propozycja została kompletnie odrzucona zarówno przez władzę, jak i przez krytyków oraz innych twórców. Określili ją jako nieodpowiednio antyestetyczna i „niezgodna z żadną obowiązującą ideologią”¹⁴. Wróblewski zaprezentował dwie prace: „Dworzec na Ziemiach Odzyskanych” oraz „Rozstrzelanie II (Rozstrzelanie <poznańskie>)” (il. I-13), która została zniszczona w trakcie ekspozycji przez nieznanego zwiedzającego, co świadczy o jej kontrowersyjności. Malarze grupy, których po pokazie nazywano „neobarbarzyńcami”, uwierzyli podstawie estetyki socrealizmu o wiele różniącej się od partyjskiej, w związku z tym byli zmuszeni do rezygnacji z swojej propozycji.

Po tym wydarzeniu Wróblewski, jak inni artyści w Polsce, starał się przystosować do doktryny realizmu socjalistycznego: wziął udział w centralnie zorganizowanej wystawie „Młodzież walczy o pokój”, gdzie otrzymał za wystawione dzieła wyróżnienie. Planował się wybrać do ZSRR na studia i zostawał kilka razy kandydatem, lecz każdym razem wyjazd nie dochodził do skutku. Wcześniej również zajmował się krytyką obrazów w publikacjach, ale w tym czasie pisał recenzje o nich wyłącznie od strony anegdotycznej, nie dotyczące już problematyki formalnej. Uparty, młody Wróblewski zawsze – nawet w okresie socrealistycznym – miał poczucie misji¹⁵, które skłaniało go do największego zaangażowania. Jego staranie jednak nie

¹⁴ Rottenberg A., *Wstęp [w:] Andrzej Wróblewski*, Warszawa 1998, s.7

¹⁵ Modzelewski J., op. cit., s. 27

zaowocowało niczym i co gorsze, przez aktywne zaangażowanie wyczerpał się zarówno fizycznie, jak i psychicznie.

W latach 1951-52 nadeszła stagnacja jego artystycznych działań, która wskazuje na to, iż popadał w konflikt między dążeniem do własnego sposobu wyrażania w twórczości, a poczuciem ograniczeń programowych. Czasem malował zgodnie z zaleceniem partii (il. I-14, 1952 r.), na płótnach pojawiał się jednak jego charakterystyczny, właściwy styl, więc nie mógł wykonać tego, czego chciała władza. Przecenił możliwości zamieszczenia swoich prac w narzuconym zakresie¹⁶.

W roku 1953 Wróblewski ożenił się z Teresą Walerią Reutt i rok później narodził się syn, co stanowiło dla niego okres przełomowy; zaczął interesować się zupełnie nową tematyką, a mianowicie macierzyństwem (il. I-15 z 1956 r. oraz il. I-16 z 1954/55 r.), życiem domowym czy wreszcie zagadnieniem egzystencji. Równocześnie postanowił odejść od socrealizmu, co oznaczało powrót do własnej koncepcji sztuki.

W twórczości ostatnich lat jego artystycznej działalności można dostrzec „świadomość samotności, bezsilnego tragizmu człowieka i znikomości życia”¹⁷, której doświadczył sam malarz. Mimo szczęśliwego czasu ze swoją rodziną, jego stan zdrowia coraz bardziej się pogarszał, a co więcej, sytuacja gospodarcza rodziny również stała się trudna. Przeżywając ciężkie chwile w swoim życiu, zapisał doświadczenia w rozlicznych pracach z przekonaniem, iż „malarstwo powinno być bezkompromisową kroniką”¹⁸ danego czasu, a wręcz swojego życia. Wówczas powstały obrazy m.in. serii „Ukrzesłowienia” (il. I-17 i 18, 1956-57 r.), „Kolejka trwa” (il. I-19, 1956 r.), cyklu „Nagrobki” (il. I-20 i 21, 1956-57 r.) czy „Zakochani” (il. I-22, 1956-57 r.).

¹⁶ Moderska I., op. cit., s. 8

¹⁷ Tamże

¹⁸ Tamże

„Ukrzesłowania” pokazują przemienionych w krzesła ludzi z wykorzystaniem wątku zaczerpniętego ze sztuki religijnej; postacie są brutalnie ukrzyżowane „współcześnie”. Również na obrazie „Kolejka trwa” figury ludzkie siedzą na krzesle, a ich jedyna czynność dozwolona to bierne, wiecznie trwające czekanie. W porównaniu do wcześniejszych dzieł, Wróblewski skomponował obrazy bardziej syntetycznie, nakładając cienko farbę w kolorze funkcjonującym bardziej symbolicznie, dopowiadającym ich atmosferę.

Po śmierci Stalina do sztuki polskiej nadeszła „odwilż”, która sprowadziła do środowiska artystycznego pewną wolność wyrazu twórczego. W roku 1955 odbyła się Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, znana jako „Arsenał”, na której Wróblewski wystawił „Matki” (il. I-23, 1955 r.), ale nie został doceniony wśród czterdziestu nagrodzonych. Do końca życia malował, a parę lat przed śmiercią odkrywał różnorakie możliwości plastyczne i zaplanował założyć nową grupę artystyczną. Zmarł w wieku 29 lat podczas samotnej wycieczki w Tatry, zanim dotarł do momentu, kiedy jego niesamowity talent został dostrzeżony przez krytyków.

Wróblewski, który przeżył przełomową epokę w powojennej Polsce nie tylko jako artysta, ale przede wszystkim jako człowiek, pozostawił mnóstwo prac opartych na swoich doświadczeniach. Przejrzawszy się im, można poznać się z całym życiem malarza, walczącego o lepsze społeczeństwo, lepszy świat. Jego główna i najistotniejsza spuścizna to własny kanon malarstwa figuratywnego, który do dziś wywiera bogaty wpływ na wielu różnych malarzy.

II. Malarstwo polskich artystów lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Andrzej Wróblewski zginął w 1957 roku, zaraz po tym, gdy w końcu udało mu się uwolnić od ideologii narzuconej przez władzę i odzyskać wolność wyrażenia siebie w ramach działalności artystycznej. Po wystawie „Arsenał” miał jedynie kilka okazji, aby publicznie zaprezentować swoje prace, a jego indywidualna ekspozycja odbyła się tylko raz, w roku 1956. Nie dostrzeżono wtedy talentu tego artysty, ale po jego śmierci zorganizowano dwa monograficzne pokazy dzieł, w Krakowie (1958 r.) i w Poznaniu (1967 r.), oraz dziewięć indywidualnych wystaw w okresie od końca lat pięćdziesiątych do początku lat siedemdziesiątych. W tym rozdziale przedstawiam artystów, którzy mieli okazję bezpośrednio zetknąć się z częścią niedawno stworzonych obrazów Wróblewskiego, m.in. Zbyluta Grzywacza z grupy „Wprost” oraz Ewę Kryluk.

Wprost – wpływ Wróblewskiego na „nową figurację”

W tej części jako pierwszy przykład ciekawego oddziaływania Wróblewskiego na innych artystów chciałabym przedstawić krakowską grupę „Wprost”. Jest to grupa artystyczna założona w roku 1966 przez piątkę absolwentów Wydziału Malarstwa krakowskiej ASP – Zbyluta Grzywacza, Macieja Bieniasza, Leszka Sobockiego, Jacka Waltosia i Barbarę Skąpską¹⁹. W roku powstania grupy, jej członkowie zorganizowali w Pałacu Sztuki wystawę zatytułowaną „Wprost”, co stanowiło pierwszy krok w ich trwającej przez dalsze dwadzieścia lat działalności. W katalogu z ekspozycji umieszczona została główna deklaracja grupy:

¹⁹ Skąpska brała udział tylko w pierwszej oraz ostatniej wystawie grupy i poza tym nie angażowała się w jej działanie.

„Chcemy wyrażać wprost, nie pomijać wielorakich możliwości w plastyce: tematów, symboliki, form znaczących, tworzywa stosowanego dla treści. Każda użyteczna metoda i tworzywo służące ekspresji jest ważne dla wyobraźni, to znaczy - ujawniania kształt przeżyć. Pokazujemy to, co robimy, swój warsztat, by ujawnić myśli i wyobrażenia w jej bezpośredniej, często pierwszej postaci.”²⁰

W kwestii rodzaju języka artystycznego i zakres dzieł, Wprostowcy różnili się między sobą w znacznym stopniu, łączył ich jednakże wspólny cel, a mianowicie mówienie swoimi dziełami „wprost” na temat problematyki istnienia człowieka oraz jego egzystencji w społeczeństwie. Przeciwwstawiali się abstrakcjonizmowi, który przeważał w latach sześćdziesiątych w sztuce polskiej po okresie „odwilży” i skupiał się na aspekcie formalistycznym oraz aluzyjnym, a nie na treści. Kierując się w własną stronę w sztuce polskiej, plastycy grupy „Wprost” zapisali w dziełach doświadczenia swojego pokolenia, tzn. przeżycia z lat wojny oraz trwającego długo okresu PRL.

Jeden z założycieli, Grzywacz, przyznał, że Wróblewski był dla niego wzorem artystycznym, lecz nie on jedyny. Od mistrza każdy z nich nauczył się przede wszystkim odpowiedniego podejścia do znaczenia obrazu, czyli dostrzegania „czym on <jest> i do czego może <służyć>”²¹.

Najpierw chciałabym zwrócić uwagę na to, że w dziełach Wróblewskiego oraz członków grupy „Wprost” niezwykle znaczącą rolę odgrywał temat oraz treść.

Piątka artystów grupy przez swoją działalność manifestowała pogląd, według którego sztuka musi w sposób emocjonalny oraz lapidarny wyrażać treści aktualne i odzwierciedlające sytuację społeczno-polityczną w danym czasie, a także, że sztuka powinna traktować o tematach bardziej uniwersalnych dla widzów, dotyczących

²⁰ Kitowska-Łysiak M., *Pomiędzy „realnością” świata i „realizmem” dzieła sztuki. Grupa „Wprost” – konteksty* [w:] *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, Lublin 2006, s. 10-11. Książka dalej jako *Świat przedstawiony?*.

²¹ Tamże, s. 17.

zagadnienia bytu człowieka im współczesnego. Na dodatek podkreślili kluczowość „mówienia o rzeczywistości zrozumiałym językiem”²². W ramach dążenia do takiej sztuki, namalowali płótna w nadziei, że trafią one do szerokiego grona odbiorców.

W sztuce polskiej za czasów Wróblewskiego pierwsze miejsce zajmował istniejący jeszcze przed wojną koloryzm. Wróblewski jako jeden z niepokornych studentów, sprzeciwiając się kapistowskiej kadrze ASP oraz nieodpowiadającemu potrzebom studentów systemowi edukacyjnemu, przekonał, że sztuka musi być „tematyczna, czytelna i realistyczna, zaangażowana w przemiany polityczne, podejmująca treści zrozumiałe dla szerokich mas odbiorców”²³. Aby obrazy wywierały wpływ na szerokie grono odbiorców, malarz ten starał się czerpać materiał obserwacyjny „z najpospolitszego życia, wspólnego możliwie dużej ilości ludzi”²⁴. Zatem licząc się z odbiorcami, Wróblewski i członkowie grupy manifestowali sztukę posiadającą uniwersalny temat, podkreślali też istotność treści odzwierciedlających obecny stan społeczeństwa i polityki oraz łatwość ich zrozumienia. Tworzyli swoje dzieła docelowo dla odbiorców, żeby nawiązać kontakt między nimi a sztuką.

Postawa względem odbioru sztuki wśród członków grupy była tylko nieco podobna do tej Wróblewskiego. W roku 1948 odbyła się Wystawa Sztuki Nowoczesnej, w ramach której Wróblewski prezentował m.in. „Ryby bez głów”, „Zatopione miasto” i „Słońce i inne gwiazdy”, a oprócz tego stworzył dla zwiedzających wystawę robotników teksty przedstawiające eksponowane prace. W jednym z tych tekstów napisał o swoich obrazach:

„Jego obrazy są ordynarne, widoczne z daleka, rażą z bliska swoją wyrazistością,

²² Kitowska-Łysiak M., op. cit., s. 28

²³ Tarabuła M., op. cit., s. 268-270

²⁴ Tamże, s. 272

każda kula czy ryba jest bardziej konkretna niż naturalny przedmiot, np. głowa oglądającego. Wszystko w obrazach jest na wierzchu i woła najprostszymi słowami o radości i sile.”²⁵

Poza tym opisał wszystkie dzieła wystawione w sali, np. Kantora czy Nowosielskiego, w taki sposób, aby ludzie mający rzadki kontakt ze sztuką łatwiej zrozumieli, o co w nich chodzi. Innymi słowy, Wróblewski, jako komunista dążył do dotarcia jego prac do robotników, czyli tej grupy, która w tamtych latach służyła społeczeństwu ciężką pracą codzienną i raczej nie miała bezpośredniego kontaktu ze sztuką.

Natomiast w roku 1967, przy okazji organizowania drugiej ekspozycji grupy „Wprost”, artyści świadomie wybrali jako miejsce na prezentację nowohucki Dom Kultury. Mieli na celu pokazanie prac wyrażających pewne treści „wprost” tym, którzy nie potrafili odczytać kodów czy aluzji, jakie były charakterystyczne w ówczesnej sztuce współczesnej, i którzy z tego powodu mogli odebrać ich dzieła jedynie bezpośrednio. Należy jednak podkreślić olbrzymią różnicę dzielącą twórczość Wróblewskiego i Wprostowców. Ci ostatni dążyli do przyciągnięcia jak największego grona odbiorców i nie tworzyli swoich dzieł wyłącznie dla robotników. Traktowali tę klasę po prostu jako jedną z wielu grup odbiorców ich dzieł.

Można u artystów grupy „Wprost” znaleźć inne podobieństwo do Wróblewskiego pod względem relacji między twórcami a widzami.

Po trzech latach od debiutu grupy odbył się w zakopiańskiej galerii BWA szósty pokaz dzieł Wprostowców, w którego katalogu zamieścili uzupełnienie poprzedniej deklaracji:

²⁵ Tarabuła M., *Kronika wydarzeń* [w:] *Andrzej Wróblewski nieznanym*, Kraków 1993, s. 272

„Wyrażać wprost znaczy ukazywać w możliwie bezpośredni, otwarty, nie przesłonięty konwencjami sposób to, co wynika z przeżywania, w nadziei, że treści przeżywane okażą się znane i bliskie każdemu. (...) Pokazując to, co robimy, niejako <<w trakcie>> pragniemy stworzyć s t a n w s p ó ł o b e c n o ś c i autora i widza w świecie wyobrażeń o naszej egzystencji.”²⁶

Należy podkreślić, że zapisane w pracach przez malarzy grupy przeżycia mają być znane i bliskie wszystkim oglądającym, co powoduje powstanie „stanu współobecności” u nich oraz członków.

Odnosnie do wspomnianej „wspólności” czy „bliskości”, warto zwrócić uwagę na myśl Wróblewskiego. Uważał on bowiem, iż obraz powinien działać na odbierających jednoznacznie, „żeby treść przeżycia u widza była zgodna z intencją malarza i u wszystkich widzów jednakowa”²⁷. Do tego pojęcia zgodności wg Wróblewskiego, jakby każdy odbierający dzieło doświadczył tych samych przeżyć, co autor i inni widzowie, nawiązuje właśnie myśl „współobecności” Wprostowców.

Zwróciwszy uwagę na temat podjęty przez malarzy grupy, chciałabym podkreślić, iż zwłaszcza w pierwszych latach działalności skupiali się na zagadnieniach egzystencji człowieka współcześnie im żyjącego. Zabieg ten miał na celu wzbudzić w odbiorcach poczucie wspólności czy bliskości z treścią prac oraz z ich autorami, a także uzyskać porozumienie międzyludzkie²⁸. Artyści grupy „Wprost”, zajmując się sprawami ludzkiego bytu, przedstawili cierpienie doznane przez ludzi najpierw w czasie wojny, a potem w okresie komunistycznym.

W ostatnich latach swojego krótkiego życia Wróblewski pracował także nad problematyką ludzkiej egzystencji w swojej twórczości. Należy jednak zwrócić uwagę

²⁶ Nyczek T., *Paradoksy grupy „Wprost”* [w:] *Świat przedstawiony?*, s. 50

²⁷ Tarabuła M., op. cit., s. 272

²⁸ Nyczek T., op. cit., s. 51

na fakt, że zajmował się tą tematyką nie w kontekście cierpienia spowodowanego przez komunizm, ale w kontekście codziennego trudu opartego na osobistym doświadczeniu. Po ślubie i narodzinach syna oraz bliźniaczek, artysta, który miał szansę cieszyć się pełnią życia tylko przez chwilę, przechodził wraz ze swoją rodziną ciężki okres. Uczelnia zmniejszyła przyznane mu stypendium, nie pojawiły się zamówienia państwowe ani prywatni kupcy chętni na jego prace. Kryzysowa sytuacja stała się przyczyną powstawania niemałej liczby obrazów pokazujących problematykę egzystencjalną, w tym dzieł takich jak „Kolejka trwa”, „Poczekalnia” czy cykl „Ukrzesłwienia”.

Po pierwszej wystawie grupy „Wprost”, uznając ją za skandal, skrajnie negatywnie wypowiedział się o niej Andrzej Osęka, jeden z krytyków, którzy, pociągnięci po kilku ekspozycjach siłą obrazów grupy, zaczęli zajmować się jej działalnością:

„Wielu krytyków dostrzegało w pierwszej wystawie Wprost przede wszystkim szokującą brzydotę oraz absurdalną próbę mówienia sztuką rzeczy, jakie w rysunkach, rzeźbach, obrazach powiedzieć się nie dadzą (...)”²⁹

Wprostowcy, przełamując rozmaite konwencje współczesnej im sztuki, próbowali w swojej twórczości podejmować takie tematy, jakich, wg recenzentów, nie można „powiedzieć” dziełami sztuki „wprost”. Okazało się jednak, że to przekraczanie granic przyniosło im spory sukces. Z okazji trzeciego pokazu zorganizowanego w warszawskiej Galerii Współczesnej w roku 1967, wręczono im grupową Nagrodę

²⁹ Gorządek E., *Grupa Wprost* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 25 sierpnia 2013]. Dostępny w World Wide Web http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/grupa-wprost.

Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida. Zaczęło się też pojawić coraz więcej twórców inspirowanych ich pracami. W połowie lat osiemdziesiątych, dwadzieścia lat po założeniu grupy, kiedy mówienie „wprost” stało się oczywiste, zapadła decyzja o jej rozwiązaniu. Dzisiaj „Wprost” postrzegany jest jako zespół artystów, którzy, opierając się na tradycji sztuki przedstawiającej lub figuratywnej, potrafili przełamać konwencje, „stosując m.in. <język> sugestywnej ekspresji”³⁰.

Chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt prac Wprostowców, występujący w podobnej formie u Wróblewskiego. W latach osiemdziesiątych, kiedy stan wojenny doprowadził do dużych zmian na polskiej scenie politycznej, twórczość artystów grupy charakteryzowała się „okazjonalnością i dużą siłą perswazyjną”³¹, co Ewa Gorządek określiła jako sztukę „niemal publicystyczną”³². Byli w pewnym sensie „publicystami” po to, aby za pomocą prac „demaskować hipokryzję życia publicznego”³³. Wyrażali swoją opinię wobec zaistniałej sytuacji politycznej, zamiast słów wykorzystując dzieła malarskie jako rodzaj „publikacji”. Grzywacz, wspominając tamte czasy, mówił, że „tam, gdzie zwykle posługujemy się słowem, obraz stanowił dla mnie słowo zastępcze. (...) [Obraz] był czymś w rodzaju komunikatu”³⁴.

Natomiast Wróblewski, wygłaszał swoje poglądy „wprost” poprzez publikowanie wielu artykułów na temat sztuki, a zatem poprzez język, a nie obrazy. Jego otwarta krytyka doprowadziła do powstania konfliktu pomiędzy nim a kapistami oraz artystami „Nowoczesnymi”. Szczególnie w jego tekstach opracowanych zaraz po

³⁰ Kitowska-Łysiak M., op. cit., s. 11

³¹ Rottenberg A., *23. Wprost na wspak* [w:] *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa 2007, s. 279

³² Gorządek E., op. cit.

³³ Kitowska-Łysiak M., op. cit., s. 26

³⁴ Czyżewski A., *[„Malarstwo posiada swój język”] Ze Zbylutem Grzywaczem rozmawia Adam Czyżewski* [w:] *Świat przedstawiony?*, s. 137

wojnie można dostrzec, iż w dużym stopniu zaangażował się w ówczesne problemy polityczne i w zagadnienie socrealizmu. Wypowiadając się o malarstwie, opisywał je jako „jeden ze środków wychowawczych”³⁵. Wróblewski twierdził, że obraz wychowuje robotników, czyli grupę stanowiącą podstawę społeczeństwa. Służąc mu przez swoją pracę, budują świat socjalistyczny, co z kolei oznacza, że sztuka pomaga w jego tworzeniu. Przedstawienie swojej myśli o sztuce socrealistycznej czyniło go dosłownie „publicystą”, lecz był on jednocześnie artystą praktykującym. Zgodnie ze swoimi przekonaniem, namalował płótna edukujące pracowników ideologicznie. Szybko okazało się jednak, że sztuka socrealistyczna opracowana przez młodego Wróblewskiego znacznie różniła się od tej, którą władza chciała narzucić środowisku artystycznemu. Doszedł on więc do wniosku, że „tylko wtedy nikt mi nie będzie narzucał socrealizmu, jeśli ja sam go będę narzucał innym”³⁶. Ta sprzeczność nie dawała spokoju artyście, nawet kiedy tworzył wg zasad partyjnej ideologii socjalistycznej.

W wypadku Wprostowców, Grzywacz uważał, że nic go nie mobilizuje tak bardzo, jak „widok przyjaciela przy pracy”³⁷ i właśnie ta motywacja płynąca od innych członków jednoczyła tę grupę. Artysta dodał, że Wprostowcy wytworzyli „swego rodzaju mikrośrodowisko”³⁸. To „mikrośrodowisko” umożliwiło wzajemne wymienianie się impulsami twórczymi, dzięki czemu wyprzedzili nową figurację lat siedemdziesiątych.

Do tej pory skupiłam się na zestawieniu podobieństw pomiędzy twórcami grupy „Wprost” a Wróblewskim, które dotyczyły ich poglądów na sztukę. Warto jednak przede wszystkim przyrzeć się jego wpływom na płótna młodszych malarzy, ponieważ

³⁵ Tarabuła M., op. cit., s. 270

³⁶ Tamże, s. 280

³⁷ Czyżewski A., op. cit., s. 152

³⁸ Tamże

poznawali go głównie „poprzez jego sztukę”³⁹. Szczególnie w ich wczesnej twórczości, jak uważa Gorządek, można uchwycić mocne nawiązanie do „zaangażowanej etycznie sztuki”⁴⁰ wielkiego malarza. W kolejnej części niniejszego rozdziału zamierzam skupić się na Wprostowcu, którego obrazy przejawiają najbardziej intrygujące inspiracje Wróblewskim – na Zbylucie Grzywaczu.

Zbylut Grzywacz – wpływ na radykalnego artystę

Jako 19-letni młodzieniec, Grzywacz pojawił się na pośmiertnej ekspozycji Wróblewskiego, odbywającej się w Pałacu Sztuki w roku 1958. Wystawa dzieł zainspirowała młodego artystę i poskutkowała wielokrotnym odwoływaniem się do twórczości starszego mistrza na licznych obrazach.

Urodzony w roku 1939 w Krakowie, gdzie zmarł w roku 2004, Grzywacz uważany jest za „jednego z najbardziej radykalnych malarzy grupy Wprost”⁴¹. Częstym zabiegiem stosowanym w jego pracach jest deformacja oraz uproszczenie postaci ludzkiej, a w szczególności wulgarne wynaturzenie ciała.

W różnych wywiadach artysta wymieniał wiele razy nazwisko Wróblewskiego jako osoby, która go ukształtowała. Oto jeden z przykładów takich wypowiedzi: „Wróblewski jako malarz, jako postać był mi zawsze bliski, zwłaszcza odkąd zacząłem malować samodzielnie, mniej więcej od pierwszej wystawy <Wprost>”⁴². W innej rozmowie stwierdził, że bez Wróblewskiego „na pewno by nie było malarza

³⁹ Kitowska-Łysiak M., op. cit., s. 11

⁴⁰ Gorządek E., op. cit.

⁴¹ Gorządek E., op. cit.

⁴² Czyżewski A., op. cit., s. 150

Grzywacza”⁴³. Poza wystawą z roku 1958, młody twórca miał szansę zobaczyć na żywo płótna Wróblewskiego w czasie ekspozycji poświęconej mu w roku 1968 w Warszawie. Co interesujące, kilkakrotnie dokonywał też trawestacji prac wielkiego artysty. Te dowody nie pozostawiają wątpliwości, że w pracach Grzywacza nietrudno dopatrzeć się ogromnego oddziaływania Wróblewskiego.

Przyjrząwszy się bliżej obrazom Grzywacza, warto zwrócić uwagę przede wszystkim na powtarzający się motyw marynarki, która jest obecna również na wielu obrazach Wróblewskiego, np. w serii „Rozstrzelania”. Na jego autoportrecie (il. II-1, 1949 r.) i zdjęciu (il. II-2, 1954 r.) widać jego zamiłowanie do marynarek, które Witold Damasiewicz określił jako strój charakterystyczny⁴⁴. W twórczości Grzywacza również można zaobserwować niemało przykładów wykorzystania motywu garnituru, m.in. w dziełach „Transparentowy I” z cyklu „Człowiek bez jakości”(il. II-3, 1971 r.), „Corrida I” z cyklu „Wołowy” (il. II-4, 1977 r.) czy „Przekańnik V” (il. II-5, 1973 r.). Zwłaszcza mężczyzna przedstawiony na obrazie „Transparentowy I” zdaje się mieć na sobie marynarkę ludzako podobną do tej Wróblewskiego, „uszytej z materiału płóciennego, stąd łamliwego”⁴⁵.

Praca olejna Grzywacza „W murze” (il. II-6, 1970 r.) przedstawia męską postać stojącą na tle muru. Połączenie murowanej ściany z motywem figury ludzkiej ubranej w garnitur oraz specyfika ułożenia tych elementów wskazuje na niewątpliwe odwołanie do „Rozstrzelania IV (Rozstrzelania na ścianie)” (il. II-7, 1949 r.). Łatwo zaobserwować, że mocno wymięte ubranie mężczyzny widocznego na obrazie „W murze” nawiązuje

⁴³ Gorzadek E., *Zbylut Grzywacz* [Document elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 29 sierpnia 2013]. Dostępny w World Wide Web http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/zbylut-grzywacz

⁴⁴ Tarabuła M., op. cit., s. 286

⁴⁵ Tamże

również do wygniecionej garderoby namalowanego na niebiesko człowieka w dziele „Rozstrzelanie VIII” (il. II-8, 1949 r.).

Chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jeden element zapożyczony z twórczości Wróblewskiego, a mianowicie na obecność błękitu nałożonego na ludzką sylwetkę. Garnitur mężczyzny z obrazu Grzywacza „W murze” utrzymany jest w szaro-brązowej kolorystyce, takiej samej jak mur na drugim planie, która jednocześnie nawiązuje do barwy zestawu postaci znajdującej się po lewej stronie na „Rozstrzelaniu II”. Od ramion w górę zaś sylwetka stopniowo nabiera niebieskich odcieni. Błękit u Wróblewskiego symbolizuje śmierć, co nasuwa interpretację, iż figura męska u Grzywacza, upodabniając się do muru, zbliża się do końca życia lub przeżywa przed tą ścianą swoje ostatnie chwile.

Świadczy o tym, że cykl „Rozstrzelania” wywarł znaczny wpływ na Grzywacza stanowią jeszcze inne dzieła, np. szkice (il. II-9, 1968 r.?) albo cykliczne prace „Zmiętego i odprasowanego I-II” (z cyklu „Człowiek bez jakości”, 1971 r. i 72 r., il. II-10 i 11). Silnie zdeformowane sylwetki ludzkie ubrane są na obrazach w marynarkę i spodnie. Ponadto należy podkreślić, iż ten sposób deformacji w pewnym stopniu nawiązuje do serii Wróblewskiego. Jedną z charakterystycznych cech całej twórczości młodszego artysty to właśnie antyestetyczne zniekształcenie figury człowieka. Dlatego też w przypadku pracy „Zmiętego i odprasowanego”, chciałabym szczególnie skupić się na motywie zdeformowanej części ciała. W każdym dziele z tej serii tułów oraz dolny fragment twarzy zostały „odprasowane”, zaś pozostałe części ciała zostały „zmięte” tak drastycznie, że nie da się rozpoznać twarzy, a powykręcane nogi i dłonie nie przypominają już ludzkich kształtów. W niektórych pracach cyklu Wróblewskiego, m.in. na „Rozstrzelaniu VIII” (il. II-12) czy „Rozstrzelaniu VI” (il.

II-13, 1949 r.), namalował on mężczyzn, których ciała uległy pewnej deformacji. Idealny przykład stanowi czarna postać widniejąca jako druga od prawej na „Rozstrzelaniu VIII” oraz niebieska sylwetka na „Rozstrzelaniu VI”. Obie mają górną część ciała odwróconą głową w dół. Właśnie ten element zniekształconej i podzielonej na pół sylwetki ludzkiej Grzywacz włączył do swoich obrazów, dodając przeraźliwość i gwałtowność deformacji. Co więcej, można powiedzieć, że „zmięte” nogi nawiązują do trochę wygniecionej postaci u Wróblewskiego na „Rozstrzelaniu VIII”. Zdeformowanie z rozdzieleniem figury ludzkiej na dwa fragmenty w dorobku Grzywacza można dostrzec także na płótnie „Odwrócona” z cyklu „Lalki” (il. II-14, 1973 r.). W przeciwieństwie do zaprezentowanych do tej pory dzieł, ten akryl przedstawia kobietę; tylko dolna część ciała jest obrócona tyłem i zrealizowana w różu. Na tym obrazie nie występuje, co prawda, aż taka defiguracja, jak np. na „Zmiętego i odprasowanego”, niemniej jednak odwrócenie nóg postaci wyraża brutalność.

Wg Aleksandra Wojciechowskiego Wprostowcy uczyli się „<anatomicznego> sposobu traktowania aktów, w których stwarzał Wróblewski wrażenie, jakby zamienił pędzel na skalpel chirurga”⁴⁶. Do prac Wróblewskiego w taki sposób wykonanych należą m.in.: obraz olejny „Portret organiczny” (il. II-15, 1957 r.) i monotypia nosząca ten sam tytuł (il. II-16, 1957 r.). Oba dzieła prezentują nagiego mężczyznę, którego przezroczysta skóra ukazuje narządy wewnętrzne. W całej twórczości Grzywacza można znaleźć wzorcowe akty, w których artysta stosował metodę przyswojoną od mentora. Są nimi dwa dzieła z serii „Orantki” (il. II-17, 1966 r.) i reliefy gipsowe cyklu „Utrwalone” (il. II-18, ilustracja to „Utrwalona IV”, 1966 r.). W żadnej z tych prac nie można odnaleźć, co prawda, organów wyeksponowanych tak jak na „Portretach

⁴⁶ Wojciechowski A., *X. Nowa figuracja* [w:] *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław 1983, s. 106

organicznych”, ale można zaobserwować odkryty kręgosłup czy żebra. Poza tym na „Utrwalonej IV” pewna część wnętrzości kobiety została gwałtownie usunięta przez twórczego „chirurga”, który zostawił tylko skórę, jakby upamiętniającą istnienie elementów ciała. Te dwie serie „Orantki” i „Utrwalone” są postrzegane jako „najbardziej drastyczne z jego przedstawień kobiecego ciała”⁴⁷.

Na samym początku tego podrozdziału zostało już wspomniane, że Grzywacz nieraz przerabiał obrazy Wróblewskiego (np. il. II-19, 1987 r.), w związku z czym w następnej kolejności podejmę temat jednej z licznych trawestacji, którą szczególnie warto porównać z „oryginałem”. W roku 1973 Grzywacz namalował płótno „Kolejka jeszcze trwa (Andrzejowi Wróblewskiemu)” (il. II-20), wyrażające oczywiste odwołanie do znanego obrazu mistrza, „Kolejka trwa” (il. II-21, 1956 r.). W pracach obydwu artystów przedstawieni są ludzie siedzący na krzesłach w jednym rzędzie, od lewej do prawej, zachowują się przyzwoicie, cierpliwie i cicho. Oprócz trzech głównych postaci, po bokach obrazu dostrzegalne są zarysy innych sylwetek, co daje wrażenie kolejki, kolejki trwającej, być może nawet bez końca. Kopiując od „nauczyciela” całą kompozycję dzieła z motywem kolejki, Wprostowiec nadał jej inne znaczenie poprzez przetworzenie swojego obrazu. Największą różnicę, dzięki której płótno Grzywacza staje się niezależnym utworem, a nie tylko kopią sławnej pracy Wróblewskiego, stanowi kolorystyka figur ludzkich. Grzywacz w swym radykalnym zamyśle kompletnie pozbawił siedzących postaci rysów twarzy, szczegółów ubioru i naturalnych, wesołych kolorów, które są obecne na pierwowzorze, a co więcej, pozwolił, żeby róż „stopniowo zagarniał”⁴⁸ wszystkie sylwetki – u kobiety z dzieckiem, widocznej po lewej stronie

⁴⁷ Szewczuk M., op. cit., s. 37

⁴⁸ Boniecka J., *Zbylut Grzywacz, Maszyna do pisania* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 2 września 2013]. Dostępny w World Wide Web <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX244>

obrazu, jedynie głowa została pokryta niemal płaskim różem, natomiast osoba siedząca na czele, przed starszą damą, ma przemalowane na różowo już całe plecy. Innymi słowy, ludzie czekający w „jeszcze trwającej” kolejce są odindywidualizowani i urzeczowieni; wg autora „człowiek, który siedzi najbliżej czoła kolejki, jest najbardziej uprzedmiotowiony, ukauczukowiony”⁴⁹. Podczas tworzenia obrazu, uważał on, że kolejka jest „najlepszym sposobem na przemienienie człowieka w przedmiot, w numerkę wręcz”⁵⁰. Przeprowadzając „dialog ze swym duchowym mistrzem”⁵¹ zaczerpnął ten motyw, aby za jego pomocą przedstawić ludzi przymuszonych przez wiecznie trwający socjalizm do zniewolenia w bezwzględnym, trudnym życiu.

Wypadałoby w tym miejscu zaznaczyć, że kolejka jest często pojawiającym się wątkiem w twórczości Grzywacza. Jako przykład można podjąć obraz „Corrida II” (il. II-22, 1977 r.). Postaci kobiece pojawiają się na drugim planie, ustawione w jednej linii od lewej do prawej; wszystkie noszą spódnice, które są ich „symbolem”, trzymają w rękach torebki i czekają w kolejce po towary. Artysta, obrazując codzienną scenę tamtych czasów, zaprezentował odpersonalizowane kobiety cierpiące niekończącą się niezmiennością. Wykonano nawet zdjęciowy portret grupy „Wprost” (il. II-23, 1978 r.) do pracy Grzywacza „Kolejka (Wprost III)”.

W następnej części tego rozdziału chciałabym przeanalizować kolejny element funkcjonujący w dorobku twórcy z „nowej figuracji” jako odnośnik do prac Wróblewskiego, a mianowicie motyw krzesła. „Opuszczona XI (wg Caravaggia)” (il. II-24, 1980 r.) jest obrazem zamykającym serię „Opuszczone”, która powstawała w

⁴⁹ Czyżewski A., op. cit., s. 150

⁵⁰ Tamże

⁵¹ Milewska W., *Zbylut Grzywacz, Kolejka jeszcze trwa* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 5 września 2013]. Dostępny w World Wide Web <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX245>

latach 1972-80 na bazie mitologicznego motywu świętej Marii Magdaleny pod Krzyżem. „Opuszczona XI” również przedstawia zagadnienie dotyczące kobiet, skupiając się w szczególności na ich roli i pozycji społecznej w okresie PRL⁵². Na zielonej ławce siedzi bardzo zmęczona Magdalena, ubrana „współcześnie”, tzn. w krótką, odsłaniającą uda spódnicę, wymiętą białą koszulkę i sandały na obcasie. Jak wskazuje sam tytuł, jest to niewątpliwie trawestacja dzieła europejskiego mistrza Caravaggia. Można na niej jednak dostrzec wyraźne nawiązanie malarskie do obrazów Wróblewskiego, takich jak „Ukrzesłowiona” (il. II-25, 1956 r.) i „Portret kobiety” (il. II-26). Wskazuje na to kompozycja całej pracy „Opuszczona XI”, która w dużym stopniu przypomina tę z „Portretu kobiety”: obie figury usadzone są w prawie takiej samej pozycji, z przechyloną do tyłu głową. Odbiorca może odnieść wrażenie, że Grzywacz wyrwał „ukrzesłowioną” Wróblewskiego z krzesła stanowiącego jej integralną część i przetransportował ją do mrocznej, ciężkiej rzeczywistości. Na płótnie Wprostowca doszło więc do dwóch przekształceń: przerobił nie tylko „ewangelijną opowieść”⁵³, ale także kobietę „ukrzesłowioną” przez los. Elementy skonfliktowane ze sobą, takie jak „brutalna i bolesna codzienność z ewangelicznym mitem, okrucieństwo pospolitej cielesności z mistyką”⁵⁴ pozwalają artyście krytycznie opisać ówczesną sytuację społeczną. Grzywacz ponownie zastosował zaczerpniętą z obrazu „Ukrzesłowiona” figurę kobiecą do stworzenia przestrzennej pracy „Maszyna do pisania” (il. II-27, 1973 r.). Montaż ten przedstawia pozbawioną przez róż indywidualności sekretarkę, która jest w trakcie porzucania swojego ciała i

⁵² Kitowska-Łysiak M., *Noty biograficzne* [w:] *Świat przedstawiony?*, s.345

⁵³ Kitowska-Łysiak M., op. cit., s. 30

⁵⁴ Boniecka J., *Zbylut Grzywacz, Opuszczona XI (wg Caravaggia)* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 2 września 2013]. Dostępny w World Wide Web <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX250>

przemieniania się we właściwe jej narzędzie pracy. W swoim cyklu „Ukrzesłowienia” Wróblewski wykorzystał figury przeobrażające się w krzesła, żeby opowiedzieć o niekończących się trudach ludzkiego życia, Grzywacz zaś zapożyczył od niego kobiecą postać i połączył ją barbarzyńsko z maszyną do pisania, żeby przekazać obraz zniewolenia człowieka jako obywatela kraju komunistycznego oraz bezsilności, zwłaszcza kobiet. Nawet szeroko rozwarłe nogi kojarzą się z białymi nogami „Ukrzesłowionej II” (il. II-28, 1957 r.). Odnosząc się do tego obrazu mistrza, warto podać jako przykład nawiązania inne dzieło Grzywacza, „Opuszczona X (pracownia)” (il. II-29, 1979 r.). Akt przedstawiający kobietę odpoczywającą na krześle w pracowni przypomina w pewnym stopniu sylwetkę przekształconą w krzesło przez Wróblewskiego, szczególnie przez ich jasne nagie ciało oraz pozę.

W kilku pracach w całym dorobku Grzywacza można odnaleźć temat, któremu Wróblewski również poświęcił niemało utworów. Mowa o parze zakochanych i parze małżeńskiej. W ostatnich latach życia Wróblewski pracował nad motywem duetu, co było jakby powrotem do wątku, którym zajmował się we wcześniejszym okresie. W taki sposób powstał m.in. obraz „Zakochani” (il. II-30, 1956-57 r.). Przekonujące, niemal namacalne odwołanie do tego dzieła wykazuje „Kobieta i mężczyzna (Mąż i niewiasta)” (il. II-31, 1966 r.) autorstwa Grzywacza. Porównując te dwa obrazy, można przede wszystkim zauważyć, że odcień kolorystyczny oraz kompozycja są bardzo podobne. Wprostowiec zobrazował dodatkowo rysy małżeństwa w sposób analogiczny do „mentora”, tzn. zarys sylwetki kobiety wyraźnie, a mężczyzny niejasno. Wróblewski nadał zakochanym barwę błękitu zamiast naturalnego koloru, z czego wynika, że istnieją oni w świecie pozagrobowym. U Grzywacza natomiast małżonkowie zostali ubrani w nieco inne kolory: mąż jest szaro-niebieski, a żona częściowo czerwona i

ciemno-różowa. Płótno przedstawiające kobietę ze zmarłym mężczyzną znajduje się we wczesnej twórczości Wróblewskiego zatytułowane „Spacer zakochanych ze słońcem” (il. II-32, 1948 r.). Stąd można wnioskować, że dzieło Grzywacza opowiada podobną historię – mężczyzna opuścił swoją partnerkę, ale towarzyszy jej jako wspomnienie. Wracając do pracy „Zakochani”, chciałabym porównać go z następnym obrazem Wprostowca, „Mężczyzna i kobieta” (il. II-33, 1967 r.). Stosując ciemne barwy, Grzywacz namalował trzymającą się za rękę parę, która stanowi swoisty „cytat” zaczerpnięty z pracy Wróblewskiego. Dołożył on do niego jednak inne przesłanie: poprzez zamazanie twarzy obojga wyraził ich nieistnienie oraz nietrwałość bytu człowieka.

Warto zaznaczyć, że ten często podejmowany przez obu twórców motyw pojawia się w niektórych dziełach połączony z czynnością siedzenia. Na płóciennym dyptyku „Rozmowa (Diminuendo)” (z cyklu „Człowiek bez jakości”, il. II-34, 1973 r.) Grzywacz pokazał siedzącą twarzą w twarz parę odindywidualizowaną przez róż i czerwień. Na strukturę tego dzieła niewątpliwie wywarły duży wpływ m.in. obrazy mistrza „Para na krześle” (il. II-35, 1956 r.) i „Małżeństwo II” (il. II-36, 1956 r.). Poszczególne poza postaci czy kształt krzesła nie zgadzają się ze źródłami inspiracji, ale nawiązanie jest wciąż dostrzegalne.

Ewa Kuryluk – wpływ na artystkę multimedialną

W drugiej części niniejszego rozdziału chciałabym przeanalizować, pod względem oddziaływania Wróblewskiego, kilka prac z jeszcze niezamkniętej twórczości artystki multimedialnej, Ewy Kuryluk.

Ewa Kuryluk, urodzona w 1946 roku w Krakowie, malarstwem zajmuje się przez cały okres działania twórczego, którym zainteresowała się w wieku lat trzynastu. Ukończyła studia na warszawskiej ASP w roku 1970, jednocześnie jej dzieła ukazane były w londyńskiej Woodstock Gallery. Przyniosło to jej sukces zawodowy nie tylko w ojczyźnie, ale także w zagranicą i do dzisiejszych czasów odbywa się wiele ekspozycji autorki. Siedem lat po zdobyciu dyplomu, wyprowadziła się do Londynu i rozpoczęła współpracę z tamtejszą galerią Fischer Fine Arts. Przez pewien czas prowadziła wykłady na uczelniach polskich, niemieckich i amerykańskich. Razem z kolegami założyła grupę „Śmietanka”, do której należeli m.in. Andrzej Bielawski czy Andrzej Bieńkowski. Posiadając pracownię w Paryżu artystka za pomocą licznych metod twórczych – uprawia zarówno malarstwo, jak i fotografię, instalację i pisarstwo – kreuje dzieła, które trafiają do kolekcji kilkunastu instytucji, a także do miłośników sztuki.

Przed studiami, sześć lat przebywała poza Polską – zdała maturę w austriackim Realgymnasium (1964 r.), zwiedziła weneckie Biennale, oraz w ramach stypendium otrzymanego na konkursie Instytutu Włoskiego w Wiedniu uczyła się na uniwersytecie w Urbino. Zdobywszy bezcenne doświadczenie, powróciła do kraju i rozpoczęła studia, jednak wtedy zdała sobie sprawę z faktu, iż „nie nauczy się tam niczego”⁵⁵ praktycznego. Studenci mieli obowiązek wykonywać obrazy typu akty oraz martwą naturę, a młoda twórczyni, ignorując narzucone tematy, twardo malowała „infantylnie ilustracje”⁵⁶, jak nazywali profesorowie jej prace. Odkąd poznała akryl na drugim roku wydziału malarstwa, pożegnała obrazy olejne; po pierwsze była uczulona na olej, a po drugie, co ważne, po to, aby zbuntować się „wobec różnorodnych dziedzin

⁵⁵ Kuryluk E., *Ewa Kuryluk 1964-1968* [w:] *Ewa Kuryluk. Obrysować cień. 1968-1978*, Wrocław 2011, s. 7, książka dalej jako *Obrysować cień*.

⁵⁶ Tamże, s. 9

życia i sztuki, z tradycją olejnego malarstwa włącznie⁵⁷. Podczas studiów było dużo napięcia pomiędzy profesorami a artystką w sprawie jej eksperymentalnych środków twórczych – malowała nie tylko akrylem, ale także rysowała na płytach pilśniowych i wielokrotnie wykorzystywała kolaże w twórczości.

Trzeba przypomnieć fakt, że młodego Wróblewskiego do protestu skłonił właśnie system edukacji jego uczelni, gdzie – wg niego – dominowała schyłkowa estetyka kapistowska⁵⁸. Uważał, iż profesorowie przymuszając studentów do wykonywania dzieł na takie tematy jak akty, pejzaże czy martwa natura, pozbawiali ich wolności wyrażenia uczuć na swój sposób. Na początku uczący się artysta zainteresował się koloryzmem i to, co namalował „kolorystycznie” było docenione przez profesorów, ale w pewnym czasie zrezygnował z niego i zaczął poszukiwać własnego języka artystycznego. Po odejściu od koloryzmu, manifestując koncepcję sztuki tematycznej, czytelnej dla widzów czy zaangażowanej w zmianę polityczną, wystawił prace m.in. „Obraz na temat okropności wojennych”, „Zatopione miasto” i „Rozstrzelania”, które budziły kontrowersje w środowisku artystycznym. Radykalna postawa studenta z jednej strony uzyskała zdecydowane poparcie grona kolegów ze studiów, a z drugiej strony spowodowała konflikt między nim a nauczycielami. Pod tym względem, czyli stosunku do programu kształcenia i progresywnych poglądów dotyczących sztuki oraz kreacji, można dostrzec podobieństwo u obojga malarzy. Oryginalność utworów doprowadziła Kuryluk do sukcesu oraz niewątpliwej obecności w historii sztuki, niemniej jednak Porębski uważa, iż malarstwo Ewy Kuryluk „nie jest awangardowe”, ale „należy do swojego czasu i jemu tylko daje świadectwo”⁵⁹.

⁵⁷ Taborska A., *Od Człekopejzaży do ekranów* [w:] *Obrysować cień*, s. 43

⁵⁸ Tarabuła M., *Kronika wydarzeń* [w:] *Andrzej Wróblewski nieznany*, s. 268

⁵⁹ Porębski M., *Wstęp do katalogu wystawy malarstwa, rysunku i grafiki Ewy Kuryluk* [w:] *Obrysować cień*, s. 29

Jeśli chodzi o dorobek malarski, artystka kierując się we wczesnych latach działalności w stronę hiperrealizmu oraz nowej figuracji, tworzyła dwie kluczowe serie: „Człekopejzaże” oraz „Ekran”. Na „Człekopejzażach”, namalowanych plamami jaskrawej barwy oraz jednakowym konturem, autorka połączyła ziemię, rośliny i ludzi, traktując wszystko tak samo. Innymi słowy „Człekopejzaż”, to dla niej harmonijna „wizja przyrody bez podziału”⁶⁰, która wywiera na widzach wesołe wrażenie. Z drugiej strony jednak wcale nie ukazuje jedności natury z człowiekiem, ponieważ ta wizja powstała po II wojnie światowej w Polsce i dotyczy problematyki bolesnej, strasznej. Zatem cykl był próbą odbudowania harmonijności, ale „z góry skazaną na niepowodzenie”⁶¹. Natomiast na „Ekranach” autorka stworzyła świat podporządkowany środkom masowego przekazu i dysonansowi między oglądającym monitor a programem telewizyjnym, szczególnie między „światem” a „wnętrzem pokoju, w którym rozgrywa się nasze własne życie”⁶². Dzięki temu kontrastowi cykl balansuje „na granicy groteski i makabry”⁶³. Poza dwoma cyklami wykonała w latach siedemdziesiątych liczne swoje portrety inspirowane autofotografiami, rozumiejąc niemożność utrwalenia na zdjęciu „swojego <ja>”⁶⁴; te dzieła, za pomocą malarstwa, które pokonuje tę nieufność wobec fotografii, uwiadcniają część życia artystki czy wręcz jej samej.

Właśnie we wczesnej twórczości plastycznej Kuryluk można zaobserwować wiele elementów zaczerpniętych od Wróblewskiego, więc jako pierwszy przykład można wziąć pracę „Niebieskie ptaki” z serii „Człekopejzaże” (il.II-37, 1970 r.). Trzeba

⁶⁰ Harvey J., *Człekopejzaż* [w:] *Obrysować cień*, s. 13-16

⁶¹ Taborska A., op. cit., s. 48

⁶² Taborska A., op. cit., s. 50

⁶³ Kuryluk E., *Ewa Kuryluk – 1971-1975* [Dokument elektroniczny]. [Online].

[Dostęp: 9 września 2013]. Dostępny w World Wide Web

http://www.kuryluk.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=146&Itemid=166&lang=pl

⁶⁴ Kuźmich M., bez tytułu [w:] *Obrysować cień*, s. 60

zwrócić uwagę przede wszystkim na jej wydatnie podobną kompozycję do gwaszowego obrazu „Małżeństwo II” (il.II-38, 1956 r.). W dziele artystki przy stole siedzą twarzą w twarz dwie ludzkie figury, które niewątpliwie kojarzą się z parą małżeńską z „Małżeństwa II”, mimo tego, że postać kobieca znajduje się po przeciwnej stronie niż ta u starszego malarza. Co więcej, można powiedzieć, że krajobraz na drugim planie u twórczyni w pewnym stopniu odwołuje się do tła abstrakcyjnego u mistrza. Przejrzawszy się obrazie Kuryluk, można zauważyć po prawej stronie na samym dole trzy łódki oraz dwa ptaki (il. II-39, fragment z il. II-38). Właśnie konstrukcja tych przedmiotów jest zaczerpnięta z pracy „Plaża” (il. II-40, 1957 r.); połączenie trzech małych statków i „niebieskich ptaków” jest porównywalne z trzema łodziami i niebieską rybą⁶⁵. Jeśli chodzi o sylwetkę męską na obrazie malarki, poza stopami, w przeciwieństwie do „męża” u Wróblewskiego, została ona ubarwiona tęczowo. Ten sposób nadania postaciom koloru jednak można dostrzec w kilku pracach Wróblewskiego, m.in. „Człowiek – segmenty” (il. II-41, 1949 r.), „Zampano I” (il. II-42, 1956 r.) czy „Na mównicy” (il II-43, 1957 r.). Twórca pokrył wszystkie figury ludzkie różnymi barwami, ale co ważne, dzieląc na części – głowę, szyję, ramiona, górną oraz dolną część ręki, pierś, brzuch i nogi. Kuryluk podzieliła ciało i namalowała inaczej, niemniej jednak pod tym względem zainspirowała się starszym artystą.

Malarka zapożyczyła od Wróblewskiego jeden motyw, często pojawiający się w jego pracach, i wykorzystywała w wielu swoich dziełach, mianowicie chodzi o krzesło. W głębi obrazu „Agonia” z serii „Ekran” (II-44, oryginał i fragment, 1974 r.) ukazany jest nieubrany człowiek, który siedzi ze schyloną głową na białym krześle. Kojarzy się to po pierwsze z lekko szaro-białym krzesłem z podkolorowanym oparciem

⁶⁵ U Wróblewskiego na rogu po prawej stronie widać część czegoś niebieskiego, ale trudno stwierdzić, że to jest ryba.

z obrazu „Ukrzesłowienie” (il. II-45, 1956 r.), a po drugie z nagą figurą kobiecą w kolorze bieli z „Ukrzesłowionej II” (il. II-46, 1957). Poprzez przemienionych w krzesło ludzi, Wróblewski ukazał problemy egzystencjalne człowieka, a poprzez ustawienie postaci w jednej kolejce do nikąd, nieskończoność trudu w życiu. Natomiast twórczyni zaczerpnęła od starszego artysty sam motyw krzesła wraz z figurą ludzką i włożyła go do zupełnie innego świata, innego kontekstu. W pracy „Agonia” na pierwszym planie leżą trzy postacie, które zapewne są martwe, a siedząca osoba przy nich być może jest jeszcze żywa; przedstawiona jest ona w tej przestrzeni właśnie jako człowiek chylący się ku upadkowi. Oprócz tego, ich śmierci towarzyszy zejście innej osoby, tzn. za siedzącym znajduje się telewizor, na którym pokazana jest „projekcja obcego umierania”⁶⁶.

Kuryluk zapożyczyła krzesło i użyła je w jeszcze innym miejscu, otóż na obrazie „Czarna gazeta” (il. II-47, 1978), który przedstawia sylwetkę ludzką czytającą gazetę na krześle w kolorze świecąco-niebieskim. Dzięki czarnemu tłu oraz ciemnemu odcieniu barw innych elementów obecność krzesła została bardziej podkreślona. Odnosząc się do niego, co interesujące, artystka wykonywała przez 25 lat cykliczną instalację zatytułowaną „Krzesła”⁶⁷ (il. II-48, 1982 r.), której część wystawiła z okazji XII Międzynarodowej Konferencji Rzeźby w San Francisco. „Najpopularniejsza”⁶⁸ wg autorki instalacja jest zrobiona, jak sam tytuł wskazuje, z krzesła oraz tkaniny, na której rysowała postacie. To nie jest malarstwo, niemniej jednak można potwierdzić, iż cała

⁶⁶ Taborska A., op. cit., s. 50

⁶⁷ Kilku pierwszym dziełom Kuryluk nadała tytuł „Przesłuchanie” na początku, ale później zmieniła go na „Krzesła”. Zob. Kuryluk E., *Ewa Kuryluk – 1980-2005* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 9 września 2013]. Dostępny w World Wide Web

http://www.kuryluk.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=141&Itemid=161&lang=pl

⁶⁸ Kuryluk E., op. cit.

seria stanowi „cytat” ze znanych „Ukrzesłowień” Wróblewskiego.

Ubarwienie ludzi błękitem, to jedna z najbardziej charakterystycznych cech u legendarnego malarza, natomiast w niektórych dziełach twórczyni można zaobserwować niebiesko namalowane sylwetki, m.in. na autoportrecie „Żółty kapelusz” (il. II-49, 1974 r.) czy „Obrysowuję cień” (il.II-50, 1978 r.). Wróblewski poprzez pokrywanie postaci barwą niebieską wyraził ich śmierć spowodowaną wojną i ich istnienie jako pamięć. Zaś u artystki, zwłaszcza w jej autoportrecie pt. „Żółty kapelusz”, nie dotyczy konkretnego tragicznego wydarzenia, choć błękit nadaje pracy atmosferę niepokojącą czy wręcz daje wrażenie, że autorka z kapeluszem jest obecna na obrazie, jako „pamięć”.

Wspomniane już wcześniej było to, iż na obrazach portretowych wykorzystując autofotografie, twórczyni ukazała samą siebie. Należy dodać jednak, że te dzieła także stanowią dla niej świadectwo bytu. Zatem kolor niebieski w przypadku autoportretu „Żółty kapelusz” pomaga podkreślić właśnie tę funkcję obrazu. Poza tym o znaczeniu konturu ciała malarki na tych portretach pisze Zofia Gebhard tak:

„Kiedy Ewa Kuryluk cienką czerwoną kreską na białych płatach płótna szkicuje zarys swojego ciała, przywołuje to samo zakłęcie, dla którego jej przodek pięćdziesiąt tysięcy lat temu ochrą, czerwonym barwnikiem posypywał zwłoki umarłych w nadziei, że czerwień — symbol krwi, symbol życia — ożywi ponownie krwioobieg. W takim samym sensie, w jakim jest przywołaniem, obraz staje się zmartwychwstaniem.”⁶⁹

Czyli zarys w kolorze czerwonym „obrysowujący” ciało Kuryluk utrwala ją na

⁶⁹ Gebhard Z., *O przenikaniu jednego w drugie – o twórczości Ewy Kuryluk* [w:] „Opcje” 2011, nr 1-2 [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 11 września 2013]. Dostępny w World Wide Web http://www.czytelniaszutki.pl/wp-content/uploads/2011/10/Zofia_Gebhard.pdf

powierzchni obrazu i dzięki temu może istnieć dalej jako pamięć.

Z kolei trzeba podkreślić inne odniesienie artystki, pojawiające się wraz z błękitem na kolejnym autoportrecie „W samochodzie” (II-51, 1975 r.). Kuryluk jako kierowca siedząca we wnętrzu samochodu w rękawiczkach i koszulce w kolorze niebieskim, niewątpliwie nawiązuje do „Niebieskiego szofera” Wróblewskiego (II-52, 1948 r.). Mistrz przedstawił scenę widzianą ze środka pojazdu, dzięki czemu widzowie mają wrażenie, jakby byli pasażerami autobusu kierowanego przez błękitnego kierowcę. Malarka zaś zaprezentowała samą siebie od przodu, bowiem jest to autoportret. Zatem Kuryluk nie zaczerpnęła kompozycji od Wróblewskiego, ale poprzez zastosowanie motywu kierowcy i umiejscowienie go we wnętrzu samochodu odniosła się do niego. Poza tym pomarańcz samochodu kontrastująca z błękitem postaci u Kuryluk, kojarzy się z żółcią autobusu na obrazie „Szofer autobusu” (II-53, 1956 r.).

Odnosząc się do wybitnego cyklu „Rozstrzelania”, chciałabym zwrócić uwagę na to, iż Kuryluk również opisała we swojej twórczości okrucieństwo wojny, nawet z wykorzystaniem rozczłonkowania figury ludzkiej, tak jak Wróblewski (il. II-54, 1949 r.). Dla przykładu obraz „Wojna” z „Człəkopejzaży” (il. II-55, 1969 r.) przedstawia panoramę morza lub jeziora, nad którym rozrzucone są rozczłonkowane ludzkie ciała. Co prawda rozdzielanie człowieka na kawałki można dostrzegać w wielu pracach o tematyce wojennej, ale ten sposób ukazania zmarłych ludzi na wojnie może stanowić podobieństwo pomiędzy mistrzem a malarką. Co więcej, można zauważyć analogiczność kompozycyjną dzieła twórczyni do obrazu legendarnego artysty (il. II-56, bez tytułu, niedatowane). Drugi utwór Kuryluk „Egzekucja” z „Ekranów” (il. II-57, oryginał i fragment, 1970 r.), który pokazuje parę bacznie oglądającą w telewizji scenę rozstrzelania, także nawiązuje do serii Wróblewskiego przez rozdzielone ciało ludzkie.

III. Malarstwo polskich artystów lat osiemdziesiątych

Według Andy Rottenberga, Andrzej Wróblewski to malarz, „na którego wskazywali twórcy tego pokolenia [młodej generacji w latach osiemdziesiątych]” i którego zinterpretowali „na nowo i inaczej”⁷⁰. Przedmiotem trzeciego rozdziału niniejszych rozważań będzie artystyczny zespół powstały w tym okresie – „Gruppa” oraz wchodzący w jego skład malarz, Jarosław Modzelewski. Na jego obrazach można zaobserwować najbardziej, wśród „Gruppowców”, intrygujące oddziaływanie Wróblewskiego.

Gruppa – wpływ na „dzikich”

W roku 1982 szóstka absolwentów z warszawskiej ASP, czyli Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Włodzimierz Pawlak i Ryszard Woźniak skupiła się pod szyldem „GRUPPA”. Ich deklaracja brzmiała tak:

„GRUPPA jest bezczelna i arogancka, bo jest wolnym związkiem geniuszy. GRUPPA to zbiór średnio utalentowanych artystów, którzy myślą tylko o tym, jak odnieść wielki sukces i zarobić wielkie pieniądze.”⁷¹

Na tle napiętej sytuacji polityczno-społecznej tamtych lat w Polsce, w której wprowadzenie stanu wojennego spowodowało w świecie artystycznym brak wolności wyrazu emocji oraz przestrzeni do pokazywania prac i dysfunkcję instytucji kultury,

⁷⁰ Rottenberg A., *25 Urodzajny stan wojenny* [w:] *Sztuka w Polsce 1945-2005*, s. 293

⁷¹ Milewska W., *Andrzej Wróblewski, Syn i zabita matka* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 15 września 2013] Dostępny w World Wide Web <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX231&more=1>

doszło do powstania wielu nowych ugrupowań młodych plastyków. Dzięki takiej wspólnocie twórcy mogli przede wszystkim działać bezpiecznie, a także nareszcie uzyskać szansę rozwoju jako artyści. „Gruppa” to właśnie przykład jednego z pierwszych takich związków i postrzegana jest w dzisiejszych czasach jako jedna z najciekawszych formacji artystycznych z lat osiemdziesiątych. Trzeba jednak dodać to, iż na początku szóstka malarzy nie miała grupowej identyczności ani razem ustalonego programu; zjednoczyła ją raczej bliskość poglądów oraz pragnienie „wzajemnego inspirowania się”⁷². Dopiero w 1985 roku przyjęli autoironiczną nazwę „Gruppa”.

W dziełach zarówno Gruppowców, jak i innych artystów młodej generacji z lat osiemdziesiątych, wyraźnie widać nurt „Nowej Ekspresji”, która w ówczesnym okresie zyskiwała na znaczeniu w sztuce Zachodu, niemniej jednak ich motywacje czy znaczenie dołączenia się do tej ogólnej tendencji były „większe niż gdzie indziej”⁷³. Twórcy warszawskiego zespołu, w szarym komunistycznym świecie, wykonywali świadomie antyestetyczne, figuratywne obrazy pełne krzykliwego koloru, co pozwalało im uzewnętrzniać swoje uczucie, myśli, a także opinie wobec władzy. W niespokojnej sytuacji politycznej ich manifestacja nabrała zdecydowanej siły, dzięki jaskrawości barw, publicystyczności oraz dzikości dzieł. Co ważne, sposób wyrazu ich dzieł w stylu ekspresyjnego figuratywizmu przeciwstawiał się także nudnej dla nich postawangardowej sztuce, która pojawiła się jako alternatywa dla nieurodzajnego akademizmu.

W okresie Solidarności, w warszawskiej ASP dominował klimat związany z

⁷² Gorządek E., *Gruppa* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 15 września 2013] Dostępny w World Wide Web http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/gruppa

⁷³ Rottenberg A., op. cit.

ruchem pojawiającym się w społeczeństwie całego kraju; włączając się do tego nurtu, większość studentów zbuntowała się przeciw uczelni w nadziei na jej zdemokratyzowanie⁷⁴ i zwiększenie swojego wpływu na system nauczania. Młodzi na ASP działali bardzo aktywnie w ramach koła naukowego lub swojej pracowni, gdzie toczyło się wiele dyskusji. Chciałabym tu przypomnieć, iż również po II wojnie światowej utworzyło się w gronie studentów krakowskiej ASP wiele niezależnych grup artystycznych, które zbuntowane były przeciw akademickiemu koloryzmowi panującemu wtedy w obrębie sztuki polskiej, a także przeciw systemowi edukacji. Młodzi domagali się nowej sztuki, odpowiedniej do nowej epoki oraz wprowadzenia zmian na uczelni. Wróblewski był jednym z nich – można nawet powiedzieć, że najmocniej protestował przeciwko schyłkowemu – wg niego – kapistowskiemu programowi nauczania⁷⁵. W związku z tym, z pięcioma kolegami ze studiów założył Grupę Samokształceniową i stał się jej przywódcą. Nie należy ignorować faktu, że na przełomie epok w historii sztuki zawsze zjawiają się tendencje przeciwstawiające się istniejącej już tradycji, niemniej jednak to właśnie radykalne podejścia Wróblewskiego wywarły spory wpływ na postawy młodych twórców Gruppy. Wspominając o latach studenckich, Modzelewski uważa, iż jego pierwsze zetknięcie z mistrzem nastąpiło „przez podobne postawy, przez jego żarliwość”⁷⁶ podczas gdy na uczelni takie nastawienie rodziło sprzeciw. Poza tym każdy członek z warszawskiej formacji

⁷⁴ Masiewicz K., „*Uważam, że zbawiliśmy polskie malarstwo*” - rozmowa z Ryszardem Woźniakiem” [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 15 września 2013] Dostępny w World Wide Web http://artbazaar.blogspot.com/2009/05/uwazam-ze-zbawilismy-polskie-malarstwo_14.html

⁷⁵ Tarabuła M., *Kronika wydarzeń* [w:] *Andrzej Wróblewski nieznany*, Kraków 1993, s.268

⁷⁶ Bazyłko P., Masiewicz K., *Lekcje z Wróblewskiego. Rozmowa z Jarosławem Modzelewskim*. [w:] *Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzeju Wróblewskim*, Warszawa 2011, s. 87. Książka dalej jako *Sztuka musi działać!*

postrzegali Wróblewskiego jako „młodego wrażliwego malarza uczącego się.”⁷⁷. Zatem stał się on wzorem dla artystów, jak walczyć o swoje prawo artystyczne.

Przez dziesięć lat od powstania, „Gruppa” miała trzydzieści dwa wystąpienia⁷⁸ i na przełomie roku 1992/93 retrospektywną wystawę w Zachęcie. W czerwcu 1989 roku szóstka twórców na akcji zatytułowanej „Głos przyrody na Solidarności” pomalowało płot przed lokalem wyborczym „Solidarności” w stolicy, co jest uważane jako „symboliczny koniec historii”⁷⁹ grupy. Po upadku komunizmu, kiedy w Polsce rzeczywistość i życie się radykalnie zmieniły, artyści już nie działają pod wspólnym hasłem „Gruppa”, ale dalej zajmują się sztuką. Całkiem niedawno, tzn. w 2012 roku odbyła się ekspozycja Gruppowców w Galerii Milano, w celu „prześledzenia i skonfrontowania ze sobą”⁸⁰ najnowszych ich prac.

Jak wcześniej już o tym wspomniałam, mimo zjednoczenia się do wspólnego działania, grupa nie stanowiła kręgu „pracującego wg jednolitego programu”⁸¹; ich sposoby malowania oraz tendencje artystyczne różniły się w znacznym stopniu, a inspiracje czy tradycje twórcze, które oddziaływały na ich dzieła były także odmienne. Ale skoro Sobczyk uważa, że „wszyscy zakochani byliśmy w twórczości Wróblewskiego”⁸², można powiedzieć, iż był on jedynym wyjątkowym artystą, który oczarował i zainspirował wszystkich Gruppowców. Na pytanie podczas rozmowy z Art Bazaar'em: „czy czuje się pan spadkobiercą Wróblewskiego, tak jak to się często

⁷⁷ Masiewicz K., op. cit.

⁷⁸ W 1990 r. jednak się nie odbyło ani jedno wspólne wystąpienie, ale tylko takie wystawy, które zorganizowały muzea.

⁷⁹ Gorządek E., op. cit.

⁸⁰ *Cudotwórca i jego pięciu kolegów. Wystawa Gruppy w Galerii Milano* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 13 września 2013]. Dostępny w World Wide Web <http://www.poland-art.com/index.php/wystawy/warszawa/galeria-milano/5689-cudotworca-i-jego-pieciu-kolegow-wystawa-gruppy-w-galerii-milano>

⁸¹ Gorządek E., op. cit.

⁸² Gorządek E., op. cit.

przypisuje Gruppie?”, Woźniak odpowiedział, że „spadkobiercą nie. Ale malarz nie rodzi się na pustyni... To my znaleźliśmy Wróblewskiego”⁸³. Innymi słowy, sześciu artystów zrzeszonych w warszawskim zespole wzorowało się na mistrzu i z jego obrazów czerpało natchnienie do tworzenia swoich obrazów.

W następnej części niniejszego rozdziału chciałabym przedstawić kilka przykładowych prac Modzelewskiego, które najsilniej ze wszystkich artystów grupy nawiązują do legendarnego artysty i bez których omówienia nie można napisać o oddziaływaniach Wróblewskiego.

Jarosław Modzelewski – wpływ na „pilnego ucznia”

Modzelewski urodził się w roku 1955 w Warszawie. Był absolwentem pięcioletniego Technikum Elektroniczno-Mechanicznego. Studiował malarstwo na warszawskiej ASP w latach 1975-80 i uzyskał dyplom pod kierunkiem prof. Stefana Gierowskiego. Podczas ostatnich dwóch lat studiów chodził na wykłady z historii sztuki nowoczesnej Wojciecha Włodarczyka, u którego napisał pracę dyplomową, a także w latach 1977-79 miał czterosemestralne Studium Pedagogiczne. Od roku 1982 pracuje jako pedagog na macierzyńskiej uczelni, gdzie prowadzi pracownię malarstwa. Od 1990 roku współpracuje z krakowską Galerią Zderzak.

Artysta jest współzałożycielem „Gruppy”, której twórczość pełna jaskrawej barwy przypomina nurt „Nowej Ekspresji”. Wykonuje jednak obrazy skłonne do ładu oraz spokoju, bez dramatyzmu, stosując kolor w ciemnym odcieniu, jakby daleki od emocjonalności⁸⁴. Sam nawet wyraził w gruppowym czasopiśmie „Oj dobrze już!”

⁸³ Masiewicz K., op. cit.

⁸⁴ Tarabuła M., *Świat z różnych stron. O malarstwie Jarosława Modzelewskiego* [w:]

pewną złość wobec tych, którzy pomówili go o ekspresjonizm⁸⁵. Potrafi syntetycznie komponować elementy kompozycji malarskiej, biorąc pod uwagę ich proporcję. Ponadto, malarz podkreśla, że stara się malować postacie realistycznie⁸⁶, unikając ich deformacji, jednak nie jest on do końca realistą. Częstym motywem jego dzieł jest człowiek, który powstaje z precyzyjnej obserwacji: namalowane postacie ludzkie noszą przeciętne ubranie, ich czynności są codzienne, zwyczajne. Taką scenę można napotykać wszędzie w rzeczywistości, na tym polega realizm Modzelewskiego, ale nie jest ona obrazowana dosłownie; wyjmując z niej pewne treści i dbając o porządek całego obrazu nakłada na inny kontekst, inne tło. Ta metoda malowania postaci, wg autora, właśnie oparta jest na „doświadczeniach intelektualnie przerobionej lekcji”⁸⁷ Wróblewskiego. Należy zwrócić uwagę na to, że pojawiające się u wielkiego twórcy przedmioty takie jak dom, ryby, niebo czy ubranie figury ludzkiej, także są pospolite, ponieważ starał się czerpać je z codziennego życia, aby dzieło trafiało do widzów jak najszerzej.

To, że ze szacunku do Wróblewskiego Modzelewski sam siebie nazywał jego „pilnym uczniem” jest dość znane wśród badaczy. Lecz nawet bez tej deklaracji oczywisty jest fakt, iż z twórczości poprzednika przyswoił dużo, bowiem w jego rozlicznych dziełach rozsiane są ślady wynikające z lekcji mistrza. Marta Tarabuła uważa, że nazwiska obu malarzy „wymienia się jednym tchem; umieszczenie ich na jednej linii rozwoju wydaje się historyczną koniecznością”⁸⁸. Obrazy Modzelewskiego posiadają tak zdecydowanie niebanalny i właściwy mu styl, że „trudno o pomyłkę”⁸⁹, a

Jarosław Modzelewski 1977-2006, Kraków 2006, s. 8

⁸⁵ Tamże

⁸⁶ Tamże, s. 25

⁸⁷ Tamże, s. 12

⁸⁸ Tarabuła M., op. cit., s. 9

⁸⁹ Tamże, s. 8

te same słowa można zastosować do płóciń starszego. Bezdyskusyjna relacja pomiędzy Modzelewskim, a Wróblewskim jest rezultatem pracowitości „ucznia”. Młodszy postrzega mistrza za „jednego z największych polskich malarzy”⁹⁰ z tamtego czasu, doceniając jego twórczość i radykalne podejście do sztuki. Zwłaszcza cykl „Rozstrzelania”, wg warszawskiego malarza jest niezwykły w porównaniu z obrazami wykonanymi przez innych współczesnych plastyków. Niezwykłość ta polega na ciszy „tłumiącej dźwięk i ruch”⁹¹ tragicznego wydarzenia. Trzeba jeszcze przypomnieć, iż podczas rewizji wojsk niemieckich, Wróblewski jako młody chłopiec stracił na własnych oczach ojca, który zmarł na atak serca, było to dla niego wielkim wstrząsem. Płótna Wróblewskiego emanują niezmierną siłą wyrazu, ponieważ namalował on na podstawie osobistych doświadczeń. Modzelewski, czy inni artyści młodszej generacji, mieli inne doświadczenia, dlatego nie mogli opanować języka artystycznego Wróblewskiego „drogą ćwiczeń”⁹². Zatem „pilny uczeń”, wiedząc ten fakt, podczas nauki wierzył wyłącznie w to, że taki indywidualny warsztat twórczy jest możliwy. Dzięki temu mógł zdobyć swój niezależny styl i osiągnąć ścisły związek ze swoim mentorem.

Odnosnie do doświadczeń młodszego malarza, chciałabym dodać jeszcze, że są one wg Tarabuły „ciszą i lekkim smutkiem”, a także przepelnia je „trochę ironii, która chroni przed osunięciem się w sentymentalizm”⁹³. Co ciekawe, tej nostalgii Modzelewski doświadczył właśnie poprzez dorobek Wróblewskiego; w dziełach ten mistrzowski „wnikliwy obserwator” – tak nazwał uczeń swojego mentora⁹⁴ –

⁹⁰ Modzelewski J., *Cisza i lekki smutek. Wypracowanie ucznia*. [w:] *Andrzej Wróblewski nieznan*, Kraków 1993, s. 22

⁹¹ Modzelewski J., op. cit., s. 24

⁹² Modzelewski J., op. cit., s. 27

⁹³ Tarabuła M., op. cit., s.9

⁹⁴ Modzelewski J., op. cit., s. 25

zobrazował absolutną prawdę, że „my (...) zostaniemy na koniec sami w ciszy i smutku”⁹⁵ i młodszy, „pilny” artysta przekształcił tę prawdę w swój sposób i ukazał na swoich obrazach. Niezwykły nastrój w dziełach Modzelewskiego powstał z jednej strony dzięki lekcji Wróblewskiego, lecz z drugiej strony można także przypuszczać, że wynikał z ówczesnej sytuacji politycznej. Przez długi czas komunizm oraz stan wojenny zmuszał artystów do ograniczonej ekspresji artystycznej, co w tamtych czasach równoznaczne było z milczeniem. Natomiast ten grupowski artysta, jakby wykorzystując te warunki, tworzył prace, które przedstawiają ciszę i spokój kolorem dalekim od emocjonalności. Wyglądają one, jakby milczały, lecz posiadają ukryte znaczenia, które autor chce odbiorcom przekazać.

Niemal w każdym dziele Modzelewskiego można dopatrzeć się wielu odniesień do legendarnego artysty – są one rozsypane na wiele sposobów. Trzeba dodać, że nawiązanie jest często zakamuflowane i ukryte⁹⁶ na płótnach warszawskiego artysty, pojawia się jako pojedynczy motyw. Można znaleźć np. przedmiot: krzesło oraz czynność siedzenia w kolejce zapożyczone z obrazu „Kolejka trwa” (il. III-1, 1956 r.), a u „ucznia” m.in. na kompozycji „1953. Pociąg” (il. III-2, 1985 r.). Krzesła, na których uśmiechnięte dzieci siedzą grzecznie, jakby były w pociągu, zostały nieco podkreślone kolorem jasno-białym, ułożone w jednym rzędzie i ich „pociąg” jedzie w takim samym kierunku, w jakim ludzie siedzą w „kolejce trwającej”. W tym przypadku odwołanie jest widoczne w dużym stopniu.

Motyw krzesła można zaobserwować jeszcze w innym dziele, a mianowicie „Proszę siadać” (il. III-3, 1987 r.). Dwa krzesła namalowane białą barwą wyraźnie

⁹⁵ Modzelewski J., op. cit., s. 25

⁹⁶ Baraniewski Waldemar „Tęsknota przyczyną malarstwa”, w: *Jarosław Modzelewski. Kilka wątków*, Marek Meschnik red., Bytom 2005, s. 11

kontrastują z kolorami tła w ciemnym odcieniu, przez co podkreślona jest ich obecność. Ponadto ich kolor oraz kształt przypominają krzesło przedstawione w pracy „Ukrzesłowanie” (il. III-4, 1956 r.). Krzesła, co ważne, położone są umyślnie na jednej linii tak jak u Wróblewskiego, co jest jakby celowym podkreśleniem nawiązania. Chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jeden element związany ze starszym twórcą – strój. U Modzelewskiego dwóch mężczyzn stojących przy krzesłach jest ubranych w garnitury z krawatem, tak jak ludzie na serii „Rozstrzelania” (il. III-5, 1949 r.). Na cyklicznych obrazach jako symbol śmierci, nieistnienia i pamięci mistrz użył błękitu, a jego zwolennik pokrył twarz jednej osoby właśnie niebieską barwą, co również niewątpliwie stanowi „cytat” z Wróblewskiego.

Na obrazie „Kino” (il. III-6, 1989 r.) Modzelewski przedstawił widzów w kolorze błękitnym, siedzących w jednym rzędzie w hali kinowej, co również pozwala odczytać odniesienie do dzieł „nauczyciela”. Chciałabym także zwrócić uwagę na ujęcie postaci. Figury ludzkie na obrazach „Kino” oraz wcześniej wymienionym „1953. Pociąg” mają pozbawioną konkretną twarz, która kojarzy się z zobrazowanymi w podobny sposób głowami sylwetek z pracy „Stojący” (il. III-7, 1956 r.) Wróblewskiego. Zwłaszcza w obrazie „Kino”, ludzie zostali odindywidualizowani nie tylko przez zatarcie im szczegółów rysów twarzy, lecz także przez pokrycie ich jedynym kolorem – i ta metoda uprzedmiotowania postaci jest zapożyczona od „Stojących”.

Odnosnie do nałożenia błękitu na ciało ludzkie, można wyśledzić je w znacznej ilości utworów młodszego artysty, m.in. na płótnie „Strzemiński opłakujący Malewicza” (il. III-8, 1985 r.). Przedstawia ono nadzwyczajną scenę, mianowicie śmierć przedstawiciela rosyjskiej awangardy oraz jednego z wielkich polskich malarzy opłakującego utratę swego przyjaciela. Autor nadał jednej ręce Strzemińskiego kolor

czemnoniebieski – bowiem stracił ją on podczas wojny. Ponadto sztywnie leżącego rosjanina pokrywa częściowo jasny błękit, co symbolizuje jego proces upadku.

Następny przykład tego typu stanowi obraz „Co widać?” (il. III-9, 1989 r.), na którym występują dwaj mężczyźni: pierwszy zagląda przez okno, jakby na coś patrzył, podczas gdy drugi, namalowany na niebiesko poza butami, stoi po lewej stronie i wygląda, jakby pytał się pierwszego: „co widać?”. Może w miejscu, gdzie stoi figura podkolorowana, przed chwilą ktoś był; być może był to drugi mężczyzna, który zadał pytanie, ale już gdzieś poszedł. Poprzez przejęcie od mentora stosowania barwy błękitnej do malowania postaci, Modzelewski utrwalał byt nieobecnego już człowieka.

Z kolei na płótnie „Karmienie psów” (il. III-10, 1987 r.) po lewej stronie siedzi pies w kolorze niebieskim, za którym stoi figura męska – zapewne więzień – i karmi innego psa w naturalnej kolorystyce. Można przypuszczać, iż mężczyzna, który był właścicielem błękitnego, nieżyjącego psa, wspomina go karmiąc innego. W tym przypadku barwa niebieska funkcjonuje jako element wyrażający pamięć nieistniejącego.

Niewątpliwą inspirację Wróblewskim można odnaleźć pod względem nie tylko zapożyczenia pewnych motywów czy koloru, ale także struktury obrazu. W niektórych pracach „pilnego ucznia” widać odniesienia kompozycyjne do twórczości mistrza. „Prezentacja obrazu religijnego” (il. III-11, 1989 r.) młodszego malarza przedstawia postać dziewczynki oraz siostry zakonnej pokazującej jej „obraz religijny”, na którym przedstawiony został ukrzyżowany Jezus – niewiadomo, czy jego ciało znajduje się na nim, czy jest namalowane. W dziele „nauczyciela” „Muzeum” (il. III-12, 1956 r.) pojawia się bardzo podobny układ; tu również stoi dwóch ludzi, a na stole przed nimi nakładają się fragmenty pracy w kształcie ciała inwalidy, które jest rozdzielone.

Chciałabym dodać, że poza zakonnicy w pewnym stopniu nawiązuje do mężczyzny w głębi.

Kolejny obraz Modzelewskiego, „Hygiene” (il. III-13, 1990 r.) przedstawia dwie postacie ludzkie na tle łazienki. Warto zwrócić uwagę na to, iż jedna z nich stojąca za zasłoną, ma porównywalne ułożenie nóg i lewej ręki do kobiety namalowanej na płótnie „Pranie” Wróblewskiego (il. III-14, 1956 r.). Oprócz tego druga osoba siedząca na krześle wskazuje także na odwołanie młodszego malarza do siedzącej damy u starszego.

Praca „Powolne upadanie” (il. III-15, 1984 r.), która pokazuje chwilę, kiedy figura ludzka przewraca się do tyłu, spada kapelusz i pistolet, przedstawiona jest za pomocą takiej samej kolorystyki, jaka użyta została na głowach „Dwóch postaci” (il. III-16, 1957 r.) czy na „Dłoni” (il. III-17, 1956 r.) legendarnego malarza. Chodzi tu o granatowy, czerwony, czarny i żółty. Trzeba podkreślić, iż sposób ujęcia ręki, zwłaszcza lewej, oraz nałożenia na niej barwy u Modzelewskiego, przypomina „Dłoń” mistrza.

W roku 1984, podczas stypendium w Niemczech Modzelewski wykonał wraz z jednym z Gruppowców, Sobczykiem, cztery prace. Jak już wspomniałam wcześniej, obaj artyści byli zachwyceni dorobkiem Wróblewskiego. Wskazuje na to m.in. fakt, iż dla książki „Andrzej Wróblewski nieznany” napisali we dwójkę fragment: „Rozmowy muzealne”, poświęcony kilku dziełom ulubionego, szanowanego malarza. Także w ich wspólnych dokonaniach malarskich można odnaleźć płynące od niego inspiracje. Na obrazie „Die Frau die ich für dich gesehen habe (Kobieta, którą dla ciebie zobaczyłem)” (il. III-18, 1984 r.), znajduje się radośnie chodząca ulicą kobieta, której charakterystyczne ciało – naga część górna, a ubrana dolna na czarno – w dużym stopniu odnosi się do ciał postaci z obrazu „Wiosna na ASP” (il. III-19, 1956 r.)

starszego plastyka. Ponadto wesoła atmosfera opanowująca całą pracę tej dwójki również stanowi pewne nawiązanie do „Wiosny na ASP”.

IV. Malarstwo polskich artystów początku XXI wieku

Jeszcze nie tak dawno temu, bo w 2008 roku, w warszawskiej Galerii Program oraz poznańskiej Galerii Pies zaprezentowane zostały prace 14 polskich artystów najmłodszej generacji w ramach wystawy zatytułowanej „Tribute to Andrzej Wróblewski”. Pokazano na niej, „jak dziś Wróblewski – postać tragiczna, rozdarta, ale trochę jednak też staroświecka – inspiruje najmłodsze pokolenie artystów”⁹⁷. Adam Fuss napisał w katalogu towarzyszącym wystawie:

„Postać Andrzeja Wróblewskiego jest dla nich [artystów najmłodszej generacji] w jakimś sensie drugą stroną medalu, czymś więcej niż czystką w statystycznej sztuce wystawienniczej w czasach kryzysu. Jest, co chyba najważniejsze, obecnością żywego człowieka, jego tożsamości, kontekstu społecznego, jako ramy pracy twórczej. Warto jest sztuce Andrzeja Wróblewskiego przyrzeć się z bliska, konstatając artyści, którym postać artysty nie jest obojętna.”⁹⁸

Od śmierci Wróblewskiego minęło już kilkadziesiąt lat. Zarówno polska sztuka, polityka, społeczeństwo, jak i sam człowiek jako jednostka, znajdują się obecnie w innej sytuacji. Porównując ze współczesnymi Wróblewskiemu artystami, dzisiejsi młodzi twórcy niewątpliwie wykonują działalność artystyczną w odmiennych

⁹⁷ Masiewicz K., *Tribute to Andrzej Wróblewski*. [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013]. Dostępny w World Wide Web <http://artbazaar.blogspot.com/2008/09/tribute-to-andrzej-wrblewski.html>

⁹⁸ Fuss A., *Tribute to Wróblewski*. [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013]. Dostępny w World Wide Web <http://tributetowroblewski.blogspot.com/>

warunkach, posiadają możliwość użycia nowatorskich środków plastycznych, w zmieniony sposób patrzą na otaczający ich świat i odnajdują w nim inne wartości czy znaczenia. Niemniej jednak wystawa „Tribute to Andrzej Wróblewski” pozwala nam zrozumieć, iż dla pewnej grupy artystów z najmłodszego pokolenia Wróblewski nie „był” wielkim malarzem, ale wciąż nim „jest”. Jest ich obecnym, żywym „nauczycielem” a „uczniowie” – w małym czy dużym stopniu – czerpią z jego twórczości wiele inspiracji.

Chciałabym w niniejszym rozdziale przedstawić kilka przykładów pokazujących ewidentne oddziaływanie Wróblewskiego na malarstwo współczesnych nam artystów, mianowicie Jakuba Juliana Ziółkowskiego, Różę Litwę oraz Arkadiusza Karapudę, analizując konkretne elementy związane z twórczością mistrza. Muszę jednak podkreślić, iż w tej części będę zajmowała się młodymi twórcami, nie uczestniczącymi w „Tribute to Andrzej Wróblewski”. Dzięki temu możliwym będzie ukazanie wielopłaszczyznowości wpływu mistrza na najmłodszą generację.

Jakub Julian Ziółkowski – wpływ na twórcę chaosu

Jako pierwszy przykład artysty, w którego działalności można odnaleźć interesujące odniesienia do Wróblewskiego, warto przytoczyć nazwisko Jakuba Juliana Ziółkowskiego, którego twórczość zaczyna się cieszyć coraz większą popularnością na rynku światowym. Ziółkowski urodził się w 1980 roku w Zamościu, studiował na Wydziale Malarstwa i Rysunku ASP w Krakowie i otrzymał dyplom w pracowni prof. Leszka Misiaka w 2005 roku. Do tej pory brał udział w wielu wystawach zbiorowych oraz indywidualnych zarówno polskich, jak i zagranicznych m.in. w triennale młodej

sztuki „The Generational: Younger Than Jesus” w Nowym Jorku w 2009 roku, „The Power of Fantasy. Modern and Contemporary Art from Poland” w Brukseli w 2011 roku oraz „Jakub Julian Ziółkowski: Skóra i chleb” w Warszawie w 2012 roku. Współpracuje od 2004 roku z warszawską Galerią Foksal i od 2006 roku z Galerią Hauser & Wirth, która ma swoje siedziby w Londynie, Nowym Jorku i Zurychu. Artysta stworzył także scenografię do spektaklu „Pit-Bull” stołecznego Teatru Rozmaitości.

Ziółkowski jest jednym z malarzy „zmęczonych rzeczywistością”⁹⁹ najmłodszej generacji, którzy oddalają się od współczesności i powracają do tradycji nadrealizmu. Ten młody artysta wykorzystuje sztandarowe gatunki malarstwa, takie jak martwa natura, pejzaż, akt czy portret oraz łączy je z szeregiem nowych kontekstów, które budują „chaotyczny świat”¹⁰⁰ i przekazują widzom różne opowieści oraz znaczenia. Oprócz kilku wyjątków, prace Ziółkowskiego prawie nigdy nie mają tytułu, co wiąże się z tym, że „kąć widzenia” artysty „jest zbyt szeroki”¹⁰¹. Pomimo, że młody Zamościanin zostawia w swoich pracach „dużo swobody do kombinacji”¹⁰², publiczności trudno zrozumieć niektóre z nich. Można powiedzieć, że w kwestii podejścia do odbiorcy Ziółkowski stoi po przeciwnej stronie niż Wróblewski, uważa bowiem, że adresat nie jest istotny, a sztuka nie musi być czytelna. Twórcy zależy jedynie na uniwersalności treści jego sztuki.

Ten młody artysta, co interesujące, docenia przede wszystkim wszystkie dzieła „byłego nauczyciela”, a także wyróżniające je cechy, szczególnie „klarowność, czystość

⁹⁹ Termin używany przez Jakuba Banasiaka, który jest autorem książki *Zmęczeniu rzeczywistością. Rozmowy z artystami*, Warszawa 2009.

¹⁰⁰ *Jakub Julian Ziółkowski. Hokaina*, Warszawa 2010, s. 154

¹⁰¹ Bazylko P., Masiewicz K., *Dotknięcie śmierci w dobrych proporcjach. Rozmowa z Jakubem Julianem Ziółkowskim*. [w:] *Sztuka musi działać!*, Warszawa 2011, s. 170.

¹⁰² tamże, s.170

kompozycji, podejście do koloru”¹⁰³. „Ucznia” zainteresowała kiedyś problematyka funkcji oraz znaczenia koloru u Wróblewskiego i jak opowiada, była to „ważna lekcja”. Sam Ziółkowski uważa, że w jego pracach, można zaobserwować artystyczne pokrewieństwo¹⁰⁴ z twórczością Wróblewskiego, choć jednocześnie uważa, iż nigdy nie był on jego „mocnym punktem odniesienia”¹⁰⁵. Chciałabym w takim razie przeanalizować, w jakim stopniu Ziółkowski czerpie inspiracje od swego „byłego nauczyciela”, porównując konkretne obrazy obydwu artystów.

Najpierw przeanalizuję portrety głowy oraz motywu czaszki, który często jest obecny w twórczości młodego malarza. Na obrazach obu artystów (Ziółkowskiego: il.IV-1, 2, 3, wszystkie z 2008 r., Wróblewskiego: wszystkie z 1956 r.) można dostrzec podobne nałożenie barwnych plam na głowach, chociaż kolory użyte przez młodego malarza są inne i wyrazistsze. Nie tylko „Czaszki”, ale także „Nagrobki” czy „Umarłych”, czyli elementy tragiczne, namalował Wróblewski barwami jasnymi, które sprzeciwiają się „znaczeniowej funkcji obrazu”¹⁰⁶, chociaż klimat obrazów nie jest lekki, lecz niepokojący. Czaszki Ziółkowskiego natomiast, namalowane kolorami jeszcze lżejszymi niż Wróblewskiego, również stanowią przeciwieństwo ich symboliki, jednak wymowa koloru jest silniejsza niż pierwotne znaczenie czaszek, przez co straciły one swoją „tragiczność”. Kolory jaskrawe u młodego twórcy nadają obrazom wesołą atmosferę. Z kolei szkielety pojawiające się na innych obrazach Ziółkowskiego – np. grające na gitarze czy palące papierosy na „imprezie” (il.IV-7, 2009 r.), są przedstawione nie jako postacie tragiczne tak jak u Wróblewskiego, lecz raczej jako

¹⁰³ tamże, s.168

¹⁰⁴ tamże, s.169

¹⁰⁵ tamże

¹⁰⁶ Michalski J., *Wróblewski umarł dziś w nocy* [w:] *Andrzej Wróblewski nieznanym*, Kraków 1993, s.21

„żywe trupy”, które nawet pośmiertnie korzystają z uciech danych człowiekowi.

W gwaszu (il.IV-8, 2008 r.) Ziółkowskiego, w którym na czarnym tle znajduje się ludzka biała dłoń z kolorowymi plamami, można zwrócić uwagę na silne nawiązanie do namalowanego tą samą techniką gwaszu Wróblewskiego (il.IV-9, niedatowany). U obydwu artystów główny motyw stanowi dłoń, zaś kadrowanie obrazu jest bardzo podobne, aczkolwiek pojawia się także różnica. W „Ręce” Wróblewskiego na całej przestrzeni obrazu rozłożone są okrągłe plamy w różnych kolorze i rozmiarze, natomiast w pracy Ziółkowskiego kolorowe plamy o podobnej wielkości gromadzą się na powierzchni dłoni, a niektóre łączą się ze sobą liniami. Miejsce, gdzie plamy się nakładają jest inne, lecz połączenie motywu dłoni z barwnymi plamami oraz sposób wybrania sceny w pracy Ziółkowskiego nawiązuje do dzieła Wróblewskiego.

Kolejne podobieństwo można znaleźć w figurze ludzkiej, której przezroczysta skóra ukazuje nam wnętrze ciała. Monotypia „Portret organiczny” Wróblewskiego (il.IV-10, 1957 r.) przedstawia całe ciało mężczyzny, w którym umieszczone są łatwe do rozpoznania narządy wewnętrzne, takie jak płuco, żołądek czy jelita, w jednej nodze widać nawet kości. Zaś u Ziółkowskiego (il.IV-11, 2006 r.) przedstawiona jest część organizmu kobiety. Kompozycja wnętrza ciała jest w pewnej mierze podobna do obrazu Wróblewskiego, lecz można zaobserwować w niej również inne elementy niż narządy, np. robaki czy fragmenty roślin, które są zresztą często widziane w martwej naturze Ziółkowskiego.

Obaj twórcy prezentują w pracach (Wróblewskiego: il.IV-12 z 1957 r., Ziółkowskiego: il.IV-13) te same rzeczy, mianowicie ludzkie ciało oraz jego narządy wewnętrzne, jednak sposób przedstawienia i znaczenie kolorów są zupełnie inne. Obraz Wróblewskiego przedstawia akt mężczyzny i jego wewnętrzne organy ukazane za

pomocą niewielu jasnych barw. Oprócz części środkowej, jego ciało jest w kolorze ciemnym, co nadaje scenie wrażenie ciszy. Ten kontrast kolorów i nastroju pomiędzy narządami a pozostałą częścią płótna podkreśla ich żywe działanie. Natomiast w dziele Ziółkowskiego, narządy namalowane jaskrawymi barwami układają się w ludzkim ciele tak skomplikowanie, że niektóre z nich wydają nam się czymś zupełnie innym. W przeciwieństwie do pracy Wróblewskiego, obrazem Ziółkowskiego rządzi nieład.

W następnych przykładowych dziełach „uczni” warto przeanalizować odniesienia kompozycji oraz kolorystyki do twórczości Wróblewskiego. Na pierwszym planie dwóch obrazów Ziółkowskiego (il.IV-14, 2010 r.) stoi chłopczyk, przed którym leży człowiek o kobiecym ciele i męskiej twarzy. Postać znajduje się w nieco innej pozycji, ale nawiązuje do damy leżącej na „Plaży” Wróblewskiego (il.IV-15, 1955 r.). Barwy i ich odcień również przypominają scenerię u starszego twórcy. Z kolei malując nogi osób idących obok tej figury „męsko-kobiecej”, Ziółkowski wykorzystał przede wszystkim motyw kolejki, który niewątpliwie znany jest m.in. z pracy Wróblewskiego „Kolejka jeszcze trwa”. Ponadto zastosował bardzo podobną kompozycję postaci ludzkich do obrazu Wróblewskiego „W kolejce” (il.IV-16, 1955 r.).

Odnosnie do kompozycji całego obrazu, bardzo widoczny „cytat” z Wróblewskiego można zaobserwować w niezatytułowanej pracy Ziółkowskiego, składającej się z trzech aktów kobiecych (il.IV-17, 2006 r.). Pierwszy z nich przedstawia nagą kobietę stojącą z lekko podniesioną lewą ręką i z zasłoniętą barwnymi plamami głową. Są pewne różnice, ale właśnie przez jej pozę oraz przykrycie głowy Ziółkowski odnosi się do obrazu „Człowiek abstrakcja” Wróblewskiego (i.IV-18, 1948-49 r.), w którym stoi ubrany mężczyzna z prawą ręką podniesioną w tej samej pozycji, co kobieta u Ziółkowskiego, i górną częścią ciała kompletnie pokrytą wieloma trójkątami. Poza

tym można powiedzieć, że kobieta siedząca na krześle na środkowym obrazie Ziółkowskiego jest nawiązaniem do mężczyzny siedzącego w „W kolejce” (il.IV-19, 1957 r.) i zakrywającego swoją twarz rękami.

Róża Litwa – wpływ na malarkę doceniającą twórczość Wróblewskiego

Kolejną artystką, którą chciałabym przedstawić jest niedawna debiutantka Róża Litwa. Litwa urodziła się w roku 1982, studiowała malarstwo na warszawskiej ASP i uzyskała dyplom w pracowni prof. Jarosława Modzelewskiego w roku 2008. Od przełomu 2008 i 2009 roku, kiedy w warszawskiej Galerii m2 odbył się jej pierwszy samodzielny pokaz prac, miała jeszcze kilka prezentacji zbiorowych oraz indywidualnych, m.in. wystawę „Uporczywość” w warszawskim Salonie Akademii w 2010 roku, „Meta Biel” w berlińskim Freies Museum w 2011 roku czy „Nagroda Fundacji Vordemberge – Gildewart” w krakowskim Muzeum Sztuki Współczesnej w tym samym roku. Jej dzieła trafiły do zbiorów Fundacji Sztuki Polskiej ING oraz Warmińsko-Mazurskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Olsztynie. W ostatnich latach pojawia się coraz więcej kolekcjonerów, którzy chętnie kupują jej prace. Prawie wszystkie dzieła zaprezentowane na stronie internetowej Galerii m2, z którą współpracuje malarka, są już wykupione, co więcej tworzą się na nie listy chętnych. Wg Roberta Mazurka, Litwa należy do grupy artystek, które zajmują się „zaangażowaną sztuką feministyczną”¹⁰⁷. Twórczyni porównywana jest do takich postaci jak Anna Okrasko czy Laura Paweła, ale sama uważa, że „nie należy do żadnej grupy”¹⁰⁸ i takiej

¹⁰⁷ Mazurek R., *Wrażliwość bez płci* [w:] „*Wprost*” nr 1418 [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013]. Dostępny w World Wide Web

<http://www.wprost.pl/ar/190786/Wrażliwosc-bez-plci/>

¹⁰⁸ tamże

sztuki nie wykonuje.

Młodą malarzkę, tak jak Ziółkowskiego, również interesują prace Wróblewskiego. Przed podjęciem studiów miała okazję zobaczyć na jego ekspozycji¹⁰⁹ ogromną liczbę szkiców oraz gwaszy z pejzażami górskimi czy wiejskimi. W tych pracach Litwa, stając w opozycji do krytyków wytykających błędy na obrazach mistrza, docenia szczególnie jego bezbłądność i maszynową perfekcję¹¹⁰. Najbardziej lubi u starszego artysty „bystrość obserwacji, wyczulenie na rzeczywistość, dla której tak dobrze określa formę”¹¹¹.

Artystka przyznaje, iż Wróblewski inspiruje ją „przede wszystkim jako malarz”¹¹², a dodatkowo interesuje ją także jako postać przeciwstawiająca się temu, co uznano w sztuce polskiej tamtego okresu za ważne. Niemniej jednak Litwa nie naśladuje inspirującego ją twórcy, jeśli chodzi o stosunek do sztuki oraz odbiorców. Artystka nie podkreśla zaangażowania jej sztuki w społeczeństwie. Wg Litwy prace są „formą terapii”¹¹³ służącą jej samej. Na każdym ze swoich obrazów umieszcza „fragment prawdy”¹¹⁴ o sobie, tak więc nie liczy na konkretną reakcję ze strony adresata. Symbol wykorzystany w pracach Litwy zawiera pewne treści, ale nie ukazuje problematyki dzieła bezpośrednio, co sprawia, iż staje się „mniej dosłownym” i „mniej bolesnym”¹¹⁵. U Wróblewskiego zaś symbol funkcjonuje zupełnie odwrotnie. Artysta posługiwał się symbolami prostymi i powszechnie rozumianymi, takimi jak dom, ryba czy niebo, aby trafić do widzów jak najszerzej i przekazać im konkretne treści.

¹⁰⁹ Chodzi o wystawę „Inedita” w warszawskim Muzeum Teatralnym z 2002 roku.

¹¹⁰ *Dziwię się, że nikt nie nakręcił filmu o Wróblewskim. Rozmowa z Różą Litwą.* [w:] *Sztuka musi działać!*, Warszawa 2011, s. 74

¹¹¹ tamże, s. 74-75

¹¹² tamże, s. 77

¹¹³ tamże, s. 76

¹¹⁴ tamże, s. 76

¹¹⁵ tamże, s. 75

Co ciekawe, na obrazach młodej malarki brakuje charakterystycznej cechy, jaką można dostrzec u wielu twórców zainspirowanych Wróblewskim, a mianowicie użycia w pracy dużej ilości kolorów oraz ich wyrazistości czy jaskrawości. Niemniej jednak trzeba podkreślić, że w wielu różnych dziełach Litwy można zauważyć wpływ stylu Wróblewskiego. Chciałabym więc przeanalizować poszczególne przykłady, w jaki sposób i w jakim stopniu młoda artystka odwołuje się do starszego twórcy.

Najpierw warto porównać dwa obrazy przedstawiające figurę ludzką. Wyraźne podobieństwa w pracach Litwy (il.IV-20) i Wróblewskiego (il.IV-21, 1957 r.) można dostrzec przede wszystkim w kompozycji zarówno całego dzieła, jak i jego poszczególnych części. Np. na obrazie artystki lewa strona sylwetki postaci jest namalowana wyłącznie w kolorach ciemno-niebieskich, co jest wyraźnym nawiązaniem do ciemnej części ciała mężczyzny u Wróblewskiego. Co więcej serce figury znajduje się w tym samym miejscu ciała jak w jego monotypii. Trzeba dodać, że Litwa wybrała do namalowania całości postaci kolory ciemne, dzięki czemu praca zbliża się atmosferą do monotypii Wróblewskiego.

Jako inny przykład porównania kompozycji przedstawicieli starszej i młodszej generacji można użyć obrazu bez tytułu¹¹⁶ (il.IV-22, 2010 r.) Litwy i dzieła „Człowiek abstrakcja” Wróblewskiego (il.IV-18), do którego odwołał się także Ziółkowski. Na obrazie młodej artystki znajduje się jakaś sylwetka ludzka, ale widać tylko jej nogi, dlatego wiadomo, czy jest kobietą czy mężczyzną. Ta figura, zamiast ciała ludzkiego, posiada pewną ząbkowaną materię, która w pewnej mierze stanowi nawiązanie do trójkątów zasłaniających górną część ciała mężczyzny w „Człowieku abstrakcja”. Mimo że praca Litwy jest pozbawiona koloru, można w nim zauważyć odwołanie do

¹¹⁶ Tak jak w przypadku Ziółkowskiego, Litwa także często nie nazywa swoich prac tytułem.

Wróblewskiego.

U Litwy można dostrzec również silne odniesienia do słynnego cyklu „Rozstrzelania”, zwłaszcza biorąc pod uwagę motyw rozcłonkowania ludzkiego ciała. Na obrazie bez tytułu (il.IV-23, 2009 r.) Litwa przedstawia postać ludzką w kolorze niebieskim, podzieloną na dwie części, z którą kojarzą się postacie pojawiające się na „Rozstrzelaniach”. Poza tym warto zwrócić uwagę na niezmiernie podobną pozę tej postaci do sylwetki mężczyzny, który odwraca się do tyłu i podnosi ręce do góry w „Rozstrzelaniu I” (il.IV-24, 1949 r.). Na niektórych „Rozstrzelaniach” (il.IV-25 i 26, 1949 r.) można zaobserwować ludzkie ciało podzielone w poziomie na dwie części, w których korpus jest „przewrócony do góry nogami”. Właśnie to „podzielenie” sylwetki na dwa elementy można także odnaleźć w dziełach u młodej malarki, np. na obrazach (il.IV-27 z 2008 r. i IV-28 z 2009 r.). W jednej pracy Litwy (il.IV-27) ciało postaci ludzkiej zostało podzielone na pół w taki sposób, że wygląda jakby figura się kłaniała. Co prawda, tu oderwana górna część ciała znajduje się znacznie niżej niż na „Rozstrzelaniach”, lecz u obojga artystów jedna ręka została zgięta w łokciu. Również na kolejnym obrazie Litwy (il.IV-28) rozdzielona górna część nakłada się na drugą. Z pozycji części korpusu, gdzie sylwetka ma jedną rękę zgiętą, a drugą wyprostowaną, można przypuszczać, że jest to nawiązanie do stojącej w tej samej pozycji postaci z „Rozstrzelania VIII” (il.IV-29, 1949 r.). Poza tym jasno-czerwono namalowany przekrój ciała w dziele Litwy przypomina pocięte ryby z „Obrazu na temat okropności wojennych (Ryby bez głów)” Wróblewskiego (il.IV-30, 1948 r.), choć nieco różni się odcieniem czerwieni. Przyjrząwszy się niezatytułowanej pracy malarki (il.IV-31, 2012 r.), trzeba podkreślić nie tylko podobieństwo w kompozycji do szkicu Wróblewskiego (il.IV-32, 1949 r.), lecz także pojawiający się motyw krzesła, który

budzi skojarzenia z cyklem „Ukrzesłowienia” Wróblewskiego.

Litwa maluje „połamane” postacie ludzkie także na wielu innych obrazach, co wyjaśnia następująco:

„Dla mnie to symbol kalectwa emocjonalnego i mentalnego. (...) Obrazy Wróblewskiego to alegoria upadku człowieka, nie ciała. Natomiast mój człowiek jest „czystym ciałem”. (...) Ciało jest źródłem problemu, stąd połamane kręgosłupy i niezgrabne postaci. Jednak człowiek to nie tylko ciało, ale również tak zwany duch. A wiadomo, że gdy ciało kuleje, to i z duchem nie jest dobrze, więc i temu poświęcam swoją uwagę.”¹¹⁷

Wróblewski stworzył na podstawie swojego wojennego doświadczenia cykl dotyczący rozstrzelania, po to, aby ukazać okrucieństwo wojny oraz „upadek człowieka”, a wraz z nim jego człowieczeństwa. Młoda Róża Litwa nie przeżyła wojny i tworzy dzieła ze swojego doświadczenia w innym od starszego malarza kontekście społecznym czy politycznym, dlatego w jej twórczości sztuka funkcjonuje zupełnie inaczej niż u niego czy współczesnych mu twórców. Mimo tego chciałabym podkreślić, iż Litwa zapożycza od Wróblewskiego pewne motywy, zwłaszcza „połamane” postacie ludzkie, które wraz z błękitem, mogą być metaforą „upadku człowieka” i jego „czystego ciała”. Przenosząc figury w inny niż wojna kontekst malarka chce przedstawić problemy wewnętrzne, z którymi boryka się człowiek.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze inne odniesienie do „Rozstrzelań” w twórczości młodej artystki. Obraz (il.IV-33, 2008 r.) przedstawia siedzącą kobietę trzymającą w rękach dziecko namalowane w kolorze niebieskim i stojącego za nią człowieka. Wiadomo, iż postać ludzka w kolorze niebieskim niewątpliwie odwołuje się do wybitnego cyklu, ale to połączenie „zabitego” dziecka z kobietą stanowi „cytat” z

¹¹⁷ tamże, s. 75-76

pracy „Matka z zabitym dzieckiem” Wróblewskiego (il.IV-34, 1949 r.). Oprócz tego można powiedzieć, iż kompozycja dzieła Litwy w pewnym stopniu nawiązuje do kompozycji „Rozstrzelania rodziny”(il.IV-35, 1949 r.), jednak kontekst, w jakim namalowane zostały te nieszczęśliwe postacie, w ogóle nie jest związany z tragicznym losem ofiary wojny czy egzekucji. Litwa „wyrwała” ze słynnego obrazu wielkiego twórcy motyw „matki z zabitym dzieckiem” i przełożyła go na inne tło, spotykane także w dzisiejszych czasach: Artystka przedstawia na płótnie rodzinę, która opłakuje śmierć małego dziecka. Matka płacze nad zmarłą pociechą, zaś ojciec łagodnie ją uspokaja.

Arkadiusz Karapuda – wpływ na artystę malującego codzienność

Następny przykład twórcy najmłodszego pokolenia, który w swoich pracach odwołuje się do mistrza to Arkadiusz Karapuda. Karapuda urodził się w 1981 roku w Żyrardowie, studiował na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP i podczas studiów został stypendystą Ministra Kultury i Sztuki. W 2007 roku w pracowni prof. Marka Sapetto obronił pracę dyplomową, za którą otrzymał Nagrodę im. Józefa Szajny, Nagrodę Posłanki do Parlamentu Europejskiego Ewy Tomaszewskiej oraz Nagrodę Banku BPH. W zeszłym roku w ramach 24. Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie przyznano mu Nagrodę Marszałka Województwa Zachodniopomorskiego. Mieszkając w Warszawie, pracuje jako asystent w pracowni prof. Stanisława Baja na macierzystej uczelni. Od 2001 roku do tej pory miał wiele okazji prezentować swoją twórczość w kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i zbiorowych, takich jak „Malarstwo” w Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w 2009 roku czy „Najwybitniejszy młody malarz pierwszej dekady

XXI wieku” w wrocławskiej ASP w 2012 roku. Na jednym z tych wydarzeń został laureatem 7. Międzynarodowych Warsztatów Malarskich Pieńków w 2008 roku.

Karapuda stosuje technikę olejną, wielokrotnie wzbogacając ją za pomocą tempery i pasty woskowej. Wykonuje twórczość figuratywną, jednakże często upraszcza w niej elementy i przestrzeń, przez co jego twórczość wywiera na widzach wrażenie abstrakcji geometrycznej. Młody malarz podejmuje przede wszystkim temat człowieka znajdującego się w prostych sytuacjach, np. stojącego, siedzącego czy patrzącego na coś. Swoje charaktery maluje często w sylwetowy sposób. Na niektórych obrazach artysta umieszcza codzienne przedmioty, takie jak krzesło czy zabawki dla dzieci¹¹⁸. Chociaż w twórczości figuratywnej Karapudy można odnaleźć „odniesienia do namacalnej rzeczywistości”¹¹⁹, to jednocześnie dzieła z uproszczonymi elementami wprowadzają widza w „niezależny artystyczny mikrokosmos”¹²⁰ młodego twórcy, w którym chciałby on przekazać iluzoryczność świata „postrzeganego naszym zmysłem wzroku”¹²¹.

Warto podkreślić interesujący punkt wspólny, jaki łączy obu malarzy, a mianowicie użycie pospolitych obiektów we swoich pracach oraz ich uproszczenie. Wróblewski namalował np. „Zatopione miasto” (il.IV-36, 1948 r.) posługując się rzeczami powszechnymi dla odbiorców i namalowanymi w uproszczony sposób po to, aby jak najwięcej ludzi – przede wszystkim robotnicy – zobaczyło go i zrozumiało. Nie znalazły się materiały o tym, co ma na celu użycie oraz uproszczenie u Karapudy, ale

¹¹⁸ Durda M., *Arkadiusz Karapuda - Po między - malarstwo, rysunek, obiekty* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013]. Dostępny w World Wide Web <http://arek-karapuda.com/TEKSTY/durda.htm>

¹¹⁹ Barczyńska J., *Malarstwo Arkadiusza Karapudy. Teatr światła i iluzji* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013]. Dostępny w World Wide Web <http://arek-karapuda.com/TEKSTY/barczynska.htm>

¹²⁰ Durda M., tamże

¹²¹ Barczyńska J., tamże.

można domniemywać, że „codzienne przedmioty” pozwalają widzom utożsamiać się z postaciami z obrazów.

Tekstów na temat młodego artysty na razie zostało opublikowanych niewiele, dlatego nie można się dowiedzieć, co Karapuda myśli osobiście o Wróblewskim oraz jego twórczości, niemniej jednak można odnaleźć wśród prac młodego twórcy ważną oznakę tego, iż dzieła wielkiego malarza stanowią dla niego zarówno punkt zainteresowania, jak i punkt inspiracji. W 2006 roku, czyli rok przed obroną, Karapuda stworzył serię trzech obrazów „Początek i koniec – Ukrzesłowanie wg Wróblewskiego I-III” (il.IV-37,38,39). Szczegółowa analiza będzie w następnym akapicie, jednak już teraz można stwierdzić, iż poświęcenie Wróblewskiemu całego cyklu świadczy o tym, że młody artysta świadomie sięga po twórczość starszego twórcy i interesuje się nią, co wyraża przez swoje prace.

Najpierw chciałabym zwrócić uwagę na wcześniej wymienioną serię „Początek i koniec – Ukrzesłowanie wg Wróblewskiego I-III” (il.IV-37,38,39). Na każdym z trzech prac namalowane jest jedno krzesło, nad którym w pustej przestrzeni uniesiona jest mała sylwetka człowieka, który na pierwszym obrazie stoi, na drugim lekko zgina nogi, zaś na trzecim siedzi na niewidzialnym krześle. Bez wątplenia sam tytuł wskazuje nawiązanie do cyklicznej pracy „Ukrzesłowanie” Wróblewskiego (il.IV-40, 1956 r.), chociaż gdy patrzy się na całą serię po kolei, można dostrzec także kompozycyjne odniesienie do obrazu „Kolejka trwa” (il.IV-41, 1956 r.). W pracach „Krzesło dla Łukasza M. I-II” Karapudy (il.IV-42 i 43, 2006 r.) pojawia się tylko białe krzesło bez ludzkiej postaci na tle czerwonym lub ciemno-zielonym z prostokątami, ale należy skupić się na cieniu tego krzesła. Zobaczywszy obraz z bliska można zauważyć, iż rzucony na podłogę cień nie do końca zgadza się z kształtem krzesła. Z formą cienia

kojarzy się figury „ukrzesłowione” z obrazu Wróblewskiego (il.IV-44, 1957 r.). W pracy młodego artysty można dostrzec w cieniu nogi, ręce i ciało „ukrzesłowionego” człowieka, tylko bez głowy.

W twórczości Karapudy znajduje się także cykl „Obecność” (il.IV-45, 46, 47, 48, 49, 2006 r.), który pokazuje sylwetkę ludzką w różnych pozycjach. Trzeba zwrócić uwagę przede wszystkim na to, że w kilku pracach z tego cyklu (il.IV-47, 48, 49) można odnaleźć odwołanie do „Cienia Hiroshimy” (il.IV-50, 1957 r.) oraz „Człowieka rozdartego I” (il.IV-51, 1956 r.) Wróblewskiego, mianowicie połączenie motywu krzesła z cieniem figury ludzkiej. Obydwie postacie w pracy starszego malarza spoczywają na krześle, w pracach młodszego zaś postacie nie zawsze siedzą, ale towarzyszą im taborety. W „Obecności I” (il.IV-45) oraz „Obecności II” (il.IV-46), które nie są malarstwem, ale obiektem, słoje drzewa – na pierwszym obrazie widoczne a na drugim już mniej – mogą stanowić odpowiednik „śladów” rozdarcia w „Cieniu Hiroshimy” i „Człowieku rozdartym”.

Kolor niebieski, jako symbol pamięci nieżyjącego, jest obecny również u Karapudy. W pracy „W poszukiwaniu motywu I” (il.IV-52, 2005 r.) przedstawiony jest niebieski pies siedzący na asfalcie w codziennym otoczeniu. Pies wygląda zwyczajnie, niemniej jednak jego cień budzi niepokój, bowiem przy jego łapach tworzą się zacieki farby, co można zinterpretować jako aluzja do krwi rannego zwierzęcia. Nie tylko cień, ale i asfalt „leje się” na ciemno-czerwone tło. Właśnie to spływanie cienia metaforycznie wiąże się z pojęciem śmierci.

Zakończenie

Głównym celem niniejszej pracy było ukazanie ewidentnych odniesień do twórczości Andrzeja Wróblewskiego, które można dostrzec w malarstwie figuratywnym polskich artystów od II połowy XX wieku do początku XXI wieku. W kolejnych rozdziałach opisałam, jak plastycy nawiązujący do Wróblewskiego zapożyczali pewne motywy oraz kompozycje, stosowali podobne zabiegi kolorystyczne, jak również technikę nakładania plam barwnych. Zwróciłam uwagę na różnice występujące między Wróblewskim a inspirującymi się nim twórcami w zakresie znaczenia motywów i kolorów. Przenalizowałam, w jakim zakresie ich poglądy na temat sztuki i działalności twórczej były zbieżne i wskazałam aspekty, co do których inspirujących się twórczością malarza się z nim nie zgadzali. Podsumowanie wszystkich odniesień do twórczości mistrza prowadzi do wniosku, że wywarł on silny wpływ na działalność innych artystów.

Wśród „uczniów” odwołujących się do Wróblewskiego niewątpliwie najpopularniejszym zabiegiem jest użycie motywu krzesła i towarzyszącego mu motywu kolejki. Ten pierwszy przedmiot można zaobserwować u prawie wszystkich artystów przedstawionych w moich rozważaniach, natomiast motyw kolejki pojawił się u niektórych: Zbyluta Grzywacza, Jarosława Modzelewskiego, Jakuba Juliana Ziółkowskiego i Arkadiusza Karapudy. Ten fakt upoważnia do sformułowania wniosku, iż cykl „Ukrzesłowienia” oraz „Kolejki” wywarły znaczny wpływ na wielu twórców. Należy jednak zaznaczyć, że artyści inspirujący się Wróblewskim wykorzystywali te motywy nieco inaczej niż ich mentor.

Często pojawiającym się u naśladowców Wróblewskiego zabiegiem jest

nadanie postaciom niebieskiego koloru. Co istotne, zarówno u autora „Rozstrzelań”, jak i u pozostałych artystów – oprócz Ewy Kuryluk – błękit symbolizuje pamięć nieżyjącego lub nieobecnego bytu, jednak różny jest kontekst prac – w przypadku Wróblewskiego ogranicza się do tematyki wojennej. Z kolei u Kuryluk barwa niebieska funkcjonuje nie jako symbol pamięci nieistnienia, ale jako symbol pamięci obecności samej malarki.

Należy podkreślić, że dzieła Ziółkowskiego wyróżniają się na tle innych wymienionych tu artystów pod tym względem, że próżno szukać w nich motywu krzesła, jak również charakterystycznego użycia niebieskiego koloru. W porównaniu do innych malarzy stopień inspiracji Wróblewskim jest niski, a sam Ziółkowski uważa, że nie jest on dla niego istotnym punktem odniesienia.

Chciałabym też zwrócić uwagę na kilka sposobów odwołania, które pojawiają się tylko u niektórych omówionych twórców, m.in. rozczłonkowanie ciała ludzkiego. Wiadomo, iż jest to motyw zaczerpnięty z słynnej serii „Rozstrzelania” mistrza. Co ciekawe, pojawia się na obrazach dwóch kobiet: Ewy Kuryluk oraz Róży Litwy. Natomiast jeden z „męskich” twórców, Grzywacz, zapożyczył z cyklu „nauczyciela” deformację ludzkiej figury, czemu w jego pracach towarzyszą charakterystyczne cechy, takie jak brutalizm formy. Marynarka, która jest motywem występującym jako specyficzny strój postaci ludzkich na obrazach z serii „Rozstrzelania”, także została zapożyczona przez część przedstawionych w niniejszej pracy artystów – Grzywacza oraz Modzelewskiego. Warto podkreślić, że na niektórych obrazach obaj malarze nawiązywali wyraźnie do znanego cyklu, ubarwiając sylwetki ubrane w marynarkę błękitem. Nie należy zapominać jednak faktu, iż wcześniej w Polsce noszono na co dzień marynarki, co zapewne wpływało na częste wykorzystywanie ich przez twórców

w pracach.

Wróblewski namalował portret ukazujący wnętrze ciała ludzkiego, do którego odwoływali się w swojej twórczości Grzywacz i Ziółkowski. Trzeba jednak zwrócić uwagę na znaczenie tej twórczości: Pierwszy z malarzy, poprzez zaakcentowanie drastyczności, skupił się na uprzedmiotowieniu człowieka i przemijaniu piękna kobiecego. Drugi zaś przedstawił na obrazach chaos panujący wewnątrz ludzkiego ciała.

Poza stosowaniem tych motywów, „uczniowie” odwoływali się do mistrza, stosując wielokrotnie analogiczną kompozycję, postacie i ich pozy. Można dostrzec zapożyczanie kompozycji najczęściej z płótna „Kolejka trwa” czy „W kolejce” u opisanych w niniejszych rozważaniach artystów, a mianowicie u Grzywacza, Modzelewskiego, Ziółkowskiego i Karapudy. Poza tym, zapożyczając konkretną kompozycję czy pozę, Grzywacz oraz Litwa nawiązywali do „Rozstrzelań”. Stąd można wywnioskować, że słynne dzieła Wróblewskiego stanowią punkt odniesienia pod względem kompozycji obrazów i pozy sylwetek. Chciałabym zwrócić uwagę na to, że dwoje malarzy z najmłodszej generacji, tj. Ziółkowski oraz Litwa, namalowało w swoich pracach figurę ludzką wziętą z obrazu „Człowiek abstrakcja”. W porównaniu do innych dzieł Wróblewskiego to dzieło jest mniej znane widzom, lecz wywarło interesujący wpływ na młodych twórców¹²².

W kwestii użycia zabiegów kolorystycznych oraz metody nakładania plam barwnych również można stwierdzić, że pojawia się wiele podobieństw między dziełami mentora i „uczniów”. Natomiast prace Wróblewskiego, z których każdy artysta

¹²² Trzeba zaznaczyć, że jeden z członków „Gruppy”, Marek Sobczyk, stworzył w roku 2006 nieopisaną w tych rozważaniach pracę „WRBLWSK”, na której również pojawia się postać z obrazu „Człowiek abstrakcja”.

czerpał natchnienie kolorystyczne, są rozmaite, więc trudno wskazać konkretne tytuły.

W niniejszych rozważaniach udało się ukazać najwięcej przykładów inspirowania się Wróblewskim przez Grzywacza i Modzelewskiego. Z kolei Kuryluk, nie zainspirowała się mistrzem w tak znacznym stopniu jak oni. To zapewne wynika z miejsca działalności malarki; przeniosła się ona do Londynu przed rozpoczęciem stanu wojennego i odtąd działała głównie na Zachodzie.

Chciałabym zwrócić uwagę na przyczynę tego, dlaczego dwaj artyści z grup „Wprost” oraz „Grupa” we swoich dziełach odwoływali się do Wróblewskiego najsilniej spośród wymienionych w tej pracy malarzy. Mistrz oddziaływał na nich nie tylko swoją twórczością, ale także postawą – a zatem miał znaczenie również aspekt moralny. Zwłaszcza na tle napięcia politycznego w tamtych czasach, dosyć radykalne poglądy i postać Wróblewskiego jako buntownika stały się wzorem dla artystów obu grup. Naśladując postawę swojego duchowego mentora, poczuli oni pewną bliskość, a może wręcz sympatię do niego, co przyczyniło się do głębszych odwołań do niego w własnej twórczości. Z kolei po upadku komunizmu znacząco zmieniła się sytuacja w polskim społeczeństwie, co niewątpliwie odbiło się na życiu twórczym. Młoda malarka Litwa, która uważa, że dzisiaj „w pewnym sensie bunt stał się komercją”¹²³, nie wyraża poprzez swoje prace sprzeciwu. A zatem poglądy Wróblewskiego wywierają stosunkowo mniejszy wpływ na młodsze pokolenia, ale dzisiejsi twórcy wciąż inspirowują się jego dorobkiem artystycznym

Reasumując można stwierdzić, że niezależnie od okresu oraz kontekstu politycznego i społecznego twórczość Andrzeja Wróblewskiego wywierała silny wpływ na wielu artystów i to oddziaływanie będzie się prawdopodobnie nadal utrzymywać.

¹²³ *Dziwię się, że nikt nie nakręcił filmu o Wróblewskim. Rozmowa z Różą Litwą.* [w:] *Sztuka musi działać!*, Warszawa 2011, s. 77

Nie należy zapominać, że istnieją twórcy niezaprezentowani w niniejszej pracy, w których dorobku widoczne są wyraźne inspiracje Wróblewskim. Zagadnienie jego wpływu wymaga zatem dalszego badania, a ja mam nadzieję, że niniejsze rozważania staną się zaledwie jednym z pierwszych jego elementów.

Bibliografia

- Bazyłko Piotr, Masiewicz Krzysztof, *Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzeju Wróblewskim*, Warszawa, Stowarzyszenie 40,000 Malarzy 2011.
- Kitowska-Łysiak Małgorzata, Sitkowska Maryla, *Słownik malarzy polskich. T.2, Od dwudziestostulecia międzywojennego do końca XXw.*, Warszawa, "Arkady" 2001.
- Michalski Jan red., *Andrzej Wróblewski nieznany*, Kraków, Galeria Zderzak 1993.
- Rottenberg Anda, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa, Stentor 2007.
- Wojciechowski Aleksander, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1983.
- Wojciechowski Aleksander, *Polskie malarstwo współczesne*, Warszawa, Wydawnictwo Interpress 1977.
- Wojciechowski Aleksander red., *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1992.
- Zwolińska Krystyna, Malicki Zaslaw, *Mały słownik Terminów Plastycznych*, Warszawa, Wiedza Powszechna 1974.

<Rozdział I.>

- Gołubiew Zofia red., *Andrzej Wróblewski*, Warszawa, Galeria Zachęta itp. 1998.
- Kostołowski Andrzej, *O postawie i zaangażowaniu społecznym Andrzeja Wróblewskiego* [w:] *Andrzej Wróblewski 1927-1957. Katalog wystawy w 10 rocznicę śmierci*, Poznań Muzeum Narodowe w Poznaniu 1967, s. 18-27
- Moderska Irena, *Słowo wstępne* [w:] *Andrzej Wróblewski 1927-1957. Katalog wystawy w 10 rocznicę śmierci*, Poznań Muzeum Narodowe w Poznaniu 1967, s. 5-9.
- Rostkowska Teresa red., *Andrzej Wróblewski 1927-1957 : Retrospektywa*, Warszawa,

Galeria Zachęta 1995.

- Tarabuła Marta, *Kronika wydarzeń* [w:] *Andrzej Wróblewski nieznanym*, Kraków, Galeria Zderzak 1993, s. 262-307.

- Wojciechowski Aleksander oprac., *Andrzej Wróblewski*, Warszawa, Wydawnictwo Artystyczno-graficzne 1959.

- Wojciechowski Aleksander, *Ideologia artystyczna Wróblewskiego na tle tendencji sztuki współczesnej* [w:] *Andrzej Wróblewski 1927-1957. Katalog wystawy w 10 rocznicę śmierci*, Poznań Muzeum Narodowe w Poznaniu 1967, s. 12-17

- Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Andrzej Wróblewski* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 25 sierpnia 2013]. Dostępny w World Wide Web http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/andrzej-wroblewski

- Kozakowska-Zaucha Urszula, *Andrzej Wróblewski (1925–1957), Rozstrzelanie „poznańskie”, 1949 (Rozstrzelanie II)* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 15 września 2013]. Dostępny w World Wide Web http://www.muzeum.krakow.pl/NewsItem.107.0.html?&cHash=f2782c234a&tx_ttnews%5BbackPid%5D=300&tx_ttnews%5Bpointer%5D=2&tx_ttnews%5Btt_news%5D=2457

- Sienkiewicz Karol, *Andrzej Wróblewski „Rozstrzelania”* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 25 sierpnia 2013]. Dostępny w World Wide Web http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/andrzej-wroblewski-rozstrzelania

- *Fundacja Andrzeja Wróblewskiego* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 25 sierpnia 2013]. Dostępny w World Wide Web <http://www.andrzejwroblewski.pl/>

<Rozdział II.>

Wprost, Zbylut Grzywacz

- Czyżewski Adam, [„Malarstwo posiada swój język”] *Ze Zbylutem Grzywaczem rozmawia Adam Czyżewski* [w:] *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 2006, s. 137-164.
- Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Pomiędzy „realnością” świata i „realizmem” dzieła sztuki. Grupa „Wprost” – konteksty* [w:] *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 2006, s. 10-36.
- Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Noty biograficzne* [w:] *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 2006, s. 343-348.
- Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Kalendarium wystaw „Wprost”* [w:] *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 2006, s. 343-348.
- Michalski Jan, *Dwa twierdzenia. Studium porównawcze* [w:] *Artysta wobec siebie i społeczeństwa. Twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty*, Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie 2010.
- Nyczek Tadeusz, *Paradoksy grupy „Wprost”* [w:] *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 2006, s. 46-77.
- Rottenberg Anda, *23. Wprost na wspak* [w:] *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa, Stentor 2007, s. 279.
- Szewczuk Mieczysław, *Między intymnością a publicystyką. Zbylut Grzywacz i grupa*

Wprost [w:] *Artysta wobec siebie i społeczeństwa. Twórczość Zbyluta Grzywacza i jej konteksty*, Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie 2010.

- Tarabuła Marta, *Kronika wydarzeń* [w:] *Andrzej Wróblewski nieznany*, Kraków, Galeria Zderzak 1993, s. 262-307.

- Tomasz Gryglewicz, *Rzeczywistość i nierzeczywistość w twórczości grupy „Wprost”* [w:] *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 2006, s. 77-87.

- Wojciechowski Aleksander, *X. Nowa figuracja* [w:] *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1983, s. 101-108.

- Boniecka Joanna, *Zbylut Grzywacz, Opuszczona XI (wg Caravaggia)* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 2 września 2013]. Dostępny w World Wide Web <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX250>

- Boniecka Joanna, *Zbylut Grzywacz, Maszyna do pisania* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 2 września 2013]. Dostępny w World Wide Web <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX244>

- Gorządek Ewa, *Grupa Wprost* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 25 sierpnia 2013]. Dostępny w World Wide Web http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/grupa-wprost.

- Gorządek Ewa, *Zbylut Grzywacz* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 29 sierpnia 2013]. Dostępny w World Wide Web http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/zbylut-grzywacz

- Milewska Waclawa, *Zbylut Grzywacz, Kolejka jeszcze trwa* [Dokument elektroniczny].

[Online]. [Dostęp: 5 września 2013]. Dostępny w World Wide Web
<http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX245>

- Milewska Waclawa, *Andrzej Wróblewski, Syn i zabita matka* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 2 września 2013]. Dostępny w World Wide Web
<http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX231>

Ewa Kuryluk

- Kuryluk Ewa, *Ewa Kuryluk. Obrysować cień. 1968-1978*, Wrocław, Galeria Design-BWA i inne 2011.

- Rottenberg Anda, *18 Śmietankowe ogrody poznania* [w:] *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa, Stentor 2005, s. 189-197.

- Rottenberg Anda, *Noty biograficzne - Ewa Kuryluk* [w:] *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa, Stentor 2005, s. 409.

- Tarabuła Marta, *Kronika wydarzeń* [w:] *Andrzej Wróblewski nieznany*, s. 268

- *Ewa Kuryluk* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 8 września 2013]. Dostępny w World Wide Web <http://www.kuryluk.art.pl/index.php>

- Gebhard Zofia, *O przenikaniu jednego w drugie – o twórczości Ewy Kuryluk* [w:] „Opcje” 2011, nr 1-2 [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 11 września 2013]. Dostępny w World Wide Web

http://www.czytelniaszutki.pl/wp-content/uploads/2011/10/Zofia_Gebhard.pdf

- Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Ewa Kuryluk* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 8 września 2013]. Dostępny w World Wide Web
http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/ewa-kuryluk

<Rozdział III.>

- Baraniewski Waldemar, *Tęsknota przyczyną malarstwa* [w:] *Jarosław Modzelewski. Kilka wątków*, Bytom, Muzeum Górnośląskie 2005, s. 11-19.
- Bazyłko Piotr, Masiewicz Krzysztof, *Lekcje z Wróblewskiego. Rozmowa z Jarosławem Modzelewskim*. [w:] *Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzeju Wróblewskim*, Warszawa, Stowarzyszenie 40,000 Malarzy 2011, s. 86-111.
- Modzelewski Jarosław, *Cisza i lekki smutek. Wypracowanie ucznia*. [w:] *Andrzej Wróblewski nieznanym*, Kraków, Galeria Zderzak 1993, s. 24-27.
- Rottenberg Anda, *25 Urodzajny stan wojenny* [w:] *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa, STENTOR 2005, s. 293-324.
- Sitkowska Maryla, *Grupa 1982-1992*, Warszawa, Galeria Zachęta 1992.
- Sitkowska Maryla, *Jarosław Modzelewski - życiorys* [w:] *Jarosław Modzelewski 1977-2006*, Kraków, Galeria Zderzak 2006, s. 76.
- Tarabuła Marta, *Kronika wydarzeń* [w:] *Andrzej Wróblewski nieznanym*, Kraków, Galeria Zderzak 1993, s. 261-308.
- Tarabuła Marta, *Świat z różnych stron. O malarstwie Jarosława Modzelewskiego* [w:] *Jarosław Modzelewski 1977-2006*, Kraków, Galeria Zderzak 2006, s. 7-44.
- Gorządek Ewa, *Grupa* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 15 września 2013] Dostępny w World Wide Web
http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/gruppa
- Kowalczyk Iza, *Swastyki c.d. i antygatunkowizmu c.d.* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 13 września 2013]. Dostępny w World Wide Web
http://strasznaszuka.blox.pl/tagi_b/29942/Marek-Sobczyk.html

- Masiewicz Krzysztof, „*Uważam, że zbawiliśmy polskie malarstwo*” - rozmowa z Ryszardem Woźniakiem” [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 15 września 2013] Dostępny w World Wide Web

http://artbazaar.blogspot.com/2009/05/uwazam-ze-zbawilismy-polskie-malarstwo_14.html

- *Cudotwórca i jego pięciu kolegów. Wystawa Grupy w Galerii Milano* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 13 września 2013]. Dostępny w World Wide Web

<http://www.poland-art.com/index.php/wystawy/warszawa/galeria-milano/5689-cudotworca-i-jego-pieciu-kolegow-wystawa-gruppy-w-galerii-milano>

<Rozdział IV.>

- Fuss Adam, *Tribute to Wróblewski*. [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013]. Dostępny w World Wide Web <http://tributetowroblewski.blogspot.com/>

- Masiewicz Krzysztof., *Tribute to Andrzej Wróblewski*. [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013]. Dostępny w World Wide Web <http://artbazaar.blogspot.com/2008/09/tribute-to-andrzej-wroblewski.html>

Jakub Julian Ziółkowski

- Bazylko Piotr, Masiewicz Krzysztof, *Dotknięcie śmierci w dobrych proporcjach. Rozmowa z Jakubem Julianem Ziółkowskim*. [w:] *Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzeju Wróblewskim*, Warszawa, Stowarzyszenie 40,000 Malarzy 2011, s. 168-177.

- Michalski Jan, *Wróblewski umarł dziś w nocy* [w:] *Andrzej Wróblewski nieznanym*, Kraków, Galeria Zderzak 1993, s. 10-21.

- Wróblewska Hanna red., *Jakub Julian Ziółkowski. Hokaina*, Warszawa, Galeria Zachęta 2010.

- Gorządek Ewa, *Jakub Julian Ziółkowski* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp:

23 lipca 2013]. Dostępny w World Wide Web

http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/jakub-julian-ziolkowski

- *Jakub Banasiak „Zmęczeni rzeczywistością. Rozmowy z artystami”* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013]. Dostępny w World Wide Web

http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/jakub-banasiak-zmecen-rzeczywistoscia-rozmowy-z-artystami

- *Artists – Jakub Julian Ziółkowski* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013]. Dostępny w World Wide Web

<http://www.hauserwirth.com/artists/33/jakub-julian-ziolkowski/biography/>

Róża Litwa

- Bazyłko Piotr, Masiewicz Krzysztof, *Dziwię się, że nikt nie nakręcił filmu o Wróblewskim. Rozmowa z Różą Litwą.* [w:] *Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzeju Wróblewskim*, Warszawa, Stowarzyszenie 40,000 Malarzy 2011, s. 74-85

- Mazurek Robert, *Wrażliwość bez płci* [w:] „Wprost” nr 1418 [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013]. Dostępny w World Wide Web

<http://www.wprost.pl/ar/190786/Wrazliwosc-bez-plci/>

- *Róża Litwa* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013]. Dostępny w World Wide Web <http://www.rozalitwa.com/index.html>

- *Fundacja Sztuki Polskiej ING - Róża Litwa* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013]. Dostępny w World Wide Web

<http://ingart.pl/pl/artists/roza-litwa>

- *Artvolver - Róża Litwa* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013]. Dostępny w World Wide Web <http://artvolver.com/pl/artist/roza-litwa>

- *Galeria m kwadrat* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013].

Dostępny w World Wide Web <http://www.m2.art.pl/>

Arkadiusz Karapuda

- *Arek Karapuda* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013].

Dostępny w World Wide Web <http://arek-karapuda.com/index.htm>

- *Arkadiusz Karapuda* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013].

Dostępny w World Wide Web <http://www.baltic-gallery.art.pl/archiwum/karapuda/>

- *24 Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego Szczecin 2012* [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013]. Dostępny w World Wide Web

<http://zamek.szczecin.pl/kalendarz.php?id=2848>

- „*Sami o siebie*” [Dokument elektroniczny]. [Online]. [Dostęp: 23 lipca 2013].

Dostępny w World Wide Web

http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/sami-o-sobie

Spis ilustracji

il. I-1: „Martwa natura z dzbanem”, 1946, olej na płótnie

il. I-2: „Dziewczynka z misiem”, 1946, olej na płótnie

il. I-3: „Niebo nad górami”, 1948, olej na płótnie

il. I-4: „Zatopione miasto I”, 1948, olej na płótnie

il. I-5: „Obraz na temat okropności wojennych”, 1948, olej na płótnie

il. I-6: „Treść uczuciowa rewolucji”, 1948, olej na płótnie

il. I-7: „Rozstrzelanie VIII (Rozstrzelanie surrealistyczne)”, 1949, olej na płótnie

- il. I-8: „Rozstrzelanie V (Rozstrzelanie z chłopczykiem)”, 1949, olej na płótnie
- il. I-9: „Rozstrzelanie I (Rozstrzelanie zakładników)”, 1949, olej na płótnie
- il. I-10: „Spacer zakochanych”, 1949, olej na płótnie
- il. I-11: „Poczekalnia – biedni i bogaci”, 1949, olej na płótnie
- il. I-12: „Dworzec na Ziemiach Odzyskanych”, 1949, olej na płótnie
- il. I-13: „Rozstrzelanie <poznańskie> (Rozstrzelanie II)”, 1949, olej na płótnie
- il. I-14: „Fajrant w Nowej Hucie”, 1953, olej na płótnie
- il. I-15: „Kitek przy oknie”, 1956
- il. I-16: „Matka karmiąca”, 1954/55, olej na płótnie
- il. I-17: „Ukrzesłowienie”, 1956, olej na płótnie
- il. I-18: „Ukrzesłowiona”, 1956, akwarela, gwasz
- il. I-19: „Kolejka trwa”, 1956, olej na płótnie
- il. I-20: „Nagrobek kobiety I”, 1957, monotypia
- il. I-21: „Nagrobek kobieciarza”, 1956, olej na płótnie
- il. I-22: „Zakochani”, 1956-57, olej na płótnie
- il. I-23: „Matki”, 1955, olej na płótnie
- il. II-1: „Autoportret”, 1949, olej na płótnie
- il. II-2: „Autoportret z żoną”, 1954, fotografia
- il. II-3: „Transparentowy I”, 1971, olej na płótnie
- il. II-4: „Corrida I”, 1977, olej na płótnie
- il. II-5: „Przekańnik V”, 1973, olej na płótnie
- il. II-6: „W murze”, 1970, olej na płótnie
- il. II-7: „Rozstrzelanie IV (Rozstrzelanie na ścianie)”, 1949, olej na płótnie
- il. II-8: „Rozstrzelanie VIII” (fragment), 1949, olej na płótnie

- il. II-9: Szkice, 1968 (?), długopis na papierze
- il. II-10: „Zmięty i odprasowany I”, 1971, olej na płótnie
- il. II-11: „Zmięty i odprasowany II”, 1972, olej na płótnie
- il. II-12: „Rozstrzelanie VIII”, 1949, olej na płótnie
- il. II-13: „Rozstrzelanie VI (Rozstrzelany)”, 1949, olej na płótnie
- il. II-14: „Odwrócona”, 1973, akryl na płótnie
- il. II-15: „Portret organiczny”, 1957, olej na płótnie
- il. II-16: „Portret organiczny”, 1957, monotypia
- il. II-17: „Orantki”, 1966, technika mieszana
- il. II-18: „Utrwalona IV”, 1966, gips, odlew
- il. II-19: „Rozbitkowie”, 1987, kartka z kalendarza
- il. II-20: „Kolejka jeszcze trwa (Andrzejowi Wróblewskiemu)”, 1973, akryl na płótnie
- il. II-21: „Kolejka trwa”, 1956, olej na płótnie
- il. II-22: „Corrida II”, 1977, olej na płótnie
- il. II-23: Fotograficzny portret grupy „Wprost”, 1978, fotografia
- il. II-24: „Opuszczona XI (wg Caravaggia)”, 1980, olej na płótnie
- il. II-25: „Ukrzesłowiona”, 1956
- il. II-26: „Portret kobiety”
- il. II-27: „Maszyna do pisania”, 1973, montaż: pilśni, papier-mâché, akryl
- il. II-28: „Ukrzesłowiona II”, 1957, gwasz
- il. II-29: „Opuszczona X (pracownia)”, 1979
- il. II-30: „Zakochani”, 1956-57, olej na płótnie
- il. II-31: „Kobieta i mężczyzna (Mąż i niewiasta)”, 1966, olej na płótnie
- il. II-32: „Spacer zakochanych ze słońcem”, 1948, olej na płótnie

- il. II-33: „Mężczyzna i kobieta”, 1967, olej na płótnie
- il. II-34: „Rozmowa (Diminuendo)”, 1973, dyptyk: olej na płótnie
- il. II-35: „Para na krześle”, 1956, gwasz
- il. II-36: „Małżeństwo II”, 1956, gwasz
- il. II-37: „Niebieskie ptaki”, 1970, akryl na pilśni
- il. II-38: „Małżeństwo II”, 1956, gwasz
- il. II-39: „Niebieskie ptaki” (fragment)
- il. II-40: „Plaża”, 1957, gwasz
- il. II-41: „Człowiek – segmenty”, 1949, gwasz
- il. II-42: „Zampano I”, 1956, gwasz
- il. II-43: „Na mównicy”, 1957, gwasz
- il. II-44: „Agonia”, 1974, akryl i kolaż na plišni
- il. II-45: „Ukrzesłowienie”, 1956, olej na płótnie
- il. II-46: „Ukrzesłowiona II”, 1957, gwasz
- il. II-47: „Czarna gazeta”, 1978, akryl i kolaż na płótnie
- il. II-48: „Krzeseła”, 1982, instalacje
- il. II-49: „Żółty kapelusz”, 1974, akryl i kolaż na płótnie
- il. II-50: „Obrysowuję cień”, 1978, akryl na płótnie
- il. II-51: „W samochodzie”, 1975, akryl i kolaż na płótnie
- il. II-52: „Niebieski szofer”, 1948, olej na płótnie
- il. II-53: „Szofer autobusu”, 1956, gwasz na kartonie
- il. II-54: „Rozstrzelanie V”, 1949, olej na płótnie
- il. II-55: „Wojna”, 1969, akryl na pilśni
- il. II-56: Bez tytułu, niedatowane

- il. II-57: „Egzekucja”, 1970, akryl i kolaż na plišni
- il. III-1: „Kolejka trwa”, 1956, olej na płótnie
- il. III-2: „1953. Pociąg”, 1985, olej na płótnie
- il. III-3: „Proszę siadać”, 1987, olej na płótnie
- il. III-4: „Ukrzesłowanie”, 1956, olej na płótnie
- il. III-5: „Rozstrzelanie V”, 1949, olej na płótnie
- il. III-6: „Kino”, 1989, olej na płótnie
- il. III-7: „Stojący”, 1956, gwasz
- il. III-8: „Strzemiński opłakujący Malewicza”, 1985, olej na płótnie
- il. III-9: „Co widać?”, 1989, olej na płótnie
- il. III-10: „Karmienie psów”, 1987, olej na płótnie
- il. III-11: „Prezentacja obrazu religijnego”, 1989, olej na płótnie
- il. III-12: „Muzeum”, 1956
- il. III-13: „Hygiene”, 1990, akryl na płótnie
- il. III-14: „Pranie”, 1956, olej na płótnie
- il. III-15: „Powolne upadanie”, 1984, olej na płótnie
- il. III-16: „Dwie postacie”, 1957, gwasz i tusz
- il. III-17: „Dłoni”, 1956, gwasz i akwarela
- il. III-18: „Die Frau die ich fur dich gesehen habe (Kobieta, którą dla ciebie zobaczyłem)”, 1984
- il. III-19: „Wiosna na ASP”, 1956, gwasz
- il. IV-1: Bez tytułu, 2008
- il. IV-2: Bez tytułu, 2008, gwasz i tusz
- il. IV-3: Bez tytułu, 2008, technika mieszana

- il. IV-4: „Czaszka zielona”, 1956, gwasz
- il. IV-5: „Głowa czerwono-niebieska”, 1956, gwasz
- il. IV-6: „Głowa różnobarwna”, 1956, gwasz
- il. IV-7: „Impreza”, 2009, olej na płótnie
- il. IV-8: Bez tytułu, 2008, gwasz
- il. IV-9: Bez tytułu, niedatowany, gwasz
- il. IV-10: „Portret organiczny”, 1957, monotypia
- il. IV-11: Bez tytułu, 2006, olej na płótnie
- il. IV-12: „Portret organiczny”, 1957, olej na płótnie
- il. IV-13: Bez tytułu, ?
- il. IV-14: Bez tytułu, 2010, dyptyk
- il. IV-15: „Plaża”, 1955, olej na płótnie
- il. IV-16: „W kolejce”, 1955, gwasz
- il. IV-17: Bez tytułu, 2006
- il. IV-18: „Człowiek abstrakcja”, 1948-49, gwasz
- il. IV-19: „W kolejce”, 1957, gwasz, akwarela
- il. IV-20: (Nie ma informacji)
- il. IV-21: „Serce i róża”, 1957, monotypia
- il. IV-22: Bez tytułu, 2010, olej na papierze
- il. IV-23: Bez tytułu, 2009, olej na papierze
- il. IV-24: „Rozstrzelanie I” (fragment), 1949, olej na płótnie
- il. IV-25: „Rozstrzelanie VI”, 1949, olej na płótnie
- il. IV-26: „Rozstrzelanie VIII” (fragment), 1949, olej na płótnie
- il. IV-27: Bez tytułu, 2008, olej na papierze

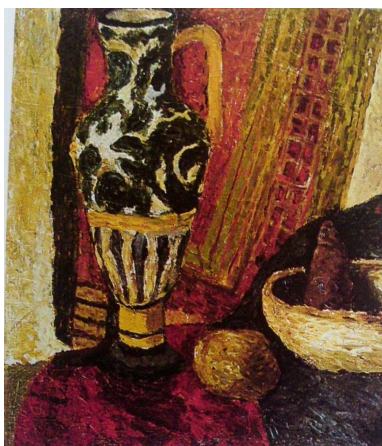
- il. IV-28: Bez tytułu, 2009, olej na papierze
- il. IV-29: „Rozstrzelania VIII” (fragment)
- il. IV-30: „Obrazu na temat okropności wojennych (Ryby bez głów)”, 1948, olej na płótnie
- il. IV-31: Bez tytułu, 2012, olej na papierze
- il. IV-32: Szkic do Rozstrzelania II, 1949
- il. IV-33: Bez tytułu, 2008, olej na papierze
- il. IV-34: „Matka z zabitym dzieckiem”, 1949, olej na płótnie
- il. IV-35: „Rozstrzelanie rodziny”, 1949, olej na płótnie
- il. IV-36: „Zatopione miasto”, 1948, olej na płótnie
- il. IV-37: „Początek i koniec – Ukrzesłowanie wg Wróblewskiego I”, 2006
- il. IV-38: „Początek i koniec – Ukrzesłowanie wg Wróblewskiego II”, 2006
- il. IV-39: „Początek i koniec – Ukrzesłowanie wg Wróblewskiego III”, 2006
- il. IV-40: „Ukrzesłowanie”, 1956, olej na płótnie
- il. IV-41: „Kolejka trwa”, 1956, olej na płótnie
- il. IV-42: „Krzeseł dla Łukasza M. I”, 2006, olej na płótnie
- il. IV-43: „Krzeseł dla Łukasza M. II”, 2006, olej na płótnie
- il. IV-44: „Ukrzesłowiona II”, 1957, gwasz
- il. IV-45: „Obecność I”, 2006, obiekt, cyklinowana podłoga
- il. IV-46: „Obecność II”, 2006, obiekt, preparowana wykładzina
- il. IV-47: „Obecność IV”, 2006, rysunek
- il. IV-48: „Obecność VI”, 2006
- il. IV-49: „Obecność VII”, 2006
- il. IV-50: „Cień Hiroshimy”, 1957, gwasz

il. IV-51: „Człowiek rozdarty I”, 1956, gwasz

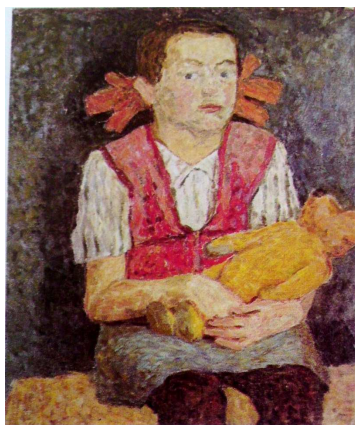
il. IV-52: „W poszukiwaniu motywu I”, 2005, olej, wosk zmydlony i akryl na płótnie

Ilustracja

I. Andrzej Wróblewski



il. I-1



il. I-2



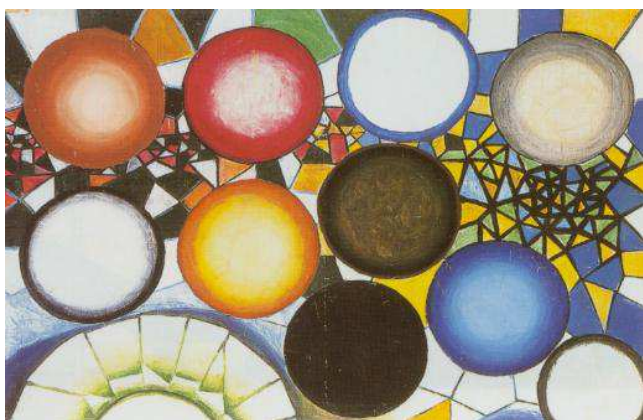
il. I-3



il. I-4



il. I-5



il. I-6



il. I-7



il. I-8



il. I-10



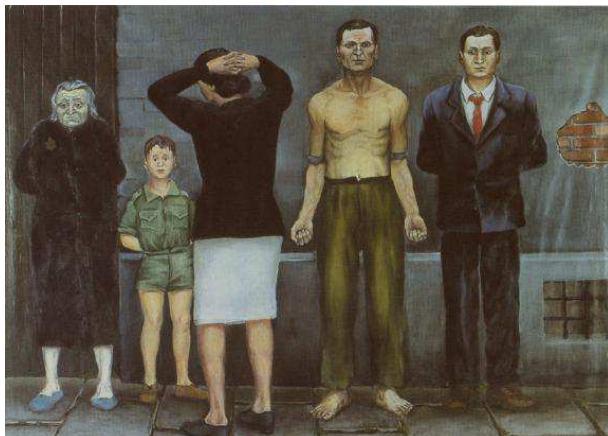
il. I-9



il. I-11



il. I-12



il. I-13



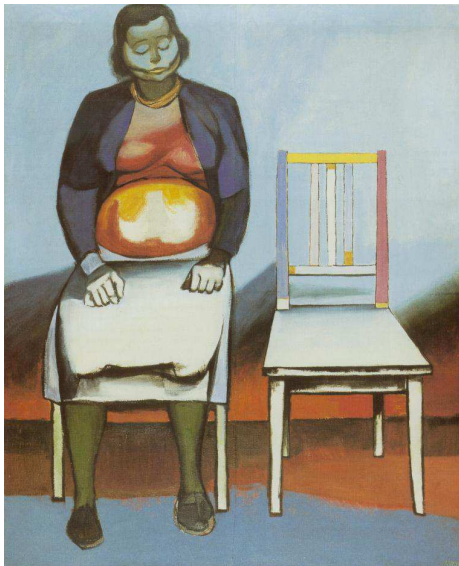
il. I-14



il. I-15



il. I-16



il. I-17



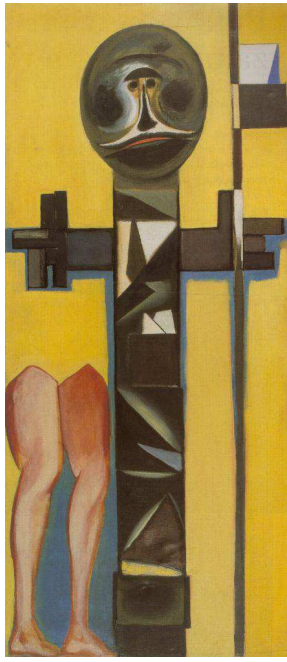
il. I-18



il. I-19



il. I-20



il. I-21



il. I-22



il. I-23

II. Zbylut Grzywacz



il. II-1



il. II-2



il. II-3



il. II-4



il. II-5



il. II-6



il. II-7

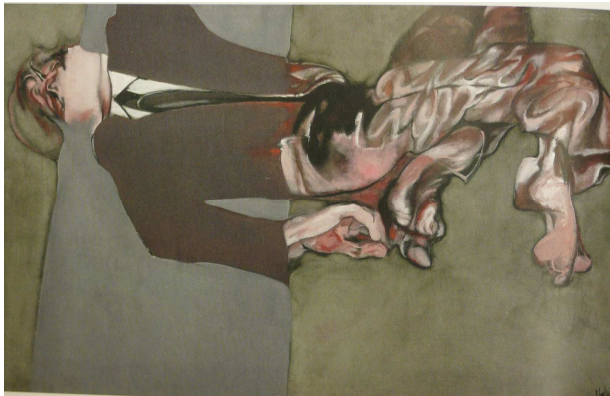


il. II-8(fragment)



il. II-9





il. II-10



il. II-11



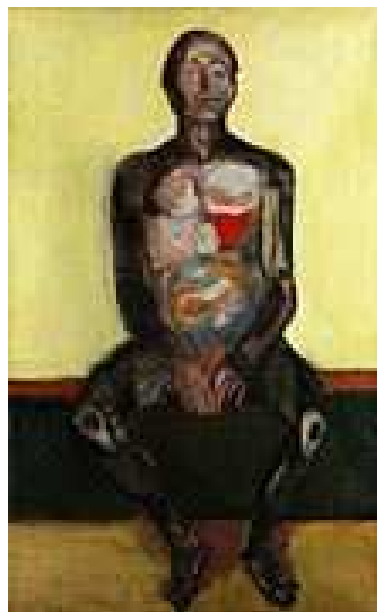
il. II-12



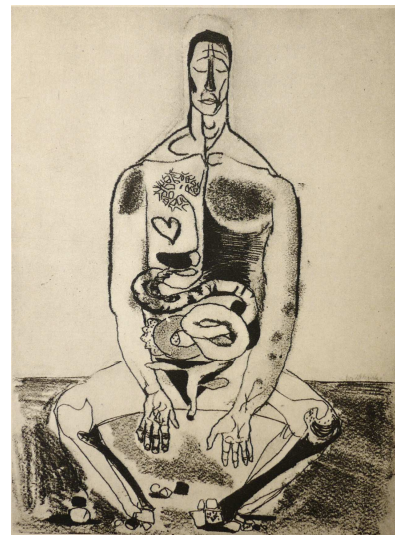
il. II-13



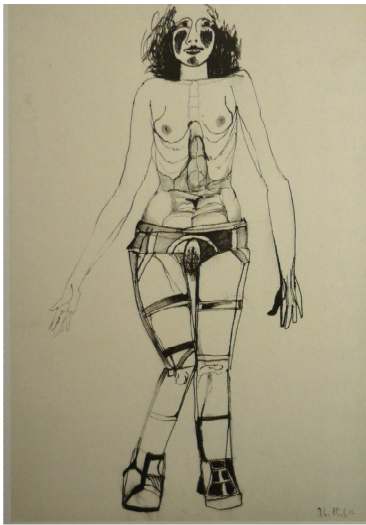
il. II-14



il. II-15



il. II-16



il. II-17



il. II-18



il. II-19



il. II-20



il. II-21



il. II-22



il. II-23



il. II-24



il. II-25



il. II-26



il. II-27



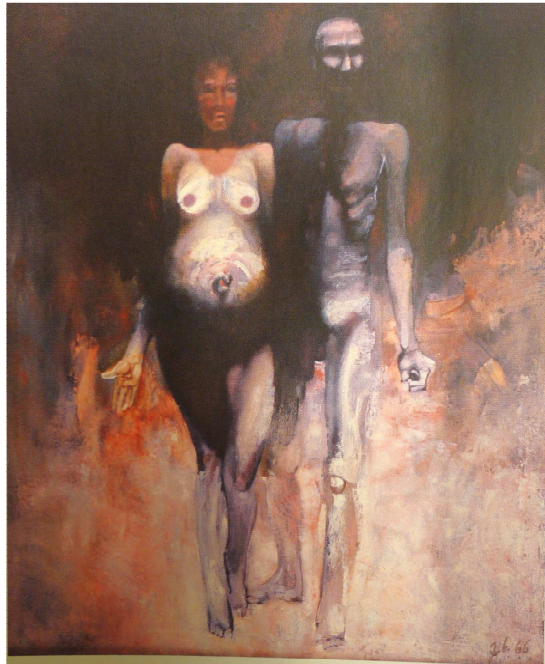
il. II-28



il. II-29



il. II-30



il. II-31



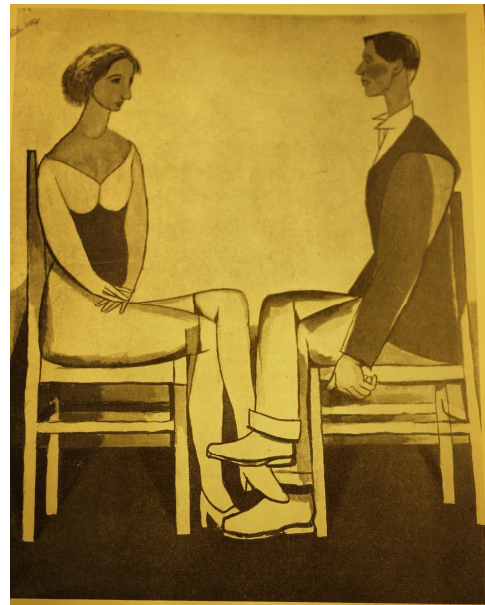
il. II-32



il. II-33



il. II-34



il. II-35



il. II-36

II. Ewa Kuryluk



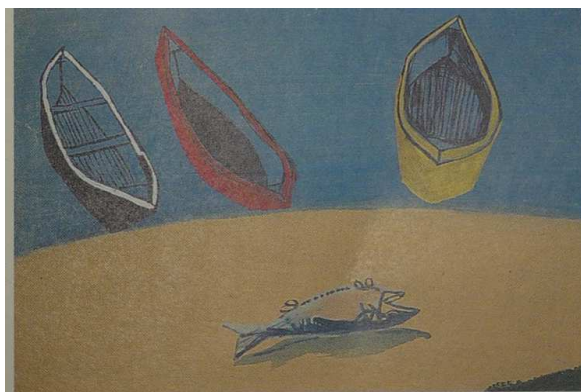
il. II-37



il. II-38



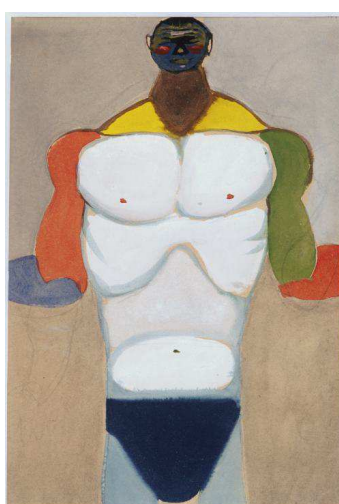
il. II-39



il. II-40



il. II-41



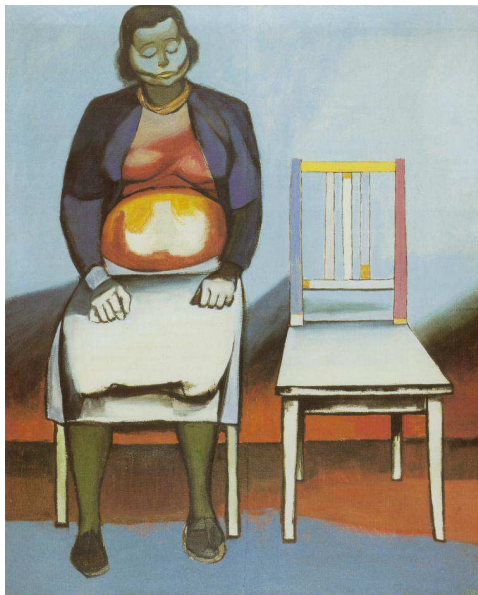
il. II-42



il. II-43



il. II-44



il. II-45



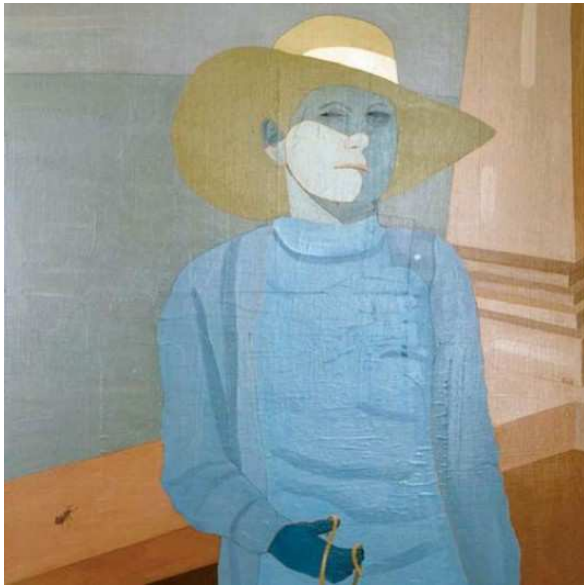
il. II-46



il. II-47



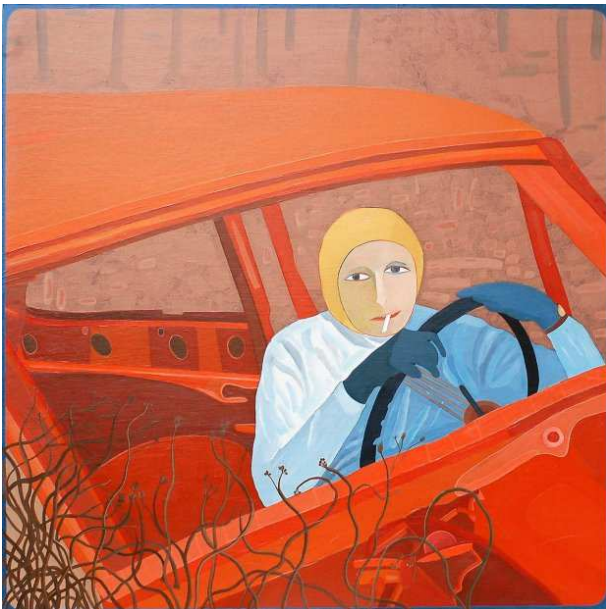
il. II-48



il. II-49



il. II-50



il. II-51



il. II-52



il. II-53



il. II-54



il. II-55



il. II-56



il. II-57



III. Jarosław Modzelewski



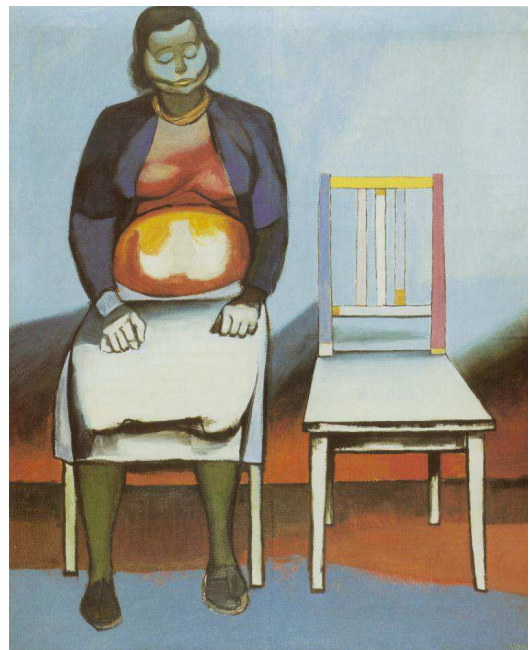
il. III-1



il. III-2



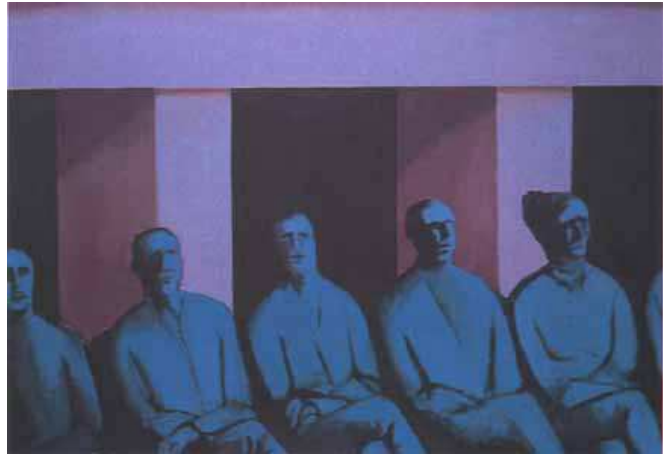
il. III-3



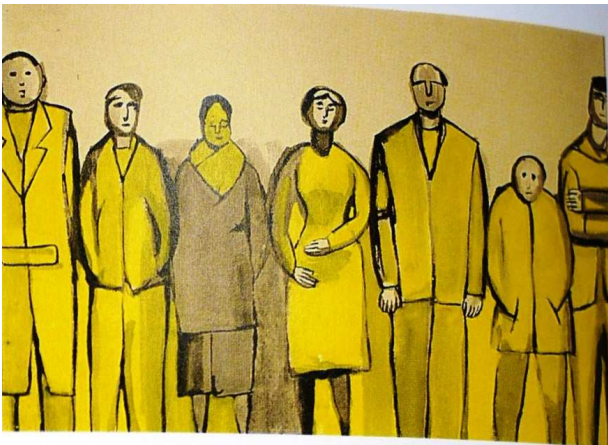
il. III-4



il. III-5



il. III-6



il. III-7



il. III-8



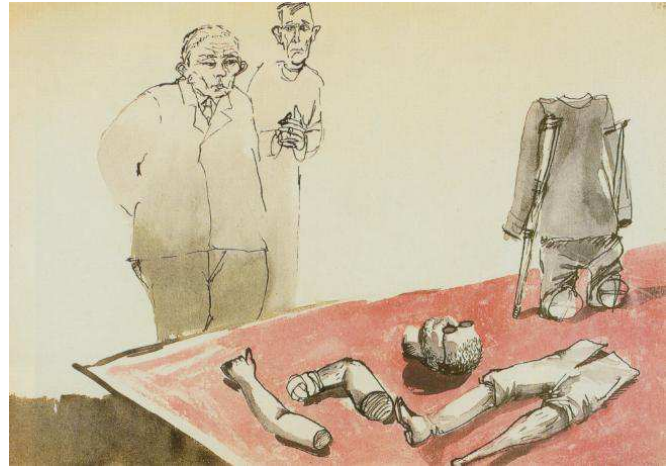
il. III-9



il. III-10



il. III-11



il. III-12



il. III-13



il. III-14



il. III-15



il. III-16



il. III-17



il. III-18

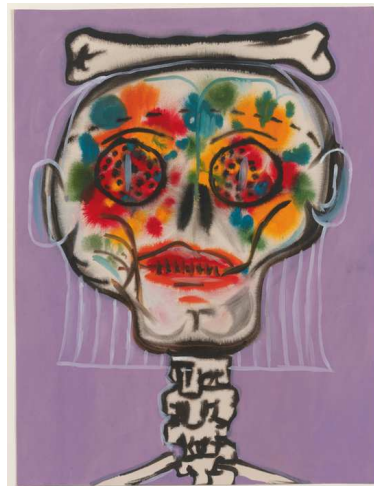


il. III-19

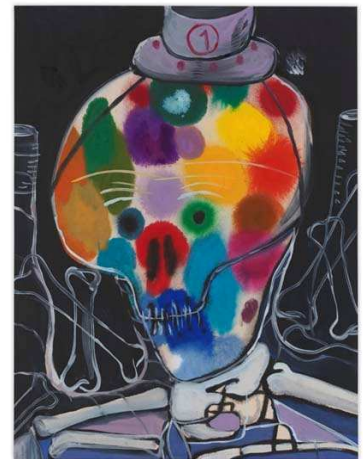
IV. Jakub Julian Ziółkowski



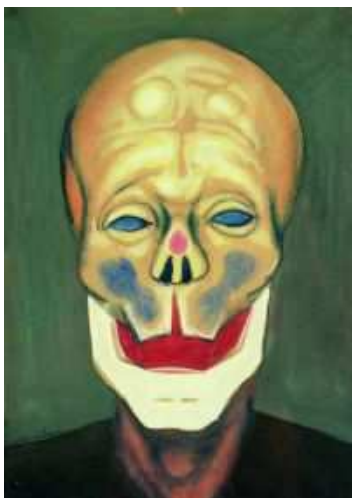
il. IV-1



il. IV-2



il. IV-3



il. IV-4



il. IV-5



il. IV-6



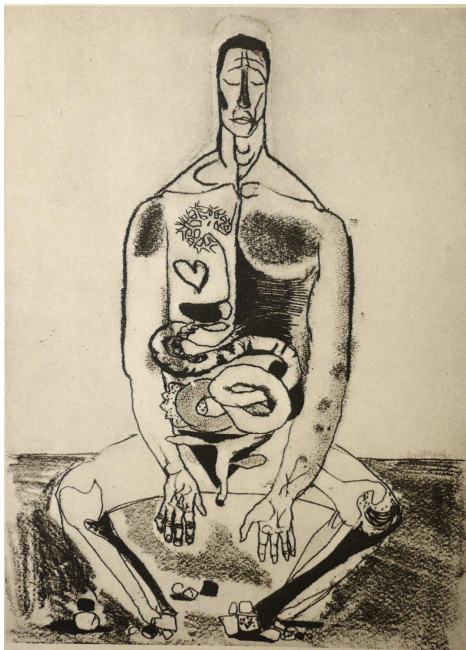
il. IV-7



il. IV-8



il. IV-9



il. IV-10



il. IV-11



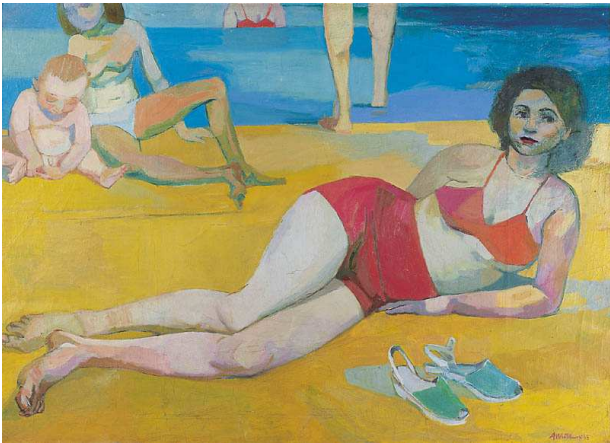
il. IV-12



il. IV-13



il.IV-14



il.IV-15



il.IV-16



il.IV-17



il.IV-18



il.IV-19

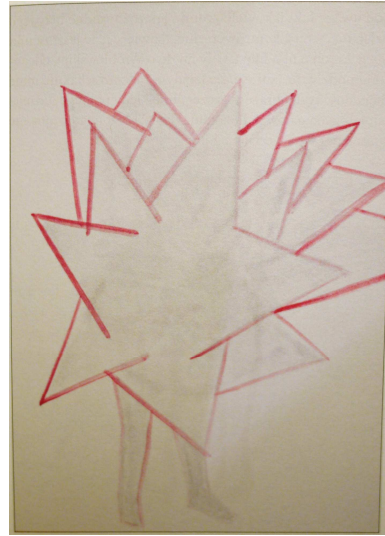
IV. Róża Litwa



il.IV-20



il.IV-21



il.IV-22



il.IV-23



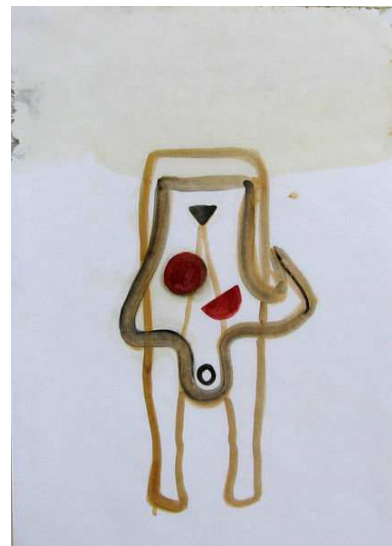
il.IV-24



il.IV-25



il.IV-26



il.IV-27



il.IV-28



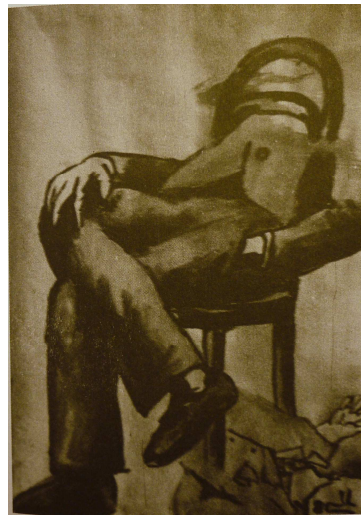
il.IV-29



il.IV-30



il.IV-31



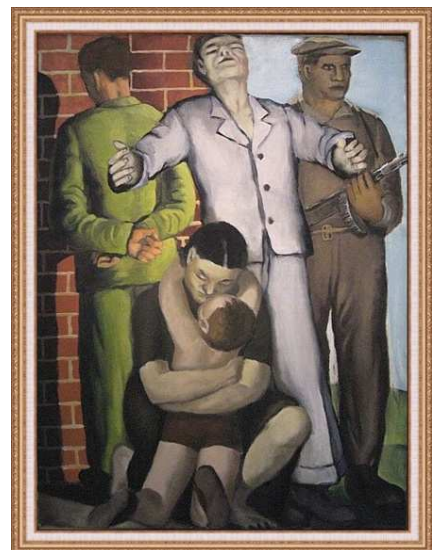
il.IV-32



il.IV-33

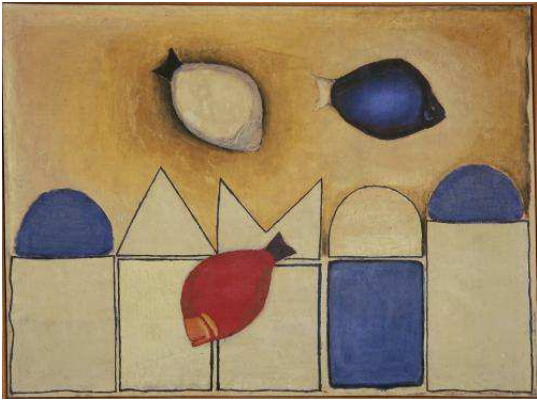


il.IV-34



il.IV-35

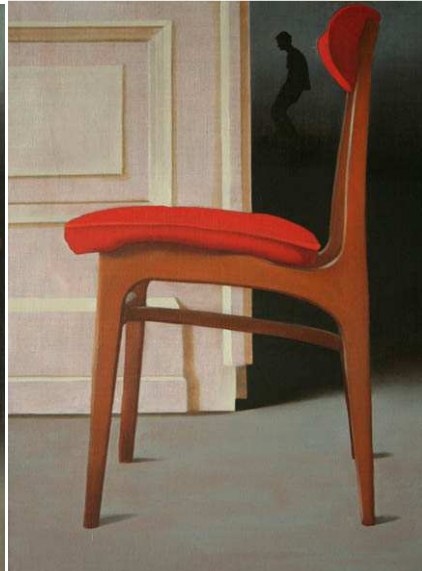
IV. Arkadiusz Karapuda



il.IV-36



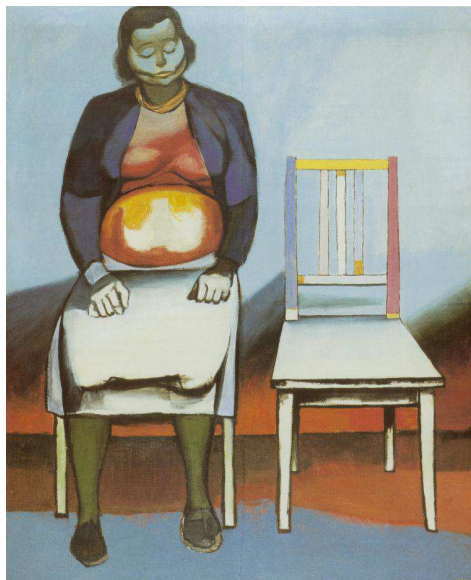
il.IV-37



il.IV-38



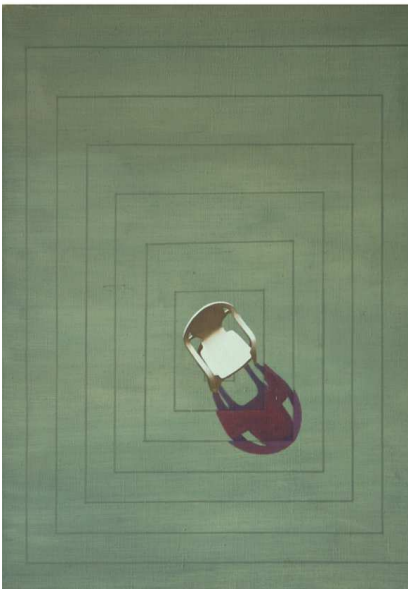
il.IV-39



il.IV-40



il.IV-41



il.IV-42



il.IV-43



il.IV-44



il.IV-45



il.IV-46





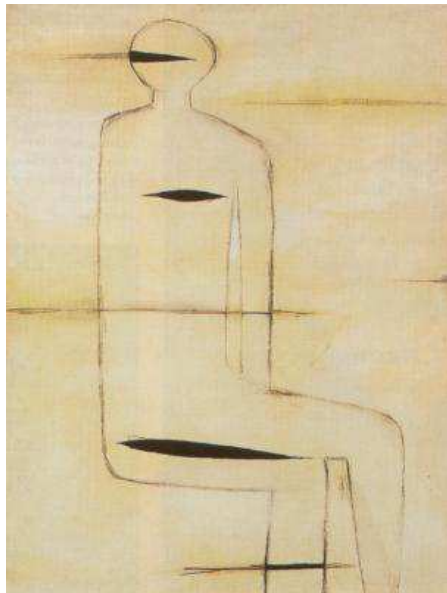
il.IV-47



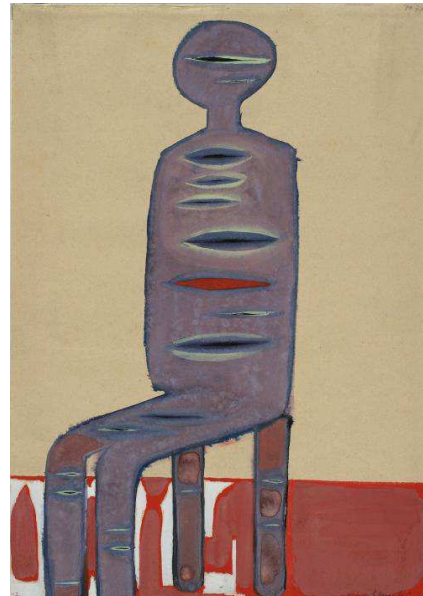
il.IV-48



il.IV-49



il.IV-50



il.IV-51



il.IV-52