



Polskie
Malarstwo
Realistyczne
od 1945 roku

ze zbiorów

MUZEUM NARODOWEGO W POZNANIU

„REALIZM“

Wierzę, że przyjdzie jeszcze czas, kiedy sztuka ze zdwojonym impetem rzuci się w naturalizm, który się był zaledwie nadpoczął. Z naturalizmu rzeczy nieruchomych zaczął on już przechodzić w naturalizm dusz ludzkich, przystąpił do rozwiązania zagadnień dramatycznych, gdy wyrugowała go fala symbolizmu.

K. Irzykowski

Terminy realizm i naturalizm od momentu ich pojawienia się sprawiły badaczom niezwykły kłopot. Uważałam więc za stosowne, przy prezentacji polskiego malarstwa realistycznego współczesnego, chociaż na kilku wybranych przykładach pokazać jak terminy te funkcjonowały i czy tak pojmowane mogą jeszcze określać nasz realizm współczesny i czy być może są w jakiś sposób przydatne do jego rozumienia. Przy realizmie i naturalizmie i naturalizmie zwykle stosujemy terminy naśladownictwo, rzeczywistość, prawda itp., starałam się więc bardzo skrótowo i bardzo wybiórczo również i o te terminy zahaczyć — dosłownie na zasadzie ich zasygnalizowania, gdyż wydawało mi się, że i one również przybliżą w jakiś sposób nas do zrozumienia realizmu współczesnego.

Herbert Read uważa że: „realizm jest jednym z najbardziej mglistych terminów w słownictwie krytyki, najmniej jednak nader często używanym”. Wiemy, że realizm może być pojmowany jako kierunek historyczny dotyczący drugiej połowy wieku XIX, lecz tak pojęty realizm skomplikowało pojawienie się realizmu socjalistycznego, nowego realizmu czy hiperrealizmu. Za Lindą Noehlin: „Sztuką realistyczną, w ścisłym tego słowa znaczeniu moglibyśmy nazwać ten rodzaj sztuki, która usiłuje je wszelkimi środkami przedstawić dokładny wygląd przedmiotów, taka zaś sztuka, podobnie jak filozofia realistyczna, opierałaby się z konieczności na prostej wierze w obiektywne istnienie rzeczy. „Takie elementy jak wiara w obiektywne istnienie rzeczy oraz oddanie dokładnego wyglądu przedmiotu są zgodne z XIX wiecznym, sensualistycznym pojmowaniem świata. Joseph Sloane uważa, że niezależnie od różnic jedno łączący wszystkich realistów a jest to wybór nowych tematów, przedmiotów, motywów w sztuce i to branych bezpośrednio z życia i przedstawianych w sposób niezwykle bezpośredni — i że to jest właśnie istotą realizmu, bo technika sama jest znacznie mniej ważna. Martino w swojej publikacji poświęconej naturalizmowi francuskiemu powołuje się na słownik języka francuskiego, twierdząc, że w terminologii filozoficznej XVI—XIX wieku naturalizm oznacza „system, który całkowicie odnosi się do natury jako pierwszej zasady”, natomiast w innym później wydanym słowniku jest już inne określenie naturalizmu: „Teoria według której sztuka musi być tylko reprodukcją natury”. Nie interesuje nas tutaj nieodróżnianie realizmu i naturalizmu (zresztą wielu badaczy tego nie czyni) natomiast należałoby podkreślić, że ostatnia formuła sztuka jako naśladownictwo natury (czy jej reprodukcja) odnośnie realizmu i naturalizmu jest formułą najbardziej popularną i ma stare tradycje.

J. O. Fischer twierdzi, że sztuka realistyczna może posługiwać się różnymi stylami i różnymi środkami wyrazu, mało tego nie musi wcale rezygnować z symbolu. Istotą jej jest to, iż nie bazuje na estetyce normatywnej gdyż zawsze dla sztuki realistycznej punktem wyjś-

cia jest zmieniająca się rzeczywistość (podkreślenie MB.).

Spójrzmy więc coż jest tą rzeczywistością dla człowieka — twórcy i odbiorcy jednocześnie. Powszechnie rozumie się przez rzeczywistość to wszystko co leży w zasięgu możliwości poznawczych człowieka i na którą musi człowiek w jakiś sposób wpływać swoimi konkretnymi czynami. Według Golaszewskiej „Rzeczywistością jest więc nie tylko to, co istnieje poza człowiekiem niezależnie od jego woli aktywności poznawczych lecz także jego władza nad rzeczami, jego zdolność przekształcania ich. Jest to rzeczywistość nie fizyczna lecz humanistyczna”. Warto w tym miejscu powrócić do Fischera, który wprowadził za rzeczywistość również uważa to co powszechnie się uważa a więc świat otaczający człowieka lecz o „tyle o ile odbija się w jego świadomości, o ile wchodzi z nią w jakiejś więź (..) Jest to świat człowieka, w odróżnieniu od rzeczywistości fizycznej”. Na ten sam problem zwraca uwagę już znacznie wcześniej bo w 1910 roku W. Worringer w swojej książce „Abstraktion und Einfühlung” mówiąc że rzeczywistość może być o tyle odzwierciedlona w sztuce o ile znalazła już ona swoje odzwierciedlenie w świadomości artysty a odbicie to jest najściślej splecione z całokształtem jego osobowości i zależne od niej.

Według Worringera na początku każdej sztuki u wszystkich ludów istnieje dążenie do abstrakcji, które jest wynikiem wielkiego wewnętrznego niepokoju człowieka wywołanego zjawiskami świata zewnętrznego — niezrozumiałymi dla człowieka. Wolni od tego niepokoju, zdaniem autora, były jedynie ludy Wschodu, nastawione nie na racjonalistyczne pojmowanie świata, lecz na instynktowną względność wszelkiego bytu. Znajdowali się więc ponad tym lękiem wyrażając formami abstrakcyjnymi opanowanie i spokój. Natomiast jeśli przedstawiali jakiś przedmiot, to nie dlatego ażeby wtopić się w nim w sprawy świata zewnętrznego czy ażeby upajać się światem zewnętrznym, lecz dlatego ażeby tą rzecz malowaną czy rzeźbioną wyodrębnić ze świata zewnętrznego z jego przemocy i jego złudnej przypadkowości. To wyrwanie miało oczyścić przedmiot ze wszystkiego co uzależniało go w jakiś sposób od życia i przybliżyć go do wartości absolutnej. Nie chodzi więc tutaj o naśladowanie przedmiotu odtwarzanego lecz o nadanie mu nowej wartości absolutnej.

Należy wspomnieć, że Worringer należy do tych badaczy, którzy uważają, że naśladownictwo czyste natury nie ma nic wspólnego z naturalizmem, i że w ogóle taka myśl jest paradoksalna a zaciężyło na takim rozumieniu realizmu i naturalizmu (Worringer nie odróżnia tych dwóch terminów przyjmuje na obydwa jeden naturalizm jakkolwiek twierdzi, że realizm bardziej odnosi się do literatury) złe pojmowanie realizmu i naturalizmu w starożytności i renesansie. Wcale w tych epokach, jego zdaniem nie chciano przedstawiać przedmiotów naturalnych, wiernych życiu w jego cielesności, nie chciano dawać iluzji żywego, nie dążono do życiowej prawdy lecz dążono tylko i wyłącznie do ukazania organicznego piękna. Sądę, że Worringer dotknął tu niezwykle istotnej sprawy a przy tak szeroko pojętym naturalizmie z pewnością różni się starożytny portret od renesansowego i od XIX wiecznego i hiperrealistycznego i nie tylko o banalne naśladownictwo wszędzie chodzi, jakkolwiek wszędzie mamy do czynienia z realizmem, czy jak wolałby Worringer z naturalizmem. Przyjmuje on ponadto, że swoisty pęd do oddawania natury wyzwala się tylko tam, gdzie określone warunki wytworzyły pewien stosunek zażyłości między człowiekiem a światem zewnętrznym, co z kolei wytwarza zaufanie wobec świata i dobre samopoczucie człowieka w tymże świecie. Według Worringera naturalisci (realiści) to ludzie tego świata o silnej wierze

w rzeczywistość bytu, w rozum, siłą którego kierują się na tym świecie – łącząc sensualizm z racjonalizmem.

Jeśli u Worringera pęd człowieka do naśladowania oznacza zaufanie do świata, formę osvajania się z nim, to u Artystotelesa radość naśladowania – to radość rozpoznawania. Z tą myślą Arystotelesa pójdzie Gadamer twierdząc, że sens mimetycznego przedstawienia nie polega bynajmniej na tym, by rozpoznając, to co przedstawione zwracać uwagę na stopień podobieństwa do oryginału. Poniżej przytoczę dłuższą jego wypowiedź z książki „Rozum, słowo, dzieje” wyd. w Warszawie w 1979 r. odnośnie wspomnianego wyżej problemu, niezwykle ważną: „istota naśladownictwa polega właśnie na tym, że w przedstawianym widzi się samo to, co przedstawione. Przedstawienie ma być tak prawdziwe, tak przekonujące, aby nie było miejsca na refleksję, że to, co przedstawione, nie jest „rzeczywiste”. Rozpoznanie jako poznanie prawdy dokonuje się nie przez odróżnienie przedstawienia od tego, co ono przedstawia, ale przez nierozróżnienie, przez utożsamienie.

Czym jest bowiem rozpoznanie? Rozpoznać coś to nie znaczy zobaczyć ponownie rzecz już raz widzianą. Kiedy widzę jeszcze raz coś, co już widziałem, nie zdaję sobie sprawy, że już to widziałem – to nie jest rozpoznanie. Rozpoznanie zachodzi wtedy, gdy poznaję coś jako coś już widzianego. Ale cała zagadka tkwi właśnie w tym „jako”. Nie jest to cud pamięci, ale cud poznania.

(...) Dla rozpoznania znamienne jest, że to co widziane, jawi się jako trwałe i istotne i ta istotność nie jest zakłócona przez przypadkowe okoliczności, w jakich widzieliśmy je kiedyś i w jakich widzimy je ponownie. Na tym polega rozpoznanie i jako takie obecnie jest w radości naśladownictwa. Naśladując ujawniamy zatem właściwą istotę rzeczy.

(...) w rozpoznaniu zawiera się jeszcze coś. Rozpoznając coś, dostrzegamy to, co ogólne, trwałą postać rzeczy, oczyszczoną z przypadkowych okoliczności, w jakich się z nią stykamy. Jednakże rozpoznanie czegoś jest również poznaniem samego siebie. Każde rozpoznanie jest doświadczeniem rosnącego oswojenia, a przeciw wszelkie nasze doświadczenia świata są w końcu formami naszego osvajania się ze światem. Teoria Arystotelesa słusznie chyba powiada, że sztuka, jakkolwiek by była, jest sposobem rozpoznawania, w którym zarazem pogłębia się samopoznanie, a więc i osvajanie ze światem”. Jakże zbieżne są poglądy Gadamera w pewnych punktach z koncepcją Worringera przypomnę chociażby jego już wspomniane wyżej twierdzenie, że pęd do naśladowania tylko tam jest możliwy, gdzie istnieje pewne oswojenie się ze światem, poczucie bezpieczeństwa i zaufania wobec świata.

Z formą naśladowania rzeczywistości, odtwarzania jej nierozłącznie wiąże się problem prawdy.

Courbetowi, sztandarowemu realisście XIX wiecznemu zarzucano, że „miesza prawdę i rzeczywistość i że za jego analizą nie postępuje synteza. Nic nie jest mniej prawdziwe od tego, co rzeczywiste, prawda to to, co jest w rzeczach trwałe i charakteryzuje ich istotę; rzeczywistość przeciwnie składa się z przypadkowych odrębności”. A Castagnary w swoim Salonie z 1863 pisał: „Szkoła naturalistyczna afirmuje, że sztuka jest wyrazem życia na każdy sposób i we wszystkich przejawach i że jej wyłącznym celem jest odtwarzać naturę doprowadzając je do maximum siły i intensywności – to prawda równoważąca się z prawdą naukową.

Ale okazuje się, że by osiągnąć większe wrażenie prawdy w sztuce dopuszczalne są fałszerstwa na co

zwraca uwagę Ossowski (U podstaw estetyki)”. – Malarz, nawet naturalista nie waha się użyć „falszywych” barw, a nawet wprowadzić „falszywe” stosunki pomiędzy sąsiadującymi plamami barwnymi, byle tylko ogólne wrażenie było „prawdziwe”.

Gombrich (Sztuka i złudzenie) również uważa że „Bezstronny naturalizm nie istnieje. Artysta nie mniej niż pisarz musi rozporządzać zasobem leksykalnym aby mógł naśladować rzeczywistość. (...) odkrywanie wyglądomów zawdzięczamy nie tyle uważnej obserwacji natury ile wynajdywaniu piktoralnych efektów. Wydaje mi się doprawdy, że pisarze starożytni z takim podziwem rozprawiający o ludzkiej zdolności ludzenia wzroku (np. odnośnie Panrazjosa i Zeuksisa) często bliżsi byli zrozumienia tych dokonani niż krytycy późniejsi: „gdyż jak Gombrich uważa naszego widzenia nie można całkowicie od wiedzy” naszą wizję nieustannie zabarwia i kształtuje to, co wiemy (lub umiemy) o tym co widzimy. (...) Oku zdarza się mylić (...) Zmierzając do wiernego odtwarzania nie można polegać jedynie na przeżyciach wzrokowych”.

Jeśli nie istnieje wierne naśladownictwo, jeśli przeżycia wzrokowe mogą kłamać, na czym wtedy opiera się sztuka? Trafną odpowiedź podaje Gombrich w cytowanej już publikacji: „Wszelka sztuka rodzi się w ludzkim umyśle, wyraża raczej doświadczenie świata niż sam świat widziany...” Jakże bliska jest ta wypowiedź, zacytowanej na zakończenie tego wstępu wypowiedzi Sol Le Witt, którą pragnę zamknąć te rozważania związane z realizmem.

Zdaniem Ossowskiego „Naturalista nie musi być fotografem musi natomiast głębiej znać życie, wiedzieć, co jest przypadkowe, a co nie i to co nie jest przypadkowe, ukazywać ludziom w swoich dziełach”. Courbet niezwykle brutalnie określa na czym polega malarstwo realistyczne: „Sztuka malarska polega jedynie na przedstawieniu przedmiotów widzialnych i dotykalnych a artyści jednego wieku nie są przeto zdolni do ukazywania wieku poprzedniego czy przyszłego”. Dzieła realistów XIX wiecznych bardzo często z pozoru są przypadkowe, przypominają nieraz kadr fotograficzny, a w fotografii wiemy że kadrowanie stosuje się w celu podkreślenia przypadkowości ujęcia uchwylenia – zatrzymania czegoś co przemija. Czasami właśnie fragment odrzucony ma pobudzić naszą wyobraźnię. Linda Nochlin przypomina twierdzenie Romana Jakobsona iż podstawową w obrazowaniu realistów jest synekdocha tzn. prezentowanie całości poprzez części. Myślę, że jest to pozorne, gdyż realizm każdego czasu charakteryzuje to o czym pisał Worringer, mianowicie chęć wyrwania przedmiotu przedstawianego z otoczenia, przyjrzenia się jemu z bliska i podniesienie tego przedmiotu poprzez wyrwanie go z jakiejś całości do wartości absolutu – a więc w takim wypadku mamy do czynienia z nową wartością, nową jakością i nową całością, z którą wydaje się synekdocha nie ma nic wspólnego – szczególnie jest to widoczne w nowym realizmie, w fotorealizmie.

Inną jeszcze cechą realizmu (myślę też i o współczesnym realizmie) oprócz wyrwania z jakiejś całości by stworzyć nową całość będzie chęć zatrzymania, uchwylenia tego co nietrwale, ulotne ale po to by stworzyć z tego wartość stałą, a według Adorno szansę przetrwania, a w każdym razie trwanie przez jakiś czas mają wyłącznie takie dzieła, które dokonują transcendencji chwilowości, a co możemy zrównać z Worringerowską koncepcją nadania malowanej rzeczy wartości absolutu.

Omawiając realizm nie można pominąć tego co malowali realisści i co malują dzisiaj. Tym bardziej, że to co malowali np. realisści wieku XIX-tego, stanowiło wielkie nowe doświadczenie w sztuce. Malowali wiejską

i miejską biedotę, codzienne życie klas niższych i najniższych, wkroczył do malarstwa pogardzany również dotychczas temat pracy, przemysł, kolej, ulica wielkiego miasta z kawiarniami, tłumami, parkami, kobieta upadła, teatr itd. Oczywiście nowe tematy wymagały nowych sposobów komponowania, nowych notacji, gdyż sztuki nie można dzielić, na treść i formę zmiana jednego członu powoduje natychmiast zmianę drugiego — tworząc nowe dzieło.

Prawdy tej uczyły i uczą nas wszystkie okresy w sztuce i one potwierdzają inną prawdę, że zwrot ku realizmowi następuje zawsze z innej pozycji ale zawsze w tym samym celu ażeby zerwać radykalnie z tym co od lat stało się wartością w sztuce i od odnoszenia się wyłączonego sztuki do sztuki i czerpania jednej sztuki z dorobku innej będącej w danym momencie miarą wartości. Sięgnięcie do rzeczywistości a nie rzeczywistości sztuki tylko, było zawsze jak otwarcie szeroko okna na świeże powietrze i wpuszczenie go do szczelnie dotychczas zamkniętego pięknego ale niewietrzonego wnętrza. Venturi uważa że: „Najlepsi malarze XVII w. poszli drogą Caravaggia, wywołili się od manierizmu i związali z naturą całą namiętnością do jakiej byli zdolni”. Ossowski utożsamiając realizm z odwarzaniem rzeczywistości na podstawie bezpośredniej obserwacji, podobnie jak Venturi uważa, że realizm jest reakcją przeciw zakrzepłej tradycji, przeciw zbliżaniu się do rzeczywistości poprzez dzieła mistrzów, przeciw czerpaniu form i pomysłów w sztuce a nie w naturze”.

Ossowski pisał te słowa znając historię sztuki, na wiele, wiele lat przed ponownym, którymś już z kolei zwrotem do rzeczywistości w latach 60-tych naszego wieku, po długich latach panowania sztuki abstrakcyjnej. Dla odróżnienia realizmu lat 60-tych naszego wieku od realizmu XIX wiecznego przyjęło się nazywać realizm naszych czasów nowym realizmem.

Podobnie jak realistiści wieku XIX sięgają po inspiracje do życia współczesnego, tworzą nową ikonografię i siłą rzeczy nową stylistykę. Mogą podobnie jak Courbet powiedzieć „Należy być (artystą) swego czasu”, brutalnie pokazują swoją współczesność, podkreślają swoją dzisiejszość, swoje nowe rozumienie i widzenie rzeczywistości — nowej rzeczywistości, rzeczywistości filmu, reklamy, telewizora, reprodukcji — fotografii — wszystko to radykalnie wkracza do sztuki. Sztuka pop akceptuje zastaną rzeczywistość, zastany świat, otoczenie w jakim artyści współczesnemu przypadło żyć i tworzyć czerpiąc obficie z tego co określamy kulturą masową — przedstawia zastaną rzeczywistość nie wartościując jej. Często wynosząc życie ponad sztukę współczesny artysta stara się zaciierać granice między życiem a sztuką (happening, environment, performance). Pop artyści nie likwidują przepaści między sztuką a życiem, wprowadzone do sztuki przedmioty wzięte z otoczenia pełnią rolę tworzywa, np. zamiast malować jakiś przedmiot farbą włącza się np. w obraz przedmiot gotowy, lub tylko przedmiot się daje. I tutaj musimy wspomnieć Worringera mówiącego o wyłowieniu jakiegoś przedmiotu z otoczenia przez malarza naturalistę i nadania jemu tym samym rangi absolutu poprzez jego wyselekcjonowanie, czyż przedmiot w pop arcie wyrwany ze swego naturalnego otoczenia nie tworzy nowej sytuacji, zmuszając widza do jego odbioru w innych wartościach. Najlepiej sztukę nowego realizmu (pop artu) określa wydany w roku 1961 manifest przez Oldenburga, którego fragment przytaczam: „Jestem za sztuką, która uwikłała się w kram codzienności i mimo to pnie się ku górze. Jestem za sztuką, która naśladuje to, co ludzkie, która jest komiczna gdy trzeba lub gwałtowna ale zawsze jest czymś, co jest nieodwołalne. Jestem za sztuką, która swoją formę bierze z linii samego życia (...), która jest ciężka i tępa, i niezdarna, i słodka i głupia jak samo życie”. Czy mani-

fest Oldenburga bardzo różni się od wypowiedzi — manifestów Courbeta i Castagnary'ego, wzięwszy pod uwagę, że czas dzielący jeden realizm od drugiego wynosi jeden wiek? Czy nie ma racji Lukacs twierdząc, że realizm jako metoda twórcza jest zawsze taki sam a zmieniają się jedynie jego społeczno-historyczne współczynniki.

To pop art zwrócił uwagę hiperrealistów, fotorealistów właśnie na rzeczywistość kultury masowej odbieranej głównie poprzez środki masowego przekazu. Dla fotorealistów „Sztuka nie zdaje relacji z rzeczywistości, lecz sama jest jedyną obecną rzeczywistością”.

Malowane z kolorowych fotografii czy z przeźrocz lub przy ich pomocy obrazy, przez niektórych artystów z fotograficzną wręcz dokładnością lub prześcigające dokładność fotografii starają się uchwycone kamerą, zatrzymane w kadrze chwile uczynić czymś trwałym, powstaje długo taki obraz a oddaje coś co trwało chwilę — poczucie czasu, świadomość czasu jest zupełnie inna napewno nie fotograficzna. Malują z fotografii, gdyż jak twierdzą świat dociera do nas głównie poprzez obraz fotograficzny i nim rozpoznajemy i poznajemy świat, stąd fotografia jest niezbędna jako środek wiarygodny przy malowaniu obrazu rzeczywistości, gdyż sam jest tą rzeczywistością. Może tym sposobem chwilom zatrzymanym w kamerach nadają wymiar transcendentny co warunkuje zdaniem Adorno zaistnienie sztuki. Należy podkreślić omawiając nowy realizm, że podjęła go generacja artystów w latach 60-tych młodych, wychowanych na fotografii, filmie, telewizorze, otoczona afiszami, plakatami, reklamami i to ta generacja zbuntowała się przeciw abstrakcji, odchodząc od niej a zwracając się nie tyle do samych rzeczy ile do ich powielanych reprodukcji, bo one były tą najbliższą rzeczywistością. Wiemy, że fotografią posługiwali się artyści XIX wieku (np. bracia Gierymscy) ale wiadomo również, że fotografia była dla nich jakgdyby podpórka czy protezą pamięci, wzroku, a dla realistów obecnych jest samą rzeczywistością, niezwykle intrygującą zajmującą wielu twórców, mimo że jak powiedział Rodin: „fotografia kłamie, gdyż czas w rzeczywistości nie zatrzymuje się”, ale i ten problem stał się ośrodkiem i inspiracją twórczej i dociekań artystycznych — jak gdyby sztuce nic nie mogło umknąć.

Prezentowany na wystawie przegląd polskiego malarstwa współczesnego, realistycznego zaczniemy od powojennego malarstwa młodych wówczas artystów np. Nowosielskiego, poprzez pełen ekspresji realizm zbuntowanych młodych artystów z Grupy Samokształceniowej przeciw programowi kolorystów — pedagogów, a więc brutalny realizm Wróblewskiego i Strumiły, następnie realizm socjalistyczny w obrazach Mackiewicza, Teisseyre'a, Studnickiego. Zetkniemy się również z próbą nawiązania do tradycji realizmu holenderskiego wieku XVII ale tylko na zasadzie wspaniałej lekcji, twórczo pobudzającej a nie biernego naśladownictwa w twórczości Kiejstuta Bereźnickiego. Wreszcie dojdziemy do artystów młodszych do nowego realizmu Macieja Bieniasza, Zbyluta Grzywacza, Leszka Sobockiego, Janusza Przybylskiego, wplątanych swoim malarstwem w aktualia życia codziennego z jego problemami, realizmu Jana Świtki, który w swoich obrazach pokazuje tłum na ulicach wielkiego miasta obojętny, bezosobowy. Andrzej Nowacki zafascynowany jest mundurkowością dzinsowej młodzieży, która tym skuteczniej czyni twarz młodzieży bezosobową.

Jan Malik w swoim cyklu „Środowisko” porusza tak niezwykle aktualny problem różnic marzeń i rzeczywistości oraz brutalny i bezwzględny sposób wkraczania cywilizacji przemysłowej w naturalne konieczne dla życia środowisko. Istnieje również sztuka, która podobnie jak w wypadku prezentowanego na wystawie Jerzego Krawczyka posługuje się wprowadzając penetrowaną

naturą, jej przedmiotowym oddaniem ale tylko po to, by nam ukazać problemy całkowicie nie przedmiotowe a komunikowane poprzez skojarzenia uzyskane odpowiednimi zestawieniami naturalistycznie przedstawionych przedmiotów. Problemy te dotyczą często niezwykle skomplikowanej i trudnej sytuacji bycia człowieka i to zarówno w świecie zewnętrznym jak i dotyczą jej najbardziej wewnętrznej struktury człowieka. Antoni Fałat posługuje się fotografią od 1968 roku przy malowaniu swoich obrazów uważając, że artysta „widzi bardziej sobą niż oczami”, a więc niewiarę w prawdę widzenia fizjologicznego łączy z niewiarą w prawdę widzenia kamery, gdyż na rzeczywiste widzenie składa się znacznie więcej elementów. Łukasz Korolkiewicz malując obrazy od 1976 roku rzuca na płótno kolorowe przeźroczca — demonstrując fakt korzystania z tego medium, jednak nie czyni tego tak jak hiperrealiści, pragnący by ich obraz był jeszcze dokładniejszy od reprodukcji którą malują. Korolkiewicz pragnie podkreślić własne upodobania, pragnienia, przeżycia, atmosferę w jakiej tworzy, żyje. Lachowicz wreszcie samą fotografię traktuje podobnie jak malarstwo, zamiast brać pędzel do ręki, bierze kamerę.

Wszystkim realistom zależało i zależy na oddaniu rzeczywistości w swojej sztuce lecz nigdy (a sądzę, że to wykazałam) nie chodziło realistom o bezmyślne naśladowanie rzeczywistości, gdyż jak powiedział Sol Le Witt: „Tylko idee mogą być dziełami sztuki”.

Maria Berdyszakowa

SPIS PRAC

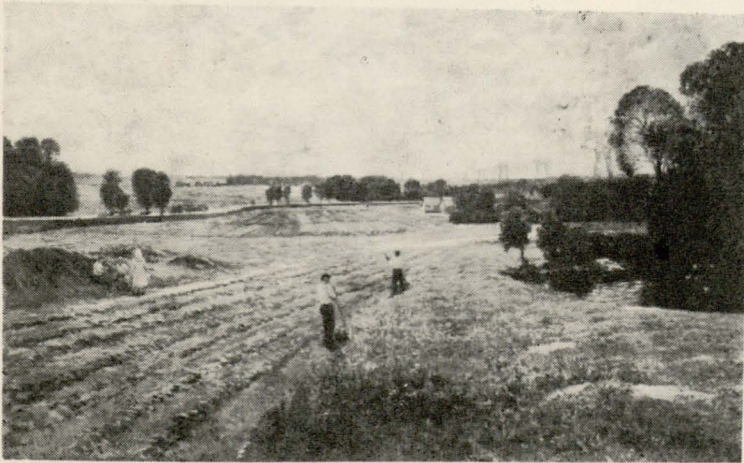
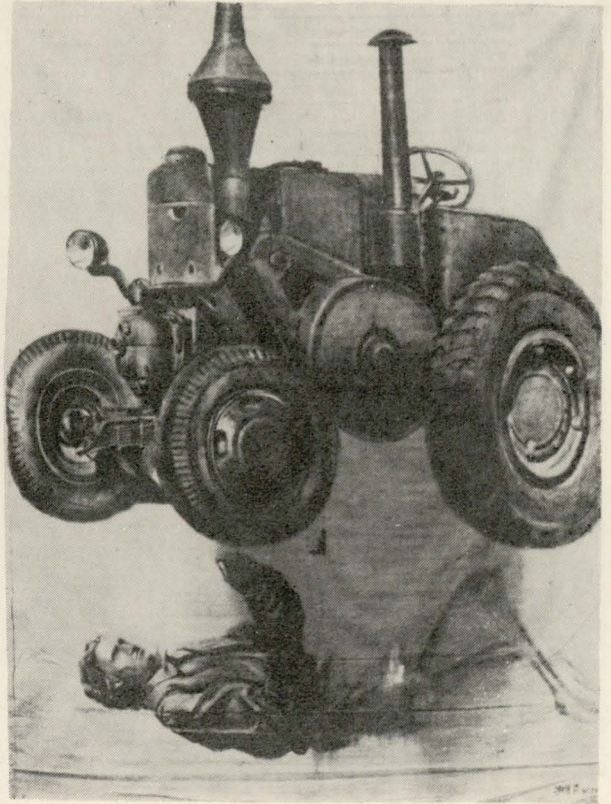
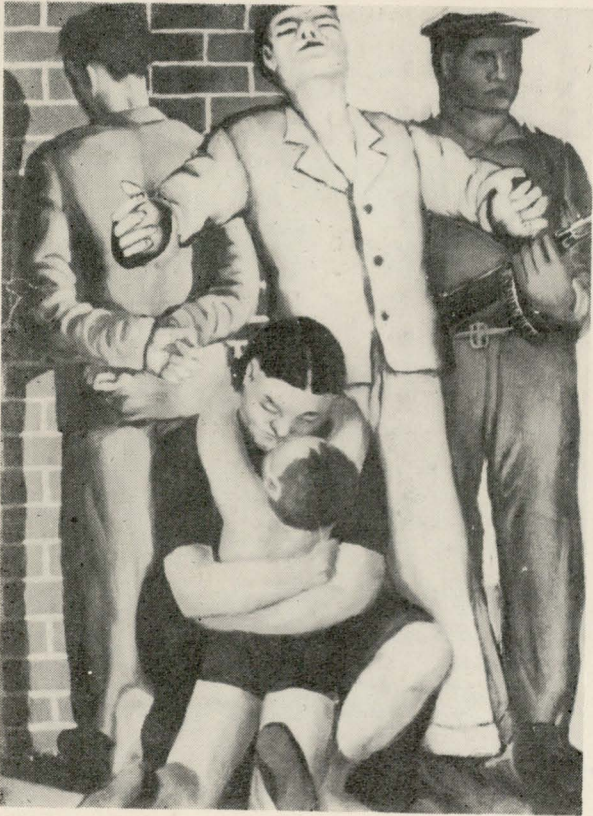
1. BRONISŁAW BARTEL 1887—1968
WALCOWNIA 1949
Ol. pl. 72×91,5
Sygn.: B. Bartel 1949
2. KIEJSTUT BEREŹNICKI ur. 1935
PIĘĆ AKTÓW (TOALETA) 1965 il. 1
Ol. pl. 135×150
Sygn. na odwrocie: Kiejstut Bereźnicki/KB
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr. inw. Mp 2068
3. MACIEJ BIENIASZ ur. 1938
ZAGRODA 1966 il. 6
Ol. pl. 95×73
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr. inw. Mp 2163
4. OLGIERD BIERWIACZONEK ur. 1925
MARTWA NATURA 1958
Ol. pl. 50×60
Sygn.: OBierwiaczonek/1958
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr. inw. Mp 2530
5. KRZYSZTOF BUCKI ur. 1936
KROWA 1973
Ol. pl. 85×110
Sygn. na odwrocie: KRZYSZTOF BUCKI
KROWA OLEJ 73
Muzeum Narodowe w Poznaniu
6. POLE 1980
Ol. pl. 81×116
Sygn. na odwrocie: KRZYSZTOF BUCKI
W POLE 1980
Muzeum Narodowe w Poznaniu
7. JAN DOBKOWSKI ur. 1942
PĘKNIĘTE DRZEWO 1969
Ol. pl. 182×127
Sygn. na odwrocie: Jan Dobkowski
Pęknięte drzewo 1969
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr. inw. Mp 2189
8. ANTONI FAŁAT ur. 1942
NARODZINY NATALII 1972 il. 14
Akryl. pl. 129×113
Sygn.: Fałat Antoni/VII 1972
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr. inw. Mp 2705
9. JERZY FEDKOWICZ 1891—1959
ROBOTNICA 1952
Ol. pl. 119×84
Niesygnowany
Muzeum Narodowe w Poznaniu, Dep. 1008
10. ZBYLUT GRZYWACZ ur. 1939
ORANTKA IV mal. 1966 il. 5
ol. pl. 92×73
Niesygnowany
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr. inw. Mp 2187
11. ADAM HOFFMANN ur. 1918
KANAPA mal. 1960
Ol. tekt. 44,5×62
Sygn. na odwrocie: „Kanapa” 44,5×62 olej 1960
Adam Hoffmann
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr. inw. Mp 2176
12. JANUSZ KACZMARSKI ur. 1931
ŚWIATŁO ODCHODZĄCEGO DNIA 1975 il. 10
Ol. pl. 130×89
Sygn.: na odwrocie: KACZMARSKI (JANUSZ) 1975
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr. inw. Mp 2742

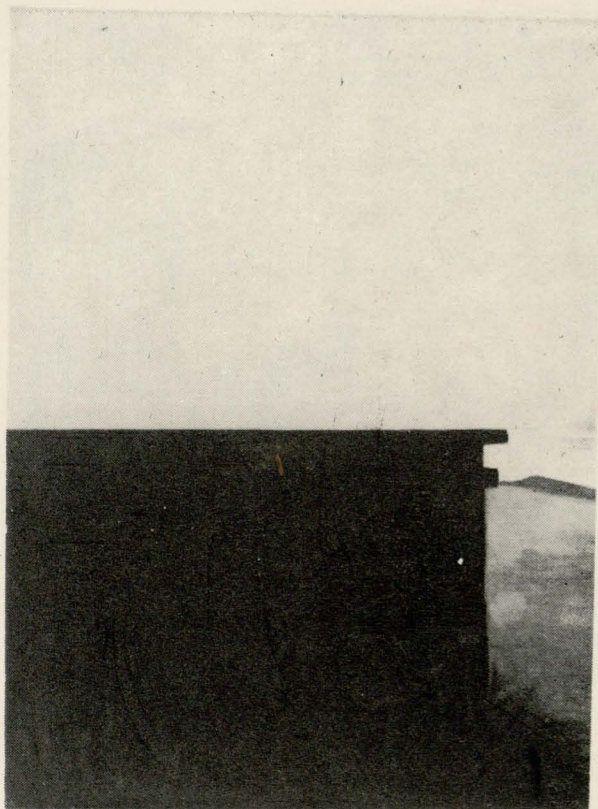
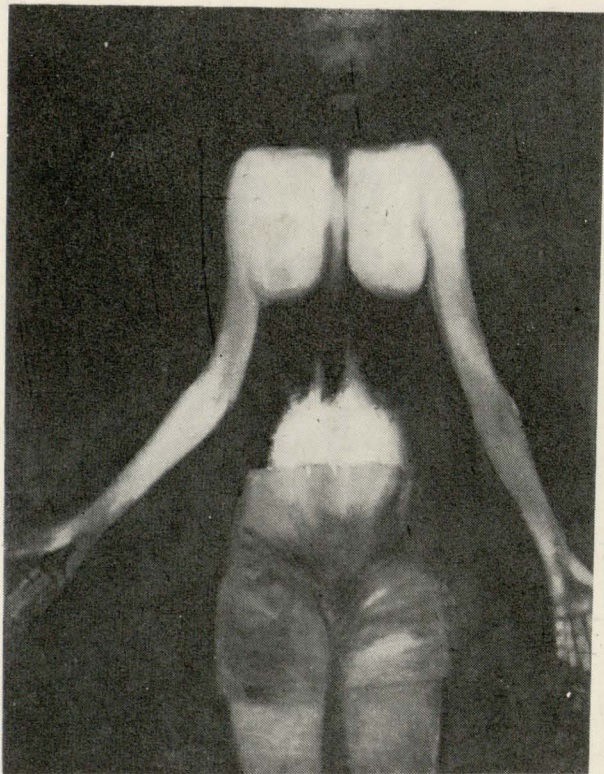
13. EWA KIERSKA ur. 1923
TRUD mal. 1972 il. 9
Ol. pl. 70×55
Niesygnowany
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2423
14. JERZY KRAWCZYK 1921—1969
GAWRON POSPOLITY 1966 il. 8
Ol. pl. 80×55
Sygn. znakiem artysty
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2435
15. EWA KURYLUK ur. 1946
CHUSTA 1979 il. 17
Rys. na pl. 110×75
Niesygnowany
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2909
16. ANDRZEJ LACHOWICZ ur. 1939
FOTOGRAFIA KONKRETNA 1978 il. 20
Fot. kol. 50×50 (3×)
Sygn. na odwrocie: Andy 78
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu,
nr inw. Mp 2722-2724
17. BENON LIBERSKI ur. 1926
OBRAZ Z CYKLU „AZOTY” 1966 il. 11
Ol. płyta pilś. 122×115
Sygn.: 66 BL
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 1935
18. ANDRZEJ LUBOWSKI ur. 1946
PORTRET EDMUNDA GOĆWIŃSKIEGO 1979
Ol. pl. 100×73
Sygn. na odwrocie A. Lubowski
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2786
19. ZBYSŁAW MAREK MACIEJEWSKI ur. 1946
NIEUZASADNIONE PRETENSJE 1975
Akryl temp. pl. 33,7×39
Sygn.: Zb
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2668
20. LAZIENKA 1976 il. 16
Akryl, temp. pl. 170×137
Sygn.: Zb. Maciejewski
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2669
21. KONSTANTY MACKIEWICZ ur. 1894
Sianokosy na Mazowszu 1952 il. 3
Ol. pl. 120×200
Sygn.: K. Mackiewicz
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2528
22. JAN WOJCIECH MALIK ur. 1951
Środowisko II 1976 il. 19
Akryl ol. pl. 92×73
Sygn. na odwrocie: JAN WOJCIECH (MALIK) 1976
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2582
23. ŚRODOWISKO IV 1976
Akryl ol. pl. 92×73
Sygn. na odwrocie: JAN WOJCIECH/MALIK/1976
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2619
24. TYMON NIESIOŁOWSKI 1882—1965
AKT KOBIECY SIEDZĄCY 1956
Ol. pl. 74×61
Sygn.: Tymon
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2518
25. ANDRZEJ NOWACKI ur. 1938
OBRAZ 30 „LEE” il. 18
Akryl pl. 90×80
Niesygnowany
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2679
26. JERZY NOWOSIELSKI ur. 1923
PORTRET KOBIETY W KAPELUSZU 1946 il. 1
ol. dykta 50×32,5
Niesygnowany
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2661
27. ZBIGNIEW PRONASZKO 1885—1958
PORTRET ŻONY ARTYSTY 1951
Ol. pl. 116×96
Sygn.: Z. Pronaszko
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 1609
28. JANUSZ PRZYBYLSKI ur. 1937
PAN W BIAŁYM PODKOSZULKU 1968 il. 12
Techn. miesz. pl. 120×100
Sygn. nna odwrocie: Przybylski Janusz 68
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2678
29. LECH RATAJCZYK ur. 1945
PEJZAŻ NEOROMANTYCZNY il. 12
Ol. pl. 241×95
Niesygnowany
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2394
30. LECH SOBOCKI ur. 1934
TRAKTORZYSTKA 1967 il. 4
Wcierka na pl. 141×90
Sygn.: Sobocki 67
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2250
31. ANDRZEJ STRUMIŁŁO ur. 1928
PRASOWACZKA 1948
Ol. pl. 89×75
Sygn.: STRUMIŁŁO
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2241
32. JULIUSZ STUDNICKI 1906—1978
KOŚCIÓŁ w CHMIELNIE 1954
Ol. pl. 50×61
Niesygnowany
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 1591
33. JAN ŚWITKA ur. 1937
W PIĘKNY SŁONECZNY PORANEK 1972 il. 15
Ol. pl. 151×120
Sygn.: Jan Świtka 72
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2346
34. STANISŁAW TEISSEYRE ur. 1905
POMOC WOJSKA PRZY ŻNIWACH 1950
Ol. pl. 105×171
Sygn.: S. Teisseyre (Sopot) 1950
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2508
35. DANUTA WABERSKA ur. 1943
PRZYSTANEK 1973
Ol. pl. 121×102
Niesygnowany
Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 2675
36. ANDRZEJ WRÓBLEWSKI (1972—1957)
ROZSTRZELANIE III 1948 il. 2
Ol. pl. 120×88,5
Niesygnowany
Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr Dep. 1024

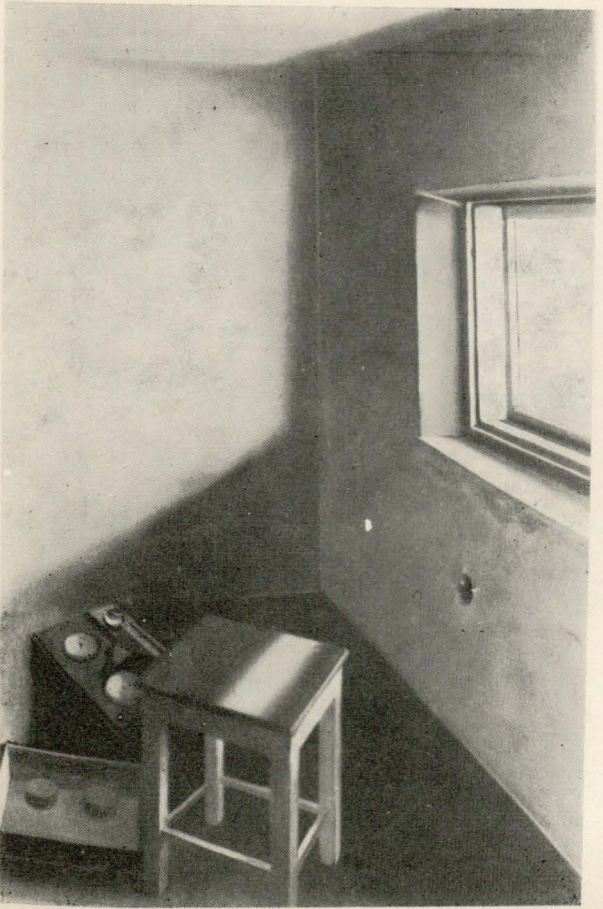
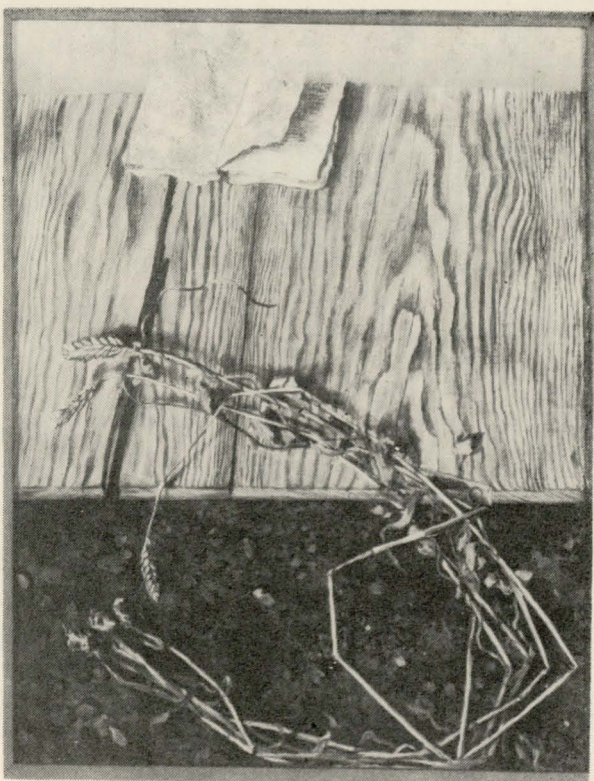
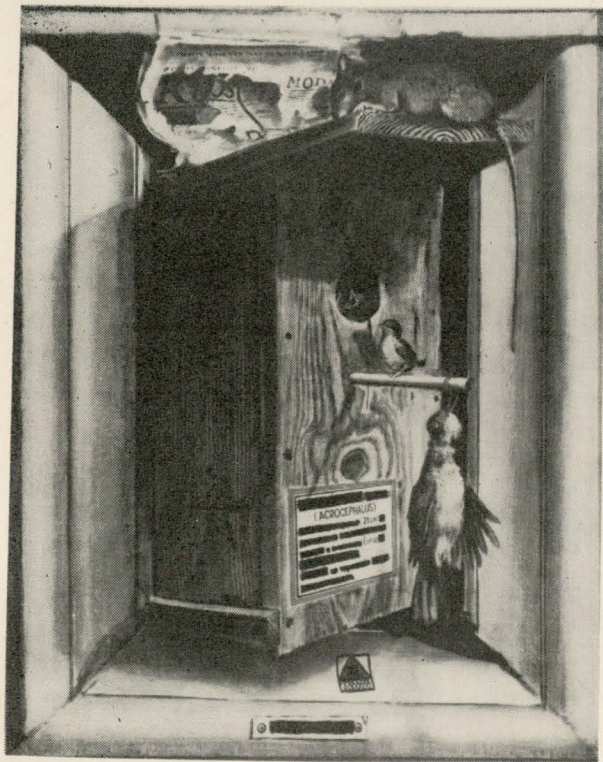
SPIS ILUSTRACJI

1. Jerzy Nowosielski, Portret kobiety w kapeluszu 1946, Kat. 26
2. Andrzej Wróblewski, Rozstrzelanie III 1948, Kat. 36
3. Konstanty Mackiewicz, Sianokosy na Mazowszu 1952, Kat. 21
4. Leszek Sobocki, Traktorzystka 1967, Kat. 30
5. Zbysław Grzywacz, Orantka IV 1966, Kat. 10
6. Maciej Bieniasz, Zagroda 1966, Kat. 3
7. Kiejstut Bereźnicki, Pięć aktów (Toaleta) 1965, Kat. 2
8. Jerzy Krawczyk, Gawron pospolity 1966, Kat. 14
9. Ewa Kierska, Trud, Kat. 13
10. Janusz Kaczmarek, Światło odchodzącego dnia 1975, Kat. 12
11. Benon Liberski, Z cyklu „Azoty” 1966, Kat. 17
12. Janusz Przybylski, Pan w białym podkoszulku 1968, Kat. 12
13. Lech Ratajczyk, Pejzaż neoromantyczny, Kat. 29
14. Antoni Fałat, Narodziny Natalii 1972, Kat. 8
15. Jan Świtka, W piękny słoneczny poranek 1972, Kat. 33
16. Zbysław Marek Maciejewski, Łazienka 1976, Kat. 20
17. Ewa Kuryluk, Chusta 1979, Kat. 15
18. Andrzej Nowacki, Obraz 30 „Lee”, Kat. 25
19. Jan Wojciech Malik, Środowisko II 1976, Kat. 22
20. Andrzej Lachowicz, Fotografia konkretna 1978, Kat. 16



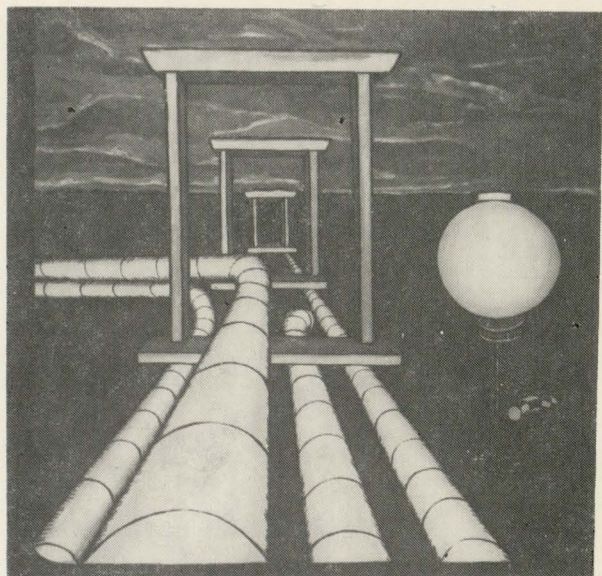


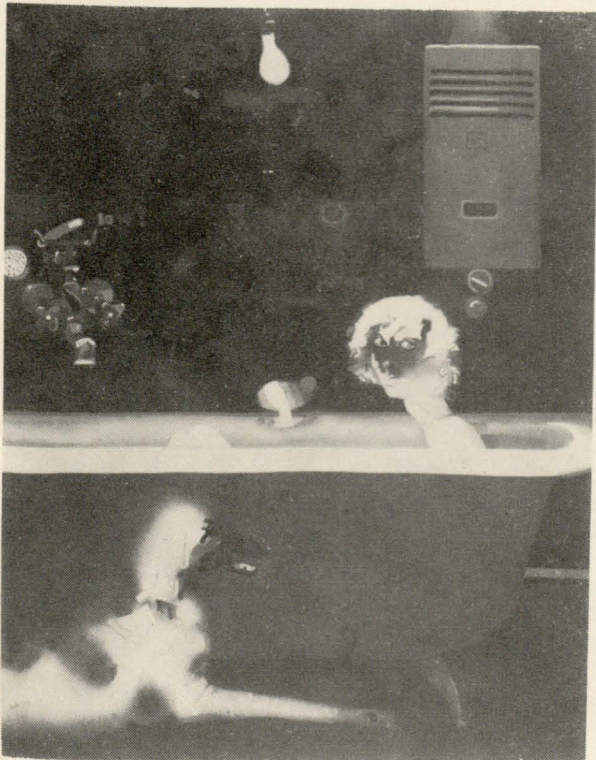
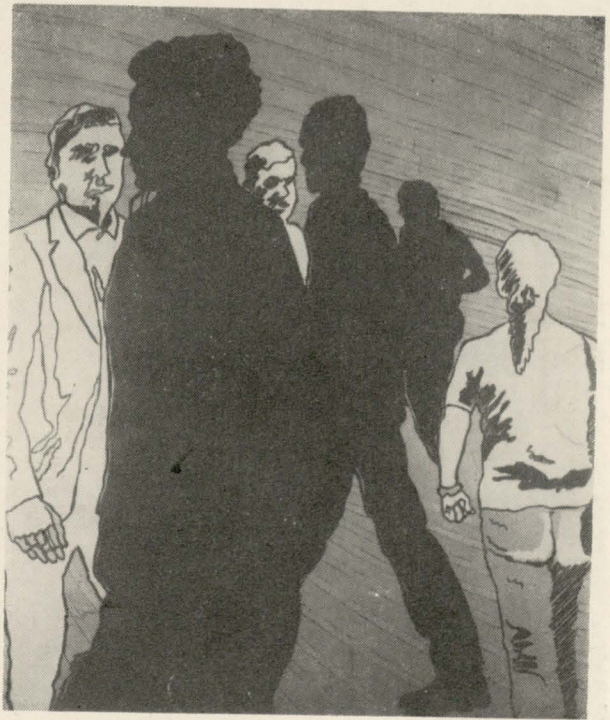
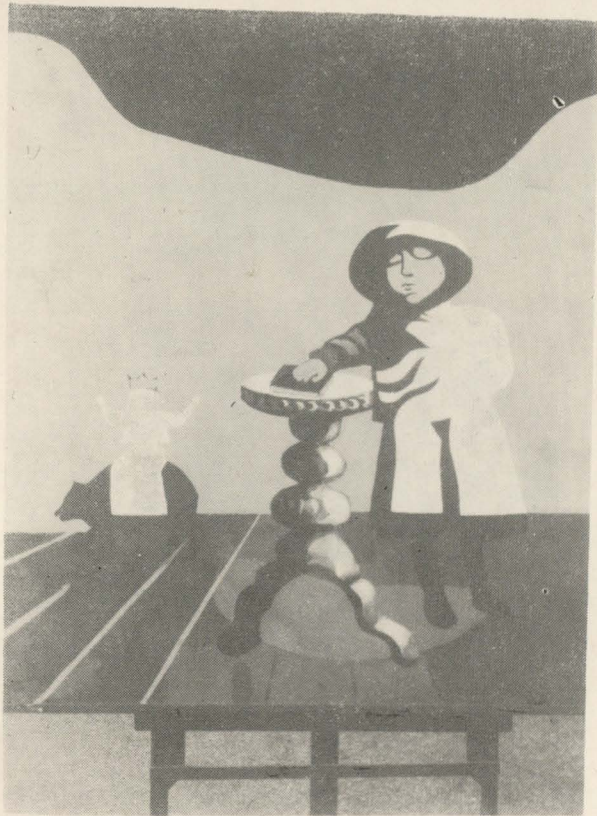


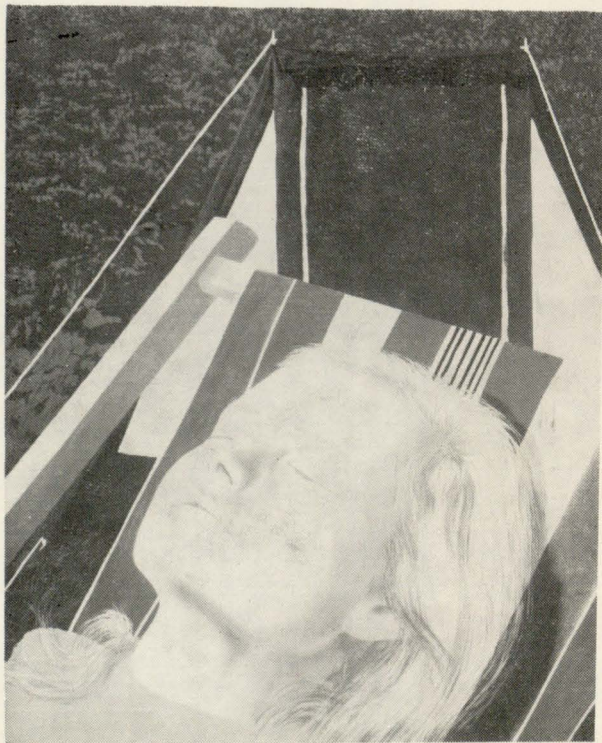
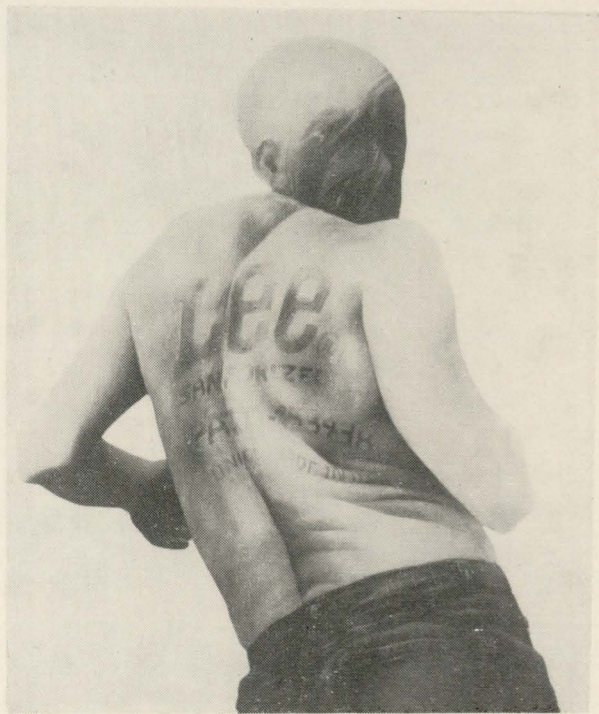
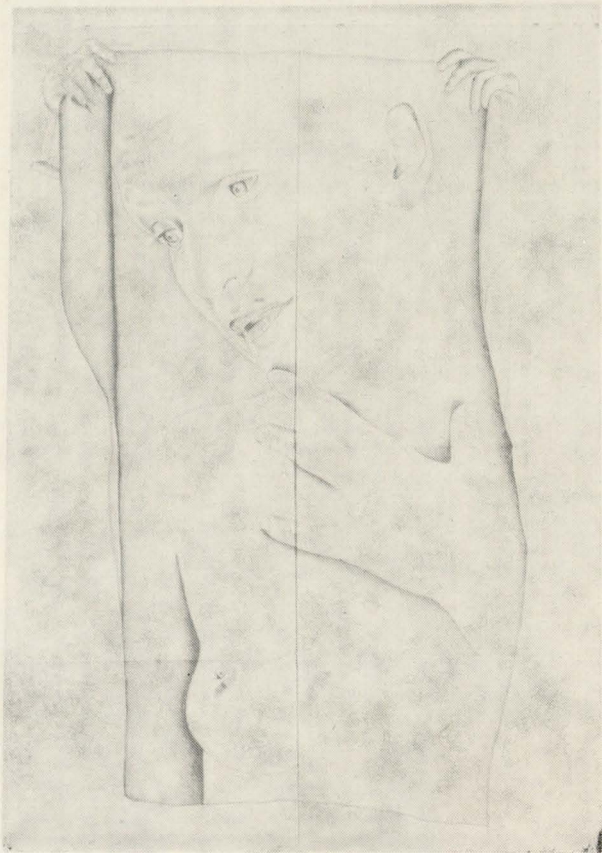


8	9
10	

14







18

Katalog wystawy i scenariusz opracowała
Maria Berdyszakowa

Fotografie wykonali:

Ryszard Rau: 1, 3, 4, 13, 16, 19

Zygfryd Ratajczak: 2, 6, 7, 10, 11, 14, 15, 17, 18

Włodzimierz Kowaliński: 8, 9

Barbara Drzewiecka: 20

Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu: 5, 12

Redakcja — Irena Klisowska

Opracowanie graficzne — Marek Likszet



BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH
JELENIA GÓRA