

**wystawy indywidualne grafiki
w warszawskich zakładach pracy**

Halina Chrostowska

Maria

Hiszpańska-Neumann

Teresa Jakubowska

Mieczysław Majewski

Józef Pakulski

Ewa Śliwińska

XI-72-V-73

KLUB DOMU KULTURY MSW

ul. Rakowiecka 2 B

**PRZEDSIĘBIORSTWO
AUTOMATYKI PRZEMYSŁOWEJ**

Warszawa-Falenica, ul. Poezji 19

**PRZEDSIĘBIORSTWO USŁUG SOCJALNYCH
BUDOWNICTWA „WARSZAWA”
HOTEL ROBOTNICZY**

ul. Krasiczyńska 8

WYTWÓRNIĄ SUROWIC I SZCZEPIONEK

ul. Chełmska 30/34

**PRZEDSIĘBIORSTWO USŁUG SOCJALNYCH
BUDOWNICTWA „WARSZAWA”
DOM KULTURY PRACOWNIKA BUDOWLANEGO**

ul. Erazma Giołka 16

**ZAKŁADY WYTWÓRCZE
URZĄDZEŃ TELEFONICZNYCH
IM. KOMUNY PARYSKIEJ**

ul. Żupnicza 11

listopad 1972 — maj 1973

CENTRALNE BIURO

WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

STOŁĘCZNY ZARZĄD

ZWIĄZKU MŁODZIEŻY SOCJALISTYCZNEJ

Wystawy indywidualne grafiki
w warszawskich zakładach pracy

HALINA CHROSTOWSKA

**MARIA
HISZPAŃSKA-NEUMANN**

TERESA JAKUBOWSKA

MIECZYŚLAW MAJEWSKI

JÓZEF PAKULSKI

EWA ŚLIWIŃSKA

Podjmując kolejną akcję organizowania wystaw plastycznych w warszawskich zakładach pracy — Centralne Biuro Wystaw Artystycznych przygotowało zestawy grafiki sześciu wybitnych warszawskich twórców. W ciągu ubiegłych czterech lat odbiorcy sztuki mieli okazję zapoznać się z dorobkiem ponad dwudziestu znanych stołecznych malarzy, których dzieła eksponowane były w świetlicach zakładów. Zgodnie z życzeniami wielu naszych widzów i uczestników spotkań z artystami, a także dla wzbogacenia kontaktu ze sztuką o nowe jej dziedziny — do akcji tegorocznej zaproszeni zostali graficy.

Podobnie jak w przypadku zestawów malarskich, eksponowanych w ubiegłych latach, także zespoły prac grafików wybrane zostały pod kątem maksymalnej różnorodności. I to zarówno w sensie różnorodności technik graficznych, którymi posługują się poszczególni twórcy jak w rozumieniu indywidualnego, odrębnego sposobu kształtowania wizji artystycznej, charakteryzującego każdego z nich.

Tak więc Maria Hiszpańska-Neumann, najbliższa wizji realistycznej, tworzy w swoich drzeworytach świat liryczny i melancholijny, w którym występują stroskani, ubodzy ludzie, czy małe dzieci ze swymi wielkimi, prawdziwymi tragediami — wszystko owiane klimatem czulego sentymentu i tkliwości.

W przeciwieństwie do niej Teresę Jakubowską cechuje satyryczne spojrzenie na ludzi. Artystka posługuje się zniekształceniami o charakterze karykaturalnym, ale w jej ironii i grotesce nie brak też dozy zrozumienia i współczucia dla ludzkich wad i odrażającej brzydoty.

U Haliny Chrostowskiej też człowiek stanowi główny temat twórczości, ale jego postać, wyzbyta cech indywidualnych, urasta tu do roli symbolu. Ledwie naszkicowane, sylwetowo potraktowane istoty z jej prac są nosicielami nastroju osamotnienia i nostalgii.

Z kolei Józef Pakulski buduje swoje grafiki na zasadzie zestawień kolorystycznych jak obrazy. W jego pracach nacechowanych fantastyką, dominuje efekt dekoracyjności, wynikający zarówno z układów form jak barw — wyszukanych, bogatych i nasyconych.

Jeszcze inaczej tworzy swoje barwne linoryty Ewa Śliwińska. Kolor jest tu najczęściej dyskretny, formy rysowane oszczędnie na rozległych białych tłach, sprawiają wrażenie lekkich, ułatwiających, a jednocześnie dramatycznych. Są to najczęściej symboliczne wizje miast nieprzychylnych człowiekowi, przygniatających go swoją obcością.

Odrębną także pozycję stanowią grafiki Mieczysława Majewskiego. W niektórych pracach prawie realistycznie odtwarzając rzeczywistość — w innych odchodzi od niej artysta aż po formy abstrakcyjne. Zawsze jednak, we wszystkich swoich dziełach zawiera moment symbolicznych znaczeń wyrażających niepokój, zagrożenie czy liryczny smutek.

W sześciu kolejno prezentowanych zestawach graficznych bardziej zainteresowani i wnikliwi odbiorcy znajdą sprzyjające możliwości zapoznania się z różnymi typami grafiki warsztatowej. Wszystkie trzy podstawowe jej rodzaje są tu reprezentowane dość typowymi i różnymi przykładami.

Bożena Kowalska

TECHNIKI GRAFICZNE

Grafika narzędziowa polega na opracowaniu rysunku na płycie drewnianej, metalowej, kamiennej, lub z innego materiału, przy czym artysta posługuje się różnymi narzędziami: igłą, rylcem, tłustą kredką, lub płytę trawi żrącym kwasem. Dopiero z tak opracowanej płyty powlekaną następnie drukarską farbą otrzymuje artysta szereg odbitek, wyciskanych na papierze przez prasę. Każda z nich jest oryginałem i posiada taką samą wartość artystyczną, co obraz czy rzeźba.

Ryt wypukły

Odbitka z opracowanego klocka drzeworytniczego nazywa się drzeworytem. W zależności od rodzaju użytego klocka różniamy dwa rodzaje drzeworytu: wzdłużny i sztorcowy. Do drzeworytu wzdłużnego używa się klocka z drewna niezbyt twardego, ciętego wzdłuż słoju; do drzeworytu sztorcowego natomiast klocków ciętych w poprzek słoju z najtwardszych rodzajów drewna (np. bukspan, lub grusza).

Artysta opracowując klocek żłobi dłutem, lub rylcem te partie, które na odbitce mają pozostać niezarysowane. Ta sama zasada opracowania obowiązuje także w innych technikach rytu wypukłego jak linoryt, gipsoryt czy ceratoryt. Zmianie ulega tylko materiał. W linorycie np. drewniany klocek zastępuje płytka linoleum, a w ceratorycie — cerata. We wszystkich technikach rytu wypukłego farbą drukarską pokrywa się nie wyżłobione zagłębienia, ale powierzchnię płyty, którą artysta pozostawił wypukłą. Po przeciągnięciu pod prasą farba drukarska przenosi się na papier, przy czym miejsca wyżłobione w płycie pozostają na odbitce niezadrukowane.

Wśród sześciu naszych zestawów techniki rytu wypukłego reprezentują: drzeworyty Marii Hiszpańskiej-Neumann, lino-

ryty czarno-białe Teresy Jakubowskiej i linoryty barwne Ewy Śliwińskiej.

Ryt wklęsły

Do technik rytu wklęsłego używa się płyt metalowych. Artysta opracowuje na nich rysunek bądź bezpośrednio za pomocą narzędzi wycinających metal, czy kaleczących powierzchnię płyty, bądź pośrednio, przez trawienie jej kwasem. Do pierwszej grupy należą m. in. miedzioryt i mezzotinta, do drugiej — m.in. akwaforta, akwainta i kwasoryt.

Opracowanie płyty techniką trawienia przebiega następująco: płytę metalową pokrywa się cienką warstwą werniksu (wosk + asfalt + żywica), następnie wykonuje się rysunek, przez zdrapanie werniksu, odkrywając fragmenty powierzchni metalu. Płytę zanurza się w kwasie, który trawi partie metalu pozbawione werniksu. Trawienie powtarza się wielokrotnie, po każdej kąpeli kwasowej pokrywając w miarę potrzeby pewne części płyty werniksem od nowa. Miejsca najdłużej poddawane działaniu kwasu są najgłębiej wyżłobione.

W rycie wklęsłym — stąd jego nazwa — farbą drukarską pokrywa się rowki rysunku i wszelkie zagłębienia w powierzchni płyty, skąd, po przeciągnięciu pod prasą, przenosi się ona na papier. Odwrotnie więc, niż w drzeworycie — na odbitce pozostają niezadrukowane tylko wypukłe miejsca płyty metalowej.

W naszych zestawach techniki rytu wklęsłego reprezentują: prace Haliny Chrostowskiej wykonane techniką mieszaną w metalu. oraz mezzotinty, akwaforty i kwasoryty Mieczysława Majewskiego.

Druk płaski

Materiałem najczęściej używanym w technice druku płaskiego jest kamień. Na takim specjalnym kamieniu chłonącym płyny i tłuszcz, zwanym kamieniem litogra-

ficznym, rysuje się kompozycję tłustą kredką lub tuszem. Powierzchnię kamienia zwilża się następnie gumą arabską rozpuszczoną w wodzie. Roztwór ten nie zatrzymuje się na tłustych liniach rysunku wsiąkając w kamień tylko w miejscach niezarysowanych. Nakładana teraz na kamień farba drukarska przylega jedynie do miejsc pokrytych tłustą kredką

lub tuszem litograficznym. Pod uciskiem prasy farba z rysunku przenosi się na papier dając odbitkę rysunku wykonanego na kamieniu.

Wśród naszych zestawów graficznych technikę druku płaskiego reprezentują barwne litografie Józefa Pakulskiego.

B. K.

Halina Chrostowska

Twórczość Haliny Chrostowskiej związana jest z całą powojenną historią polskiej grafiki. Aktualna wystawa kilkunastu prac wybranych z ogromnego zespołu grafik stanowiącego artystyczny dorobek autorki, świadczy o rzadkiej — przynajmniej w naszych czasach — zwartości i jednorodności jej sztuki.

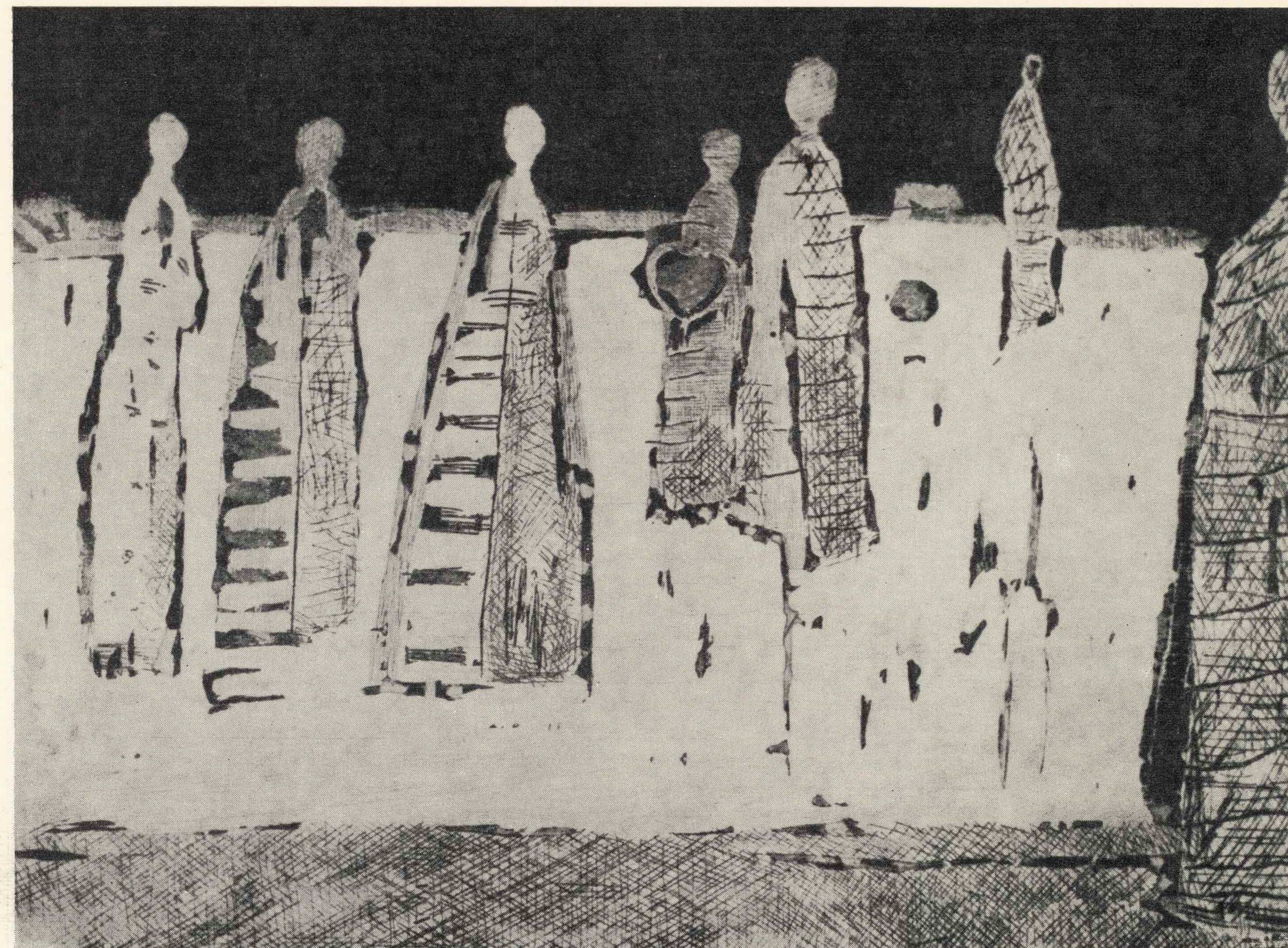
Twórczość artystki, jakkolwiek autentycznie dzisiejsza i w całości określona współczesnymi tendencjami w plastyce, nigdy nie poddawała się szybko następującym modom. Autorka pozostawała wobec nich nieufna i obojętna. Jeśli jednak w jej pracach z różnych okresów twórczych dostrzeżać się pewną rytmikę ewolucji, jest to konsekwencją realizowania linii własnych zainteresowań tematycznych przy jednoczesnym rozwoju plastycznych środków wyrazu. Bogactwo formalne tych kompozycji sprawia, iż tkanka materii graficznej staje się w nich dominującym czynnikiem ekspresji, podczas gdy epickie ujęcie tematu schodzi na dalszy plan i wyraża się jedynie w aluzjach.

Od początku artystycznej działalności autorki w centrum jej zainteresowań znajdował się człowiek i jego sprawy. Pożornie anonimowe postacie z jej graficz-

nych przedstawień należą do tej samej rodziny kultur, co śródziemnomorskie posągi, architektura i rzemiosło antyku. Są tedy dostojne, statyczne i monumentalne, łączą się z duchem teatru masek i gestu, skromnych dekoracji i nielicznych rekwizytów. W tej aurze, kreślone zdecydowanym konturem i surowe w wyrazie, stają się figury z kompozycji Chrostowskiej zapowiedzią brzemiennego ciężarem grzechu i winy, antycznego dramatu scenicznego. Jakże bliskie są one jednocześnie współczesnemu pojęciu zbrodni i kary.

Istotnie, autorkę obchodzą niemal wyłącznie klimaty unoszącej się w powietrzu grozy lub przynajmniej poczucia niepokoju. Chrostowska nie wykorzystuje przy tym kobiecej, łagodnej miary w ocenie i rozważaniu ludzkich konfliktów. Odrzuca sentymenty na rzecz bezkompromisowo stawianych problemów. Cel swój osiąga autorka znamiennej techniką zapisu plastycznego. Kiedy muzyk pragnie określić stany duchowe swych bohaterów, kiedy zamierza dźwiękiem sprecyzować określone wydarzenia, posługuje się umownymi i abstrakcyjnymi sygnałami. W plastyce współczesnej zachodzą niekiedy zaskakujące pokrewieństwa z metodami kompozytorów. Pomimo przedstawieniowego bowiem charakteru sztuki Chrostowskiej, elementem niezwykle istotnym, a może nawet dominującym w kompozycji, zdaje się być cały ten obszar plastycznych rozwiązań, który przypomina zbiór dźwięków w dziele muzycznym. Dopiero różnorodność modulowanych barwą i jej natężeniem znaków, którymi wypełniają się ledwie ujawnione motywy postaci i przedmiotów, nasycza ten umowny świat ożywczą dawką energii.

Halina Chrostowska — *Statystki*



Chrostowska rezygnuje z naśladowania rzeczywistości na rzecz szkicowego planu sytuacji i sylwetowego rysunku wypełnionego plamą. Dysponując wszechstronną wiedzą o materiale, a także znakomitą opanowaniem warsztatu, jest ona mistrzynią wywoływania nastroju środkami technicznymi właściwymi grafice. A przecież skutki tych poczynań bliskie są niekiedy rozstrzygnięciom malarskim, o czym decyduje nie tylko wprowadzenie koloru, lecz przede wszystkim plastyka kompozycji. Także spostrzeżenie na temat rzeźbiarskich akcentów w odbitkach graficznych autorki przekonuje o sięganiu przez nią po nowe, nieznane dotąd grafice efekty. Operuje ona bowiem splotem powikłanych lub też z grubsza tylko uporządkowanych linii układających się w wypukłe powierzchnie. Ponieważ nie wszystkie one są nasycone kolorem farby, bywa i tak, iż fragmenty kompozycji na białym arkuszu kształtuje wyłącznie światło, kładąc w zagłębieniach papieru delikatne cienie. Płaty farby o stwardniałych, bogato profilowanych grzebieniach fałd, powstały w konsekwencji specyficznego opracowania metalowej płyty-matrycy, matki długiego szeregu papierowych odbitek. Standardowa grubość blachy nigdy niemal nie była wykorzystywana w pełni przez grafików. Mechaniczne nacięcia lub podtrawione kreski rysunku na blasze przypominały dotąd raczej finezyjne ślady żerującego kornika, podczas gdy dzisiaj, matrycę opracowaną przez Chrostowską znaczą głębokie rowy i leje. Powierzchnia metalu zryta pługiem ryłca i trawiącą falą kwasu jest silnie wklęsłym reliefem i bywa nawet dziurawa, jak sito.

O warsztacie, o technice przełamującej

gładkość odbitki graficznej, o stosunku do tradycji technik metalowych, o pragnieniu wyzwolenia się z obszaru czerni i wyjściu w krajobraz koloru niczym nieskrępowanego, o wzbogaceniu grafiki alchemią i prawami współczesnej nauki, o mozolnej pracy grafika — niechaj mówi sama autorka na spotkaniach z publicznością. Barwność i precyzja jej słów zdolnych naświetlić zarówno problemy warsztatu, jak też wyrazić oryginalne spostrzeżenia z egzotycznych podróży autorki, pozwolą lepiej i pełniej zrozumieć patetyczny styl grafik Haliny Chrostowskiej.

Wojciech Krauze

Halina Chrostowska

Urodzona w 1929 r. w Warszawie. W latach 1945—1950 studiowała grafikę i malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dyplom uzyskała w 1959 r. Uprawia głównie grafikę. W latach 1962—1963 była stypendystką Rządu Francuskiego. Pracuje jako pedagog w warszawskiej ASP

Wystawy indywidualne: m.in. Warszawa 1957, 1962; Berlin, Wiedeń 1958; Bratysława, Budapeszt, Praga, Opole, Kraków, Sopot 1959; Wrocław, Radom 1962; Paryż 1963; Toruń, Szczecin, Helsinki 1964; Łódź 1966.

Uczestniczyła w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych w kraju, m.in.: I, II Wystawa Ogólnopolska Grafiki Artystycznej i Rysunku, Warszawa 1956, 1959; I, II, III Biennale Grafiki, Kraków 1960, 1962, 1964; II Wystawa Plastyki Złotego Grona,

Zielona Góra 1965; IV Ogólnopolska Wystawa Grafiki, Warszawa 1969. Brała udział w szeregu wystaw sztuki polskiej za granicą oraz międzynarodowych, m.in. IV Biennale Grafiki, Lugano 1956; III Wystawa Sztuki Współczesnej, New Delhi 1957; I Biennale Młodych, Paryż 1959; II Biennale Grafiki, Tokio 1960; VI Biennale Sztuki, São Paulo 1961; Światowa Wystawa Grafiki, Londyn 1962; II Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków 1968; Tysiąc lat sztuki w Polsce, Londyn 1969; II Międzynarodowe Biennale Grafiki, Florencja 1970.

Otrzymała wiele nagród za prace graficzne na wystawach krajowych i zagranicznych, m.in. Nagrodę Muzeum Ohara na II Biennale Grafiki, Tokio 1960; złoty medal na Międzynarodowym Biennale Grafiki, Florencja 1970 oraz Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki II stopnia w 1970 r. Prace w zbiorach muzealnych w kraju i za granicą: w Paryżu, Genewie, Nowym Jorku, Waszyngtonie, Tokio, Sao Paulo oraz w kolekcjach prywatnych krajowych i zagranicznych.

1. Ptaki w klatce, 1957, *metal technika mieszana*, 65×50

2. Grająca, 1958, *metal technika mieszana*, 50×65
3. Statystki, 1959, *metal technika mieszana*, 50×65
4. Ptak, 1959, *metal technika mieszana*, 50×65
5. Latarnia morska, 1959, *metal technika mieszana*, 50×65
6. Dziewczyna z książką, 1961, *metal technika mieszana*, 45×35
7. Aktorzy, 1962, *metal technika mieszana*, 50×65
8. Dwie postacie, 1962, *metal technika mieszana*, 50×65
9. Trzy postacie, 1963, *metal technika mieszana*, 50×65
10. Czarna dziewczynka, 1964, *metal technika mieszana*, 65×50
11. Sternik, 1964, *metal technika mieszana*, 65×50
12. Figura czarna I, 1971, *akwaforta barwna*, 64×49
13. Portret XI, 1971, *akwaforta barwna*, 64×49
14. Portret XI a, 1971, *akwaforta barwna*, 60×35
15. Portret XII a, 1971, *akwaforta barwna*, 58×48

Maria Hiszpańska-Neumann

Maria Hiszpańska-Neumann jest kontynuatorką polskiej szkoły drzeworytniczej ukształtowanej w latach 1918—1939 przez Władysława Skoczylasa i jego uczniów, z których najpopularniejszym jest Tadeusz Kulisiewicz. Hiszpańska była uczennicą Stanisława Ostoi-Chrostowskiego, grafika podejmującego problemy formalne drzeworytu, jego skomplikowanej faktury. Jednak rozwój twórczy artystki poszedł w innym kierunku — wspólność tematyki, a później i środków wyrazu plastycznego czyni jej prace bliskimi grafice Tadeusza Kulisiewicza. Głównym ośrodkiem zainteresowania Marii Hiszpańskiej jest bowiem problem egzystencji ludzkiej. Pierwsze jej prace ukazywały tragicznych w swym opuszczeniu biedaków, koczujących na tobołkach, czy zbierających węgiel na hałdach. Twarda kreska techniki metalowej brutalnie charakteryzowała tło tych scen: odrażające, ślepe ściany czynszowych domów przedmieścia, rozwalone płoty, ponury pejzaż fabrycznego miasta. Nieco później, w powstałej po wojnie serii drzeworytów (do technik metalowych bowiem już nie wróciła) Hiszpańska znów podejmuje tematykę podobną: ryte w sztorcowo ciętych, twardych deseczkach bukszpanowych postaci dzieci

z ubogich wsi podgórskich ukazane są w różnych momentach pracowitego, bezradnego dzieciństwa. Pewien schematyzm i uproszczenie w traktowaniu rysów, formowanych przy pomocy grubej, zdecydowanej kreski kontrastuje z precyzją wykończenia szczegółów w tle i powoduje, że powstała w ten sposób anonimowość grupy dziecięcej staje się symbolem niezmiennie jednakiego bytowania biedoty wśród obojętności otoczenia. Próby upraszczania faktury drzeworytu zapoczątkowane we wspomnianej serii przerodzą się później u Marii Hiszpańskiej w śmiałe operowanie dłutem w miękkich, wzdłuż ciętych klockach drewna, co daje w odbitce efekt zestawionych ze sobą dużych płaszczyzn czerni i bieli.

Wcześniej jednak ujawniła się ogromna biegłość artystki w dziedzinie drzeworytu fakturowego — drzeworytu o bogato, precyzyjnie opracowanej powierzchni drewnianego klocka. Między rokiem 1951 a 1953 powstały cykle pejzaży: z Sandomierza, Zamościa i Nowej Rudy. Dekoracyjne kształty zabytkowej architektury tych miasteczek, oświetlonej blaskiem letniego słońca, pośród rytmicznie rozfalowanych drzew i pod pełnym chmur niebem — wszystko to dzięki mistrzostwu ręki Hiszpańskiej, uzyskującej przez różnorodne prowadzenie kreski wszystkie walory: od czerni, przez szarość do delikatnie srebrnych — powoduje, że pejzaże te nabierają baśniowej atmosfery. Podobne nieco do omawianych są drzeworyty powstałe jako plon podróży do Bułgarii w 1954 roku. Blask południowego słońca, powodujący ostre kontrasty światła i cienia zmusił artystkę do operowania dużymi płaszczyznami czerni i bieli i zdecydowanie prowadzoną, grubą linią konturu

Maria Hiszpańska-Neumann — *W kręgu ciszy*



w miejsce kapryśnej, powyginanej kreski z pejzaży sandomierskich. Płynące stąd uproszczenie formy powoduje lapidarną wyrazistość kompozycji, charakterystyczną również dla prac z połowy lat pięćdziesiątych. Językiem form ekspresyjnych a zarazem monumentalnych Maria Hiszpańska przekazuje swoje refleksje dotyczące spraw najważniejszych, bo ludzkich — macierzyństwa, wierności człowieka samemu sobie i otaczającej naturze, jego stosunku do bliźnich. W powstałych w 1958 roku drzeworytach „W kręgu ciszy” i „Pocieszenie” skrótość formy nadaje doniosłość tematowi macierzyństwa, nie zatracając przy tym klimatu intymności i czułości panującego między matką a dzieckiem. Świat dzieci w pracach Hiszpańskiej jest odbiciem świata dorosłych: powaga i celebrowanie towarzyszą „Pogrzebowi gawrona”, badawcza dociekliwość bierze górę nad dziecięcym zadziwieniem w pracy „Dzieci i gwiazdy”. Dwie ludzkie drobinki, melancholijnie zadumane stoją wpatrzony w odbite w wodzie, falujące kształty chmur, słońca i drzew (drzeworyt „Nad wodą”), jakby świadome swojego uczestnictwa we Wszechświecie. Potrzeba mówienia o sprawach ostatecznych — o zmaganiu jednostki ludzkiej ze sobą, z otaczającą rzeczywistością, o miłości i śmierci — spowodowała konieczność zmiany formy prac Hiszpańskiej. Kompozycja traci swój monumentalny, czysty kształt: postaci ludzkie w drzeworytach z cyklu „Mity nieklasyczne”, „Niewolnik” (z początku lat 60-tych), zmieniające się w ptaki, centaurowy, rośliny — uwikłane są w płątaninę linii o formach dążących już ku abstrakcji. Gwałtowność tych kompozycji nie potrafi jednak przewyciężyć uczucia smut-

ku jakie one wywołują. Nastroj melancholii dominuje we wszystkich pracach Marii Hiszpańskiej w których jest mowa o naszym świecie. Artystka ukazując życie w jego najsmutniejszych przejawach nie poddaje się pesymizmowi — jej obserwacje są współprzeżywaniem, a przy odbiorze jej prac nie da się oddzielić wzruszenia treścią od przeżycia estetycznego.

Barbara Łojek

Maria Hiszpańska-Neumann

Urodzona w Warszawie, gdzie również studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w latach 1935—39. Uprawia grafikę warsztatową, użytkową, malarstwo sztalugowe, mozaikę. Poważną część jej twórczości stanowi ilustracja książkowa. Ilustrowała m.in. książki: Sigridy Undset — „Legends o królu Arturze i Rycerzach Okrągłego Stołu”, Franciszka Villona — „Wielki Testament”, Romana Brandstaettera — „Wojna żaków”, „Kwiatki św. Franciszka”, „Pieśń o Rolandzie”.

Ważniejsze wystawy indywidualne: 1954 Sofia, Warszawa; 1956 Meksyk; 1958 Florencia; 1959 Rzym; 1960 Kair, Aleksandria; 1961 Warszawa; 1963 Genewa; 1966 Warszawa. Ważniejsze wystawy zbiorowe: 1959 wystawa „Art Graphique Polonais Contemporain”, Genewa, Berno; Polska Grafika Współczesna 1900—1960, Warszawa; 1960 I Biennale Grafiki, Kraków.

Nagrody: III nagroda na Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki 1952; II nagroda w konkursie na grafikę religijną 1955; II

nagroda na Ogólnopolskiej Wystawie Grafiki Artystycznej i Rysunku 1956; Nagroda im. W. Pietrzaka za całokształt twórczości 1967; Medal srebrny Accad. Int. Tommaso Campanella Rzym 1970.

Prace artystki znajdują się w zbiorach: Muzeum Narodowego w Warszawie, Gabinetów Rycin UW i UJ; Muzeum w Ravensbrück; Galerii Uffizi we Florencji; Kunsthistorisches Museum w Bazylei; Gemäldegalerie w Dreźnie; Ossolineum we Wrocławiu; Muzeum Sztuki w Łodzi; Muzeum Narodowego w Meksyku; Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Aleksandrii.

1. Śpiąca dziewczynka, 1956, drzeworyt, 38×52
2. Dzieci i gwiazdy, 1957, drzeworyt, 45×25

3. Nasza ziemia, 1957, drzeworyt, 45×25
4. Pogrzeb gawrona, 1957, drzeworyt, 45×25
5. Pocieszenie, 1958, drzeworyt, 45×25
6. Nad wodą, 1958, drzeworyt, 45×25
7. W kręgu ciszy, 1958, drzeworyt, 30×40
8. Mity nieklasyczne I, 1959, drzeworyt, 45×30
9. Mity nieklasyczne III, 1959, drzeworyt, 30×42
10. Niewolnik (Homo atomicus), 1960, drzeworyt, 45×25
11. Czasy pełne nadziei, 1961, drzeworyt, 54×29
12. Zaduszki, 1961, drzeworyt, 52×40
- 13—18. Cykl „Legends pannańskie”, 1970, drzeworyt barwny, 32×12

Teresa Jakubowska

Niewyczerpanym źródłem tematów dla grafiki Teresy Jakubowskiej jest zwyczajna rzeczywistość. Potoczne sytuacje i zdarzenia odbijają się w tych rycinach niby w krzywym zwierciadle demaskującym przywary i ułomności natury człowieka. Obserwacje artystki czynione są na każdym kroku, z dużym zmysłem krytycyzmu i spostrzegawczością. Wraz z nią oglądamy tłum tańczący na rzymskim placu, przejazd generała, zapchaną do ostatniego miejsca plażę. Satyrycznej ocenie poddawane są wady ludzi niewiele znaczących, przeciętnych. Ludzi, których winy nie mogą być wielkie, ale których głupota, bezdusność i szczególne okrucieństwo małego egoizmu na co dzień, tak bardzo zatruwają nam życie. W groteskowych bohaterach zaludniających gwarne panoramy tych rycin bez trudu rozpoznajemy bliźnich i — siebie.

Artystka widzi też i te cechy ludzi małych, które mogą wzbudzać jeśli nie sympatię to przynajmniej współczucie — widzi nie tylko ich próżne ambicje ale też skryte marzenia i nadzieje. Dla nich artystka obmyśla poetyckie metafory, jak ta, w rycinie pt. „Czekając na wiatr”, gdzie pragnący wyrwać się ze swojej codzienności ludkowie obsiedli pyłki dmu-

chawca — czy polecą, co ich tam czeka? Gorzkich spostrzeżeń w sztuce Jakubowskiej jest wiele. W złożonych kompozycjach odczytujemy je powoli, są zaszyfrowane w przenośniach, porównaniach, symbolach. Karykaturalne przekształcenia ludzkich postaci rzucają się w oczy od razu, są ekspresyjne, ale musimy jeszcze zrozumieć sens sceny w jakiej one uczestniczą. Oto „Puszczanie latawca” — śmieszna zabawa dorosłych, nad rozentuzjasmowany tłum wlatuje latawiec-portret. Człowieka? Idei?

Dla wyrażenia konfliktów, jakie artystka dostrzega w naszej rzeczywistości, trafnym środkiem jest bezkompromisowe zderzenie bieli i czerni. Biel oznacza tu przestrzeń i światło.

Z czerni wycięte są figurki i wszystkie inne elementy charakteryzujące ich otoczenie. Uproszczone są tak, aby rysunek wyrażał przede wszystkim to, co artystka pragnie szczególnie podkreślić. A więc np. w architekturze Wenecji i Rzymu majestatyczne piękno zabytków, w locie ptaka — szybkość i ruch, w twarzach i gestach ludzi — gniew, ciekawość, radość i inne odcienie namiętności.

Wielkie, ruchliwe sceny tego teatru ludzkich słabostek są komponowane bardzo surowo. Najbardziej żywa akcja rozwija się zawsze po wyraźnie wytyczonych ścieżkach spiętrzonych poziomów, ukosów, okręgów. Jednocześnie różnorodność wycinanych kształtów, jak czarna koronka na bieli papieru, tworzy wrażenie oryginalnej dekoracyjności. Cięcia biegnące w różnych kierunkach, punkty, zawijasy, szachownice, na przemian z promieniami bieli dają obraz tak żywy, tak zmieniający się w naszych oczach, że mimo czerni — nieomal barwny.

Teresa Jakubowska — Wenecja



W rycinach, gdzie artystka operuje tylko jedną lub kilkoma plamami czerni, treści kondensują się w znaku graficznym, który działa bezpośrednio i skrótowo, jak w plakacie. Maksymalna synteza znaku i treści w przejmującym „Spadaniu” nie ma sobie równych w całym dorobku artystki. Także prace „Uwieszeni” i „Wzloty”, gdzie zachowane ślady dłuta w płytce wybranym tworzywie znaczą po odbiciu ledwie dostrzegalny ślad lotu w przestrzeni, potęgując dynamikę dowodzą, że w tak skromnych środkach, jakimi są biel i czerń — może być wyrażone wszystko. Artystka opowiada jednak głównie o tym, co w naszym świecie złe i przyziemne. Zapewne po to, byśmy nauczywszy się patrzeć krytycznie także na siebie, byli w stanie tworzyć rzeczywistość jednak piękniejszą.

Joanna Krzymuska

Teresa Jakubowska

Urodzona w Wilnie. Studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, dyplom w 1953 roku. Uprawia grafikę (linoryt i drzeworyt).

52 wystawy indywidualne, m.in.: Warszawa 1959, 1963, 1965; Bejrut 1964; Hamburg 1966; Zurych 1968; Belgrad 1968; Genewa 1970; Rzym 1970; Neuchâtel 1972; Detmold 1972.

Uczestniczy w wystawach ogólnopolskich i wystawach sztuki polskiej za granicą

oraz w wystawach międzynarodowych. Ważniejsze: III Biennale Młodych, Paryż 1963; Situation 66, Augsburg 1966; I, II i III Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków 1966, 1968, 1970; Intergrafik, Berlin 1967, 1970; Xylon V, Genewa 1969; I Triennale Ksylografii, Carpi 1969; Grafika XX wieku, Bolonia 1971.

Nagrody: wyróżnienia na I i II Wystawie Złotego Grona, Zielona Góra 1963, 1965; Nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki za upowszechnianie kultury i sztuki, 1963; Nagroda Ministra Kultury i Sztuki na wystawie XX lat Polski Ludowej w twórczości plastycznej, 1964.

Prace artystki znajdują się w zbiorach muzeów w kraju i za granicą, m.in. w Genewie, Lozannie, Carpi, Skopje oraz w zbiorach prywatnych.

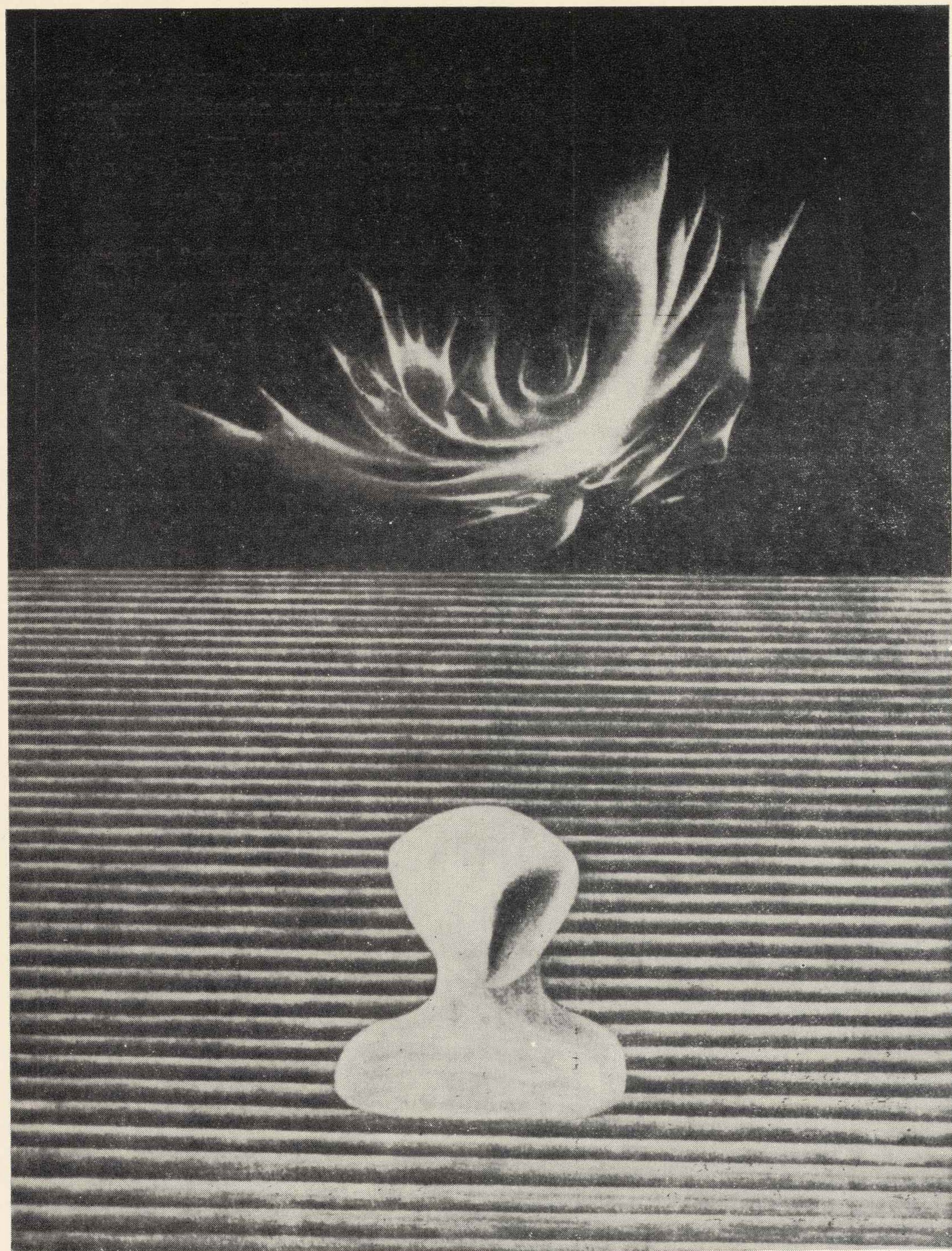
1. Lato tysiąclecia, 1963, linoryt, 50×77
2. Parada, 1964, linoryt, 43×68
3. Miejsce na górze, 1966, linoryt, 70×57
4. Puszczanie latawca, 1967, linoryt, 77×45
5. Spadanie, 1967, linoryt, 58×34
6. Oczekiwanie, 1967, linoryt, 60×43
7. Rzym, 1968, linoryt, 62×83
8. Wenecja, 1969, linoryt, 63×84
9. Uwieszeni, 1971, linoryt, 92×62
10. Wzloty, 1971, linoryt, 89×50
11. Otoczenie, 1971, linoryt, 67×50
12. Czekać na wiatr, 1971, linoryt, 70×53

Mieczysław Majewski

Słowny opis dzieła plastycznego nie jest w stanie przekazać całej pełni znaczeń, jakie to dzieło zawiera. Warto przypomnieć tę oczywistą prawdę, gdy mówimy o twórczości graficznej Mieczysława Majewskiego. Rodzaj wizji artystycznej, jaką proponuje w swych pracach, należy do kategorii szczególnie trudnej do skomentowania. Główna trudność w tym przypadku wynika z wieloznaczności jego sztuki, która pozostawia szeroki margines dla indywidualnej wyobraźni widza. Słowny komentarz może więc tylko zasignalizować niektóre problemy, w pewnym stopniu ukierunkować sposób odbioru i odczytanie intencji autora, dopomóc znaleźć klucz do jego własnego świata.

Niełatwo więc jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czego dotyczy twórczość Majewskiego, jakim problemom jest poświęcona. Zawiera ona zarówno przekaz myślowy bogaty w treści i filozoficzne podteksty, jak też poszukiwania w zakresie formy, która ma owe treści wyrazić w sposób trafny i przekonujący. Majewski czyni to przy pomocy symboliki mającej wartość uogólnienia, przy pomocy aluzji, metafor, niedopowiedzeń. Są to wszystko środki, które jakby tylko zarysowują przewodnią ideę, a nie dopowiadając do końca jej wielorakich, możliwych do odczytania znaczeń — zmuszają do uaktywnienia wyobraźni i zastanowienia się nad sensem różnych zjawisk.

W obrębie budowanych przez artystę światów — wycinków nierealnej rzeczywistości koszmarnego snu — wyczuwamy stałą, niepokojącą obecność tajemnicy. Niewiele się tu dzieje — w sensie akcji, ruchu. Dominuje klimat napięcia, wyczekiwanie. Kryzysu? Katastrofy? Obsesyjnie powtarzające się w kompozycji graficznych plansz nieokreślone, zagadkowe przestrzeni, wprowadzają atmosferę grozy, bliską sztuce surrealizmu. Te niezwykłe formy, rozbudowane czasem do monstrualnych rozmiarów, umykają w głąb dalekich, mrocznych przestrzeni, wiążą nad horyzontem, nad drobnymi postaciami ludzi. Przybierają kształty falujących rozwianych mas nieokreślonej materii — ni to chmur o konsystencji kamienistej lawy i fantastycznie rzeźbionych profilach, ni to pofałdowanych, poddanych gwałtownym podmuchom wiatru ciężkich draperii, ni to spotworzniętych ogromnych skrzydeł czy wreszcie żyjących własnym życiem biologicznych struktur, formujących się w jakies nowe, nieznanne jeszcze organizmy. Czego są symbolem? Groźnych, nieopanowanych sił — kosmosu, ciemności? Koszmarów, które produkuje wyobraźnia? Czy może reminiscencją ponurych wspomnień i przeżyć, które niełatwo wymazać z pamięci, wykreślić i odrzucić? Może wszystkiego po trochu i jednocześnie ostrzeżeniem? A może, sięgając po metaforę, artysta pragnie pokazać, zwrócić uwagę na potencjalną grozę, kryjącą się w przedmiotach i w otaczającym nas świecie. Bo przecież nawet muzyczne instrumenty, mimo pozorów pewnej dekoracyjności, przybierają wyraz niesamowitości, wydobyty środkami plastycznej ekspresji. Środ-



Mieczysław Majewski
— *Zaginione popiersie*

ki te — bezbłędnie wykorzystywane dla budowania klimatu, są bardzo oszczędne i surowe. Czerń i biel, ich kontrastowanie, gradacja tonów przejściowych, delikatny modelunek światłocieniowy precyzyjnie wydobywający kontury przedmiotów — wszystkie te elementy formy stosuje artysta ze swobodą, płynącą z mistrzostwa technicznego. W miarę jego doskonalenia forma — co możemy śledzić na podstawie eksponowanych prac z okresu ostatniego dziesięciolecia twórczości artysty — staje się coraz bardziej niezależna, w dążeniu do uproszczenia i syntezy. Lapidarność najnowszych kompozycji Majewskiego dochodzi już do granic ascezy czysto plastycznego znaku, nie pozbawionego jednak klimatów, właściwych całej jego sztuce.

Teresa Sowińska

Mieczysław Majewski

Urodzony w 1915 r. we Włocławku. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Studia ukończył w 1946 roku. Zajmuje się malarstwem i grafiką. Od 1946 r. bierze czynny udział w życiu artystycznym.

Wystawy indywidualne: Wiedeń 1962; Praga 1965; Warszawa, Białystok 1966; Sofia 1967; Szczecin 1970.

Brał udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych w kraju i wystawach sztuki polskiej za granicą, m.in. w Austrii, NRD, NRF, Holandii, Szwecji, USA, ZSRR, Włoszech, Argentynie, Meksyku, Urugwaju, Brazylii, Kubie, Danii, Japonii. Uczestniczył też w wielu wystawach między-

narodowych, m.in. w III Międzynarodowym Triennale Grafiki Kolorowej, Grenchen 1964; Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie, Międzynarodowym Festiwalu Sztuki w Edynburgu.

Otrzymał szereg nagród i wyróżnień, m.in. Nagrodę II stopnia Ministra Obrony Narodowej za prace graficzne w 1968 roku, brązowy medal na I Festiwalu Sztuk Pięknych, Warszawa 1966; złoty medal na II Festiwalu Sztuk Pięknych, Warszawa 1968.

Prace artysty znajdują się w zbiorach muzealnych w kraju i za granicą w Wiedniu oraz prywatnych w Szwecji, Indiach, Holandii i USA.

1. Spotkanie, 1962, *mezzotinta*, 49×32
2. Cerkiewka, 1964, *akwaforta*, 20×15
3. Wspomnienia z Moskwy, 1965, *akwaforta*, 65×50
4. Hejnal, 1966, *kwasoryt*, 65×50
5. Organy, 1966, *kwasoryt*, 65×50
6. Słońce Września, 1967, *akwaforta*, 20×16
7. Lekkoatletyka, 1967, *akwaforta*, 21×16
8. Zaginione popiersie, 1967, *mezzotinta*, 35×27
9. Kolumna, 1967, *mezzotinta*, 49×35
10. Marzyciel, 1968, *mezzotinta*, 50×33
11. Przestańcie strzelać, 1968, *mezzotinta*, 50×35
12. Pamięci komandora Romanowskiego, 1968, *kwasoryt*, 65×50
13. Kosmonauta, 1968, *mezzotinta*, 18×15
14. Noc, 1969, *mezzotinta*, 65×50
15. Odleciał, 1971, *mezzotinta*, 21×16
16. Przemiana, 1971, *mezzotinta*, 65×50
17. Źródło, 1971, *mezzotinta*, 65×50
18. Adam i Ewa, 1972, *akwatinta*, 14×8

Józef Pakulski

Na ukształtowanie charakterystycznego stylu twórczości graficznej Józefa Pakulskiego, jednego z najwybitniejszych grafików stołecznych, inicjatora tzw. warszawskiej szkoły litograficznej, złożyło się kilka czynników. Jednym z istotniejszych jest niespotykana biegłość warsztatowa artysty. Dzięki znakomitemu opanowaniu rzemiosła i znajomości jego tajemnic, Pakulski osiągnął swobodę w posługiwaniu się tworzywem artystycznym posłusznym wyobraźni, pozwalającym przelewać na papier wszelkie jej wizje, skojarzenia, utrwalone w niej wspomnienia, obrazy, wrażenia.

Do efektów tych prowadziła długa droga, wypełniona pracą, gromadzeniem doświadczeń, badaniem możliwości. Zestaw eksponowanych obecnie grafik stanowi reprezentatywny wybór, ilustrujący poszukiwania i przemiany twórczości artysty w ciągu ostatnich 10 lat (1961—1971). W początkach tego okresu Pakulski, dotychczas uprawiający litografię czarno-białą, zaczyna eksperymentować w dziedzinie litografii kolorowej. I na tej właśnie drodze odnajduje własny styl wypowiedzi. Litografia „Kobiety i kwiaty” z 1961 r. — to przykład z tej wcześniejszej, lecz zapowiadającej już przemianę,

fazy rozwoju jego sztuki. Dominuje w niej już malarskość, przy dość nieśmiałym jeszcze użyciu koloru i zachowaniu statycznego charakteru kompozycji. Wkrótce jednak następuje zasadniczy przełom. Polega on na wprowadzeniu koloru jako jednego z podstawowych środków ekspresji plastycznej oraz na zdynamizowaniu całej kompozycji za pomocą stosowania swobodnych, poruszonych, niekiedy wirujących nieomal form i znaków, dekoracyjnie stylizowanych. Znaki te, uproszczone w dążeniu do skrótu i syntezy, są jednak czytelne, pełniąc rolę symboli plastycznych przedmiotów, które stanowią motyw inspirujący.

Tworzone wówczas grafiki Pakulskiego sprawiają wrażenie dzieł powstałych jakby w wyniku spontanicznej eksplozji wyobraźni. Wrażenie to jest spowodowane różnorodnością i bogactwem elementów plastycznych, prawie rozsadzających ramy kompozycji. Mnogość tych elementów, rytmiczność ich układów przyciąga uwagę, intryguje i zmusza do śledzenia, centymetr po centymetrze, szczelnie wypełnionej drobnymi formami, przedstawieniami i mikroschenkami płaszczyzny litografii. „Dumka ukraińska” z 1966 r., „Kompozycja dekoracyjna X” czy „Noc świętojańska” z 1971 r. są typowymi przykładami w pełni ukształtowanego stylu artysty.

Tematyka prac Pakulskiego obraca się w kręgu zjawisk malowniczych i romantycznych. Albo może raczej sam artysta przydaje charakteru malowniczości i nastrojowości przedmiotom i sytuacjom, które stanowią obiekt jego plastycznych rozwiązań — wyrывая je z typowego kontekstu, umieszczając w innej, odrealnionej scenerii. To właśnie przemieszczenie



Józef Pakulski — *Neptun*

form, znaków, symboli jest także znamienne dla założeń sztuki Pakulskiego. Obok podejmowanych często motywów ptaków, kwiatów, żagli, postaci kobiet — artysta wprowadza bohaterów i motywy inspirowane sztuką ludową. Zazwyczaj będzie to folklor kresowy, ukraiński, szczególnie silnie utrwalony w wyobraźni grafika, jako wspomnienia z lat dzieciństwa i młodości (które spędził w Kijowie). Wymienionym już tematowi towarzyszą, często przemieszane w ramach jednej kompozycji, wątki treściowe czerpane z mitologii czy oparte o dzieła literatury i poezji. Odnajdujemy tu też postacie znane z legend i baśni. Poszczególne epizody, połączone swobodną grą, kaprysem wyobraźni, układają się w całe ciągi luźno powiązanych, odrębnych opowieści, dla których tło stanowią ornamentalnie zwykle rozwiązywane układy barwnych płaszczyzn. Pełna wschodniego przepychu forma łączy w sobie harmonijnie działanie konturu i barwy. Giętkie, lecz mocne linie wydobywają zarysy przedmiotów z płaskiego tła kompozycji, z owej gęstej tkanki arabskich ornamentów.

Kolor traktowany jest przez Pakulskiego jako wartość o znaczeniu zarówno malarzkim, dekoracyjnym, jak i symbolicznym. W jego paletce przeważają harmonie tonów wytwornych, opalizujących migotliwością szlachetnych metali, srebrzystością, złotem i brązami. Czasem pojawiają się zaskakująco żywe kontrasty ostrych, czystych barw, gwałtownie podnoszących temperaturę emocjonalną dzieł. Dotyczy to szczególnie prac powstałych w ostatnich już latach, o nieco odmiennym niż poprzednie wyrazie. Należy do nich „Helios”, „Kompozycja morską III”, „Żagiel”. Bardziej rozbudowane przestrzenie, po-

zbawione płaskiego tła i rytmiczności ornamentalnych układów, oszczędniejsze i bardziej zdyscyplinowane w kompozycji, zawierają w stylizowanej nadal formie znacznie zwiększony ładunek ekspresji. Stosunek artysty do podejmowanych tematów, do rzeczywistości i tradycji, do której często nawiązuje, jest pełen ciepła i radosnej emocji. Jednak fascynuje go bogata dekoracyjność ptasich piór, jak i ekspresyjna uroda postrzępionych konturów żagli. Ożywiony wciąż duchem poszukiwań, biorącym początek z założeń jego metody twórczej, z potrzeby ciągłego powracania do tych samych problemów plastycznych i rozwiązywania ich w coraz to innej wersji — pozostaje Pakulski twórcą wciąż młodym i zdecydowanym na eksperymenty, wzbogacające jego wידzenie świata.

Teresa Sowińska

Józef Pakulski

Urodzony w 1900 r. w Kijowie. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1928—1934 w pracowni W. Skoczylasa (grafikę) i F. Kowarskiego (malarstwo). Uprawia głównie grafikę. Od 1945 r. pracuje jako pedagog na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie.

Wystawy indywidualne: Warszawa 1958, 1960, 1966, 1971; Radom 1959; Wiedeń 1962, 1966; Ringerberg, Hamm (NRF) 1963; Gdańsk, Sopot, Białystok, Hamburg 1966.

Od 1945 r. uczestniczył w blisko 100 wystawach zbiorowych w kraju, w wystawach sztuki polskiej za granicą oraz mię-

dzynarodowym, m.in. w III i IV Międzynarodowym Biennale Grafiki w Lublanie; III Międzynarodowym Biennale Grafiki w Tokio, 1963; w Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie (1966, 1968, 1970). Otrzymał szereg nagród i wyróżnień, m.in. srebrny medal na I Festiwalu Sztuk Pięknych, Warszawa 1966; nagrodę I stopnia Ministra Kultury i Sztuki w 1969 r. W r. 1955 odznaczony Srebrnym Krzyżem Zasługi, w 1970 Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Prace artysty znajdują się w zbiorach muzealnych w kraju i za granicą w Austrii i Holandii oraz w kolekcjach prywatnych.

1. Ptaki, 1966/70, *litografia barwna*, 38×52
2. Kobiety i kwiaty, 1961, *litografia barwna*, 48×70

3. Botticelli — interpretacja, 1966, *litografia barwna*, 68×48
4. Dumka ukraińska II, 1966, *litografia barwna*, 64×46
5. Kobiety i kwiaty, 1966, *litografia barwna*, 47×63
6. Kompozycja dekoracyjna X, 1968, *litografia barwna*, 51×70
7. Kompozycja morską III, 1969, *litografia barwna*, 70×51
8. Helios, 1969, *litografia barwna*, 62×43
9. Kompozycja morską IV, 1970, *litografia barwna*, 70×50
10. Noc świętojańska, 1971, *litografia barwna*, 48×61
11. Żagiel, 1971, *litografia barwna*, 66×48
12. Noc świętojańska, 1972, *litografia barwna*, 48×61

Ewa Śliwińska

Zestaw prac Ewy Śliwińskiej obejmuje dzieła artystki wybrane z jej dorobku ostatnich ośmiu lat. Tak dokonany wybór pozwala śledzić drogę przemian, jakie następowały w owym czasie w jej działalności twórczej.

Tematem, który stał się już przed dziesięciu laty głównym motywem jej grafik jest miasto współczesnej cywilizacji. Problem artystyczny zaś, który z tej tematyki wydobyla, i który stanowi centralny punkt poszukiwań autorki — stanowi przestrzeń i ruch.

Miasto zawiera nieograniczone bogactwo treści. Można je widzieć w jego pięknie lub brzydocie fragmentów krajobrazowych, w pośpiesznym rytmie życia ludzi, w kolorowej panoramie napisów reklamowych i neonów, w wycieczkowej i rozrywkowej atmosferze spotkań kawiarnianych i rozbawieniu dansingów czy wesółych miasteczek. Śliwińska widzi je inaczej. Jako bezosobowy świat cywilizacji i techniki, w którym człowiek — pojedyncza istota — przytłoczony wielością i ogromem zabudowań, wciśnięty w wypełnione tłumem korytarze ulic, otoczony rozległością arterii którymi płyną nieustanne strumienie samochodów i tramwajów — staje się wyobcowany, samotny

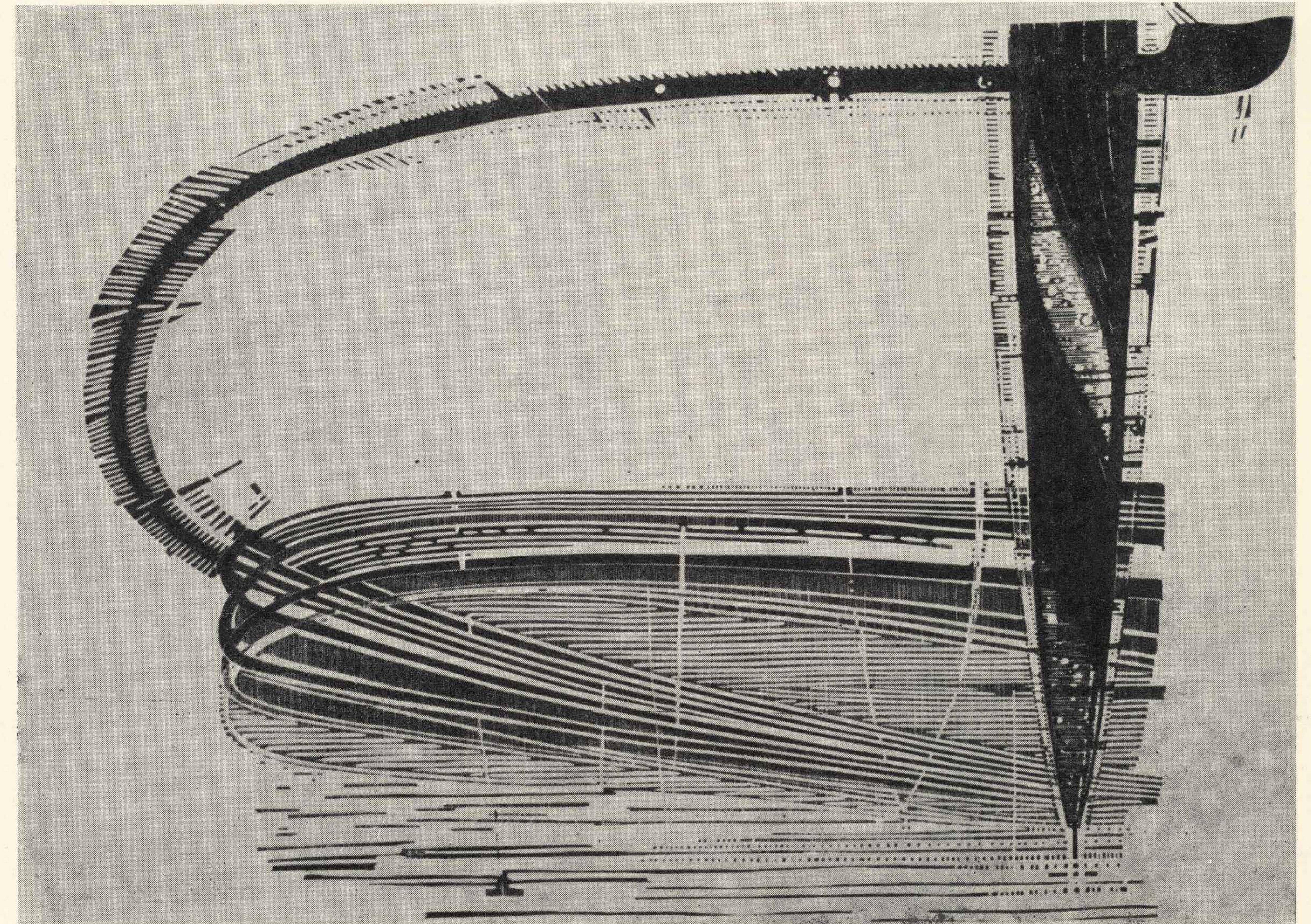
i zagubiony. Miasto Śliwińskiej — to groźny moloch; choć stworzone przez ludzi i dla ludzi — wobec pojedynczego człowieka pozostaje obce, obojętne, wrogie.

Dlatego w pracach artystki ludzie nie pojawiają się wcale. Miasto żyje jak gdyby własną swoją, niezależną egzystencją kamiennych i metalowych trybów rozrastania się, piętrzenia, ruchu zwycięskiej i miazdzącej siły.

Prace Śliwińskiej z początku lat sześćdziesiątych są jeszcze dość wyraźnym i w pełni czytelnym wizerunkiem fragmentów miejskiego pejzażu. W pracy pt. „Milion” gęsta sieć drutów jak żaluzja więziennego okna odcina nawet wzrok człowieka od przejrzystej przestrzeni nieba. Dołem gęstnieje las anten telewizyjnych — jeden z symboli wszechobejmującej cywilizacji. W pracy „Znak I” w symbolicznym zarysie krzyża zamknęła artystka w pionie — słup świetlnej sygnalizacji i w poziomie — zamazane szybkością ruchu, przesłonięte oparem dymów i spalin domy i tramwaje.

Przestrzeń, określana dotąd skrótami perspektywicznymi przewodów trakcji wysokiego napięcia, czy nieba nad miastem przesłoniętego kratownicami drutów — w późniejszych dziełach Śliwińskiej znajdzie inne środki wyrazu. W pracach z roku 1966 tematyka graficznego obrazu nie będzie już tak czytelna. Plastyczne zagadnienie oddania ruchu w przestrzeni staje się najważniejsze. Dla wyrażenia tego problemu artystka posługuje się spiralnymi liniami wznoszącymi się wirowo, potężniejszymi w sile, która wydaje się nie do powstrzymania. To — w pracy zatytułowanej „Przepływy” — może „ślimak warszawski” o potężnej konstrukcji z że-

Ewa Śliwińska — *Przepływy*



lazobetonu? To — w pracy „Na skrzyżowaniu” — może asfaltowa jezdnia z białym słonecznym odbitym w szynach? Wyobraźnia widza zyskuje tu już prawo odczytywania przedstawienia autorki w sposób różny. Nie ma tu dosłowności odbicia rzeczywistego, konkretnego widoku. Jest tylko jego ogólne doznanie przetłumaczone na język sztuki.

W „Zapisie M” z 1969 r. powraca znów wizja domów, jakby nerwowym napięciem ruchu miejskiego rozdygotanych, nieskończonych szeregów rozkołysanych, pustych okien, ze wstęgą groźnej, rozwijającej się w locie formy węża. „Droga z białym szczytem” to także wyobrażenie miasta kontrastowo czarno-błękitne, z rozdarciem bieli. Postrzępiona, zygawkowata linia obrysu sylwety niesie niepokój. Wszędzie tu przestrzeń wypełniona ciężarem brył i konstrukcji, lub gwałtownym ruchem form, wyraża groźbę czyhających niebezpieczeństw.

Ostatnie prace artystki najdalej odchodzą już od przedmiotowości. Czerwienie, zielenie i biele przeplatają się wstęgami w nieokreślonej przestrzeni. Czytelność się zagubiła. Pozostał tylko kierunek wiążącego się niespokojnie ruchu — tego samego, który znamy z wcześniejszych prac artystki. W kontrastach barw i locie linii zachował się tylko ten sam ładunek emocji. Forma plastyczna została oczyszczona z tematu. Jest nosicielką, przekazem wzruszenia, które można sobie tłumaczyć szerzej, niekoniecznie już w związku z tematem miasta. Tu, jak przy słuchaniu muzyki, dowolność odbioru i własnej interpretacji treści przez każdego odbiorcę wyzbyta jest jakichkolwiek ograniczeń.

Bożena Kowalska

Ewa Śliwińska

Urodzona w 1909 r. w Warszawie. Studiowała w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych: malarstwo w pracowni prof. Al. Rafałowskiego, architekturę w pracowni prof. W. Jastrzębowski. Dyplom uzyskała w 1951 r. Uprawia grafikę, rysunek, malarstwo. W latach 1945—1952 pracowała jako projektant w Wydziale Muzeów i Pomników Ministerstwa Kultury i Sztuki. Zaprojektowała szereg rozwiązań plastycznych miejsc straceń, cmentarzy, wewnątrz muzealnych, m.in. cmentarz w Palmirach, miejsce straceń w Wawrze, muzeum w Oświęcimiu. Wystawy indywidualne: Warszawa 1955, 1957, 1962; Kraków, Opole, Olsztyn, Wrocław 1961; Budapeszt 1966. Uczestniczyła w wielu wystawach zbiorowych, m.in. w Ogólnopolskiej Wystawie Grafiki i Rysunku, Warszawa 1956, 1959; Biennale Grafiki, Kraków 1960; 20 lat PRL w twórczości plastycznej, Warszawa 1965; Porównania, Sopot 1965.

Brała także udział w wielu wystawach grafiki polskiej za granicą i w wystawach międzynarodowych, m.in. w III, IV i VI Międzynarodowej Wystawie Grafiki, Lublana 1959, 1961, 1965; III Międzynarodowej Wystawie Drzeworytów „Xylon”, Zurych, Berlin, Schafhausen, Sztokholm 1959/60; IV Międzynarodowej Wystawie Drzeworytów „Xylon”, Genewa 1965; I Światowej Wystawie Sztuki Przedstawiającej, Tokio 1965; IV Międzynarodowym Biennale Grafiki, Kraków 1972.

Otrzymała szereg nagród za prace graficzne, m.in. nagrodę Ministra Kultury i Sztuki w 1964 r., I nagrodę miasta Genewy na Międzynarodowej Wystawie Drzeworytów w 1965 r. oraz nagrodę za

projekt cmentarza w Palmirach w 1956 r. Prace artystki znajdują się w zbiorach muzealnych kraju i za granicą oraz w kolekcjach prywatnych w Paryżu, Tokio, Genewie, Johannesburgu, Sztokholmie.

1. Znak, 1964, linoryt barwny, 50×68
2. Znak I, 1964, linoryt barwny, 65×91
3. Milion, 1964, linoryt barwny, 51×63
4. Idole, 1965, linoryt barwny, 52×80
5. Pejzaż, 1965, linoryt barwny, 50×66

6. Na skrzyżowaniu, 1966, linoryt barwny, 85×60
7. Przepływy, 1966, linoryt barwny, 67×84
8. Zapis M1, 1969, linoryt barwny, 59×82
9. Droga z białym szczytem, 1970, linoryt barwny, 62×94
10. Podróż w różowe jutro, 1971, linoryt barwny, 52×77
11. Podróż ku nocy, 1971, linoryt barwny, 46×78
12. Niestety, 1972, linoryt barwny, 53×78

Opracowanie graficzne katalogu:

ZENON JANUSZEWSKI

Redakcja katalogu:

Wydział Redakcji i Dokumentacji CBWA

Zdjęcia:

Leonard Sempoliński, Pracownia Fotograficzna
CBWA — Wiesława Bąblewska-Rolke

Redakcja techniczna:

Henryk Malko (CBWA)

Nakład 600 egz.

Cena zł 10.—

Warszawska Drukarnia Akcydensowa,
ul. Nowowiejska 3a.
Zam. 4808/72. 600. A-17

