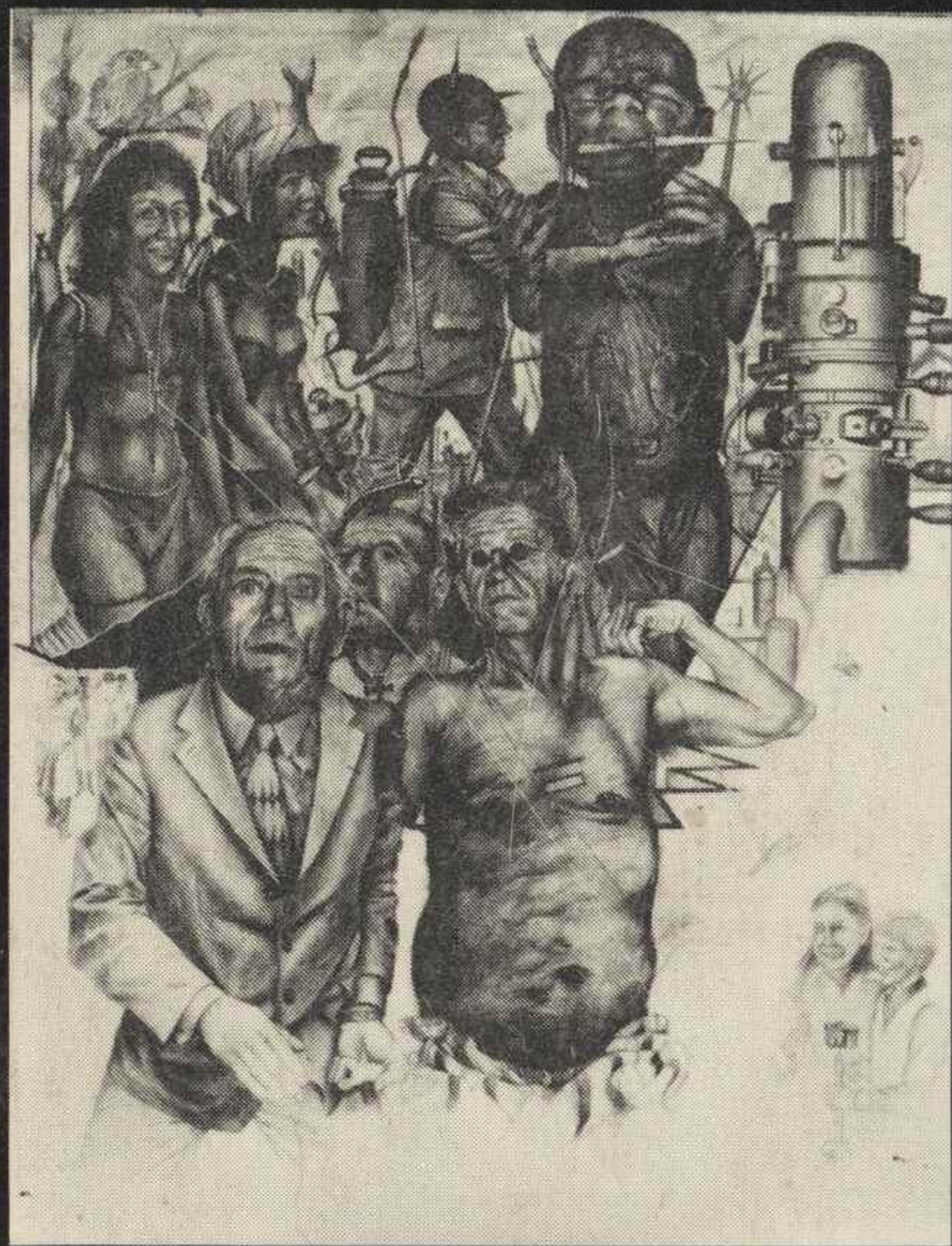
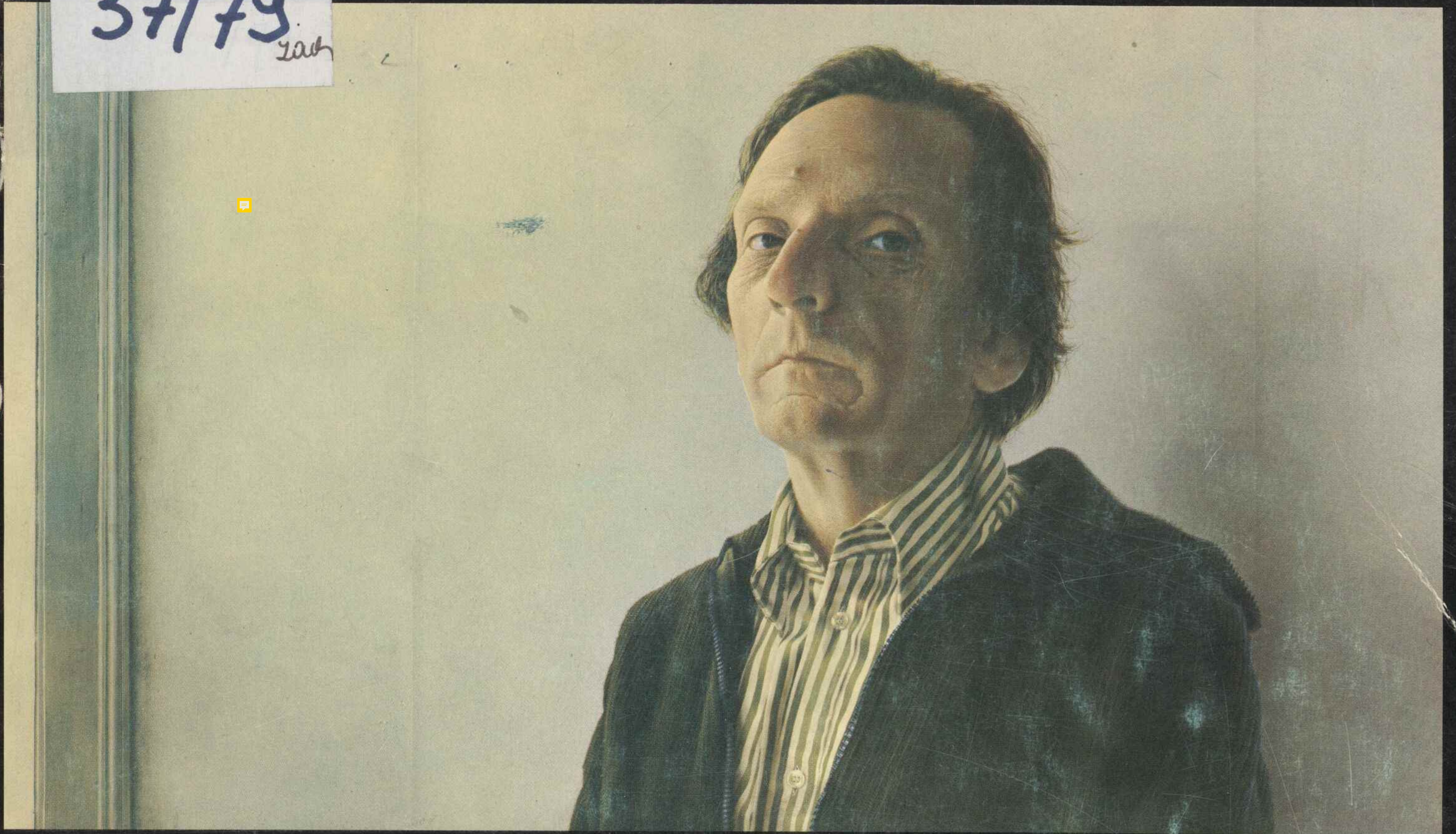


37/79
100h



**NOWE
FORMY
REALIZMU**

REPUBLIKI FEDERALNEJ NIEMIEC

NOWE FORMY REALIZMU

Republiki Federalnej Niemiec

NOWE FORMY REALIZMU

MALARSTWO I RYSUNEK

REPUBLIKI
FEDERALNEJ
NIEMIEC

8.-28. STYCZEN 1979

DWUDZIESTU MALARZY I GRAFIKÓW

Wystawa sztuki w ramach wymiany kulturalnej między Republiką Federalną Niemiec i Polską Rzeczpospolitą Ludową na podstawie układu o wymianie kulturalnej między Republiką Federalną Niemiec i Polską Rzeczpospolitą Ludową z dnia 11 czerwca 1976 roku.

Całość wystawy przygotowały muzea miejskie w Recklinghausen dla Centralnego Biura Wystaw Artystycznych »Zachęta« w Warszawie.

„Udział wypożyczających z Berlina Zachodniego następuje zgodnie z załącznikiem IV A i B, poz 2 d porozumienia czterostronnego z dnia 3 września 1971 roku.“

Prace poligraficzne:

Grafischer Betrieb H. Buschhausen, Herten

Opracowanie wystawy, katalogu i wstępu:

Prof. Thomas Grochowiak

Dyrektor Muzeów Miasta Recklinghausen

Tłumaczenie:

Aleksandra i Grzegorz Prokop

Fotografie:

Jörg P. Anders, Berlin Zachodni

Studio Grünke, Hamburg

Michael Herzenstiel, Berlin Zachodni

Bernd-Peter Keiser, Braunschweig

Walter Klein, Düsseldorf

Ralph Kleinhempel, Hamburg

Helmut Kodanek, Berlin Zachodni

J. Littkemann, Berlin Zachodni

Friedrich Rosenstiel, Greven

Foto-Studio van Santvoort, Wuppertal

Gerd Singer, München

Foto Wiemann, Recklinghausen

BIBLIOTEKA
Galerii Zachęta
Nr inwent. 37/79 zach

Obecna wystawa jest efektem pamiętnego przyjacielskiego spotkania I Sekretarza PZPR Gierka z Kanclerzem RFN Helmutem Schmidtem, które odbyło się jesienią 1977 roku w Warszawie. Ograniczenie się tylko do jednego aspektu rozwoju sztuki w RFN jest zgodne z życzeniami zarówno strony polskiej jak zachodniemieckiej, realizm ma bowiem z jednej strony bardzo długą tradycję w historii sztuki niemieckiej, natomiast z drugiej bardzo wielu artystów, szczególnie najmłodszej generacji, zdobywa dziś popularność wyrażając się w najróżniejszych formach realizmu. Trzeba dodać, że na skutek wystawy „Courbet und Deutschland“ (obecnie jest ona eksponowana w Hamburgu, później będzie przeniesiona do Frankfurtu nad Menem), oraz stałej obecności dzieł tego pioniera sztuki realistycznej znów pojawiają się w naszym kraju problemy dotyczące definicji realizmu, toczą się także dyskusje w sprawie zaklasyfikowania i rozróżnienia naturalizmu, realizmu i idealizmu.

Czy, uwzględniając złożoność dzisiejszej sytuacji, może mieć jeszcze wartość wciąż chętnie cytowany pogląd George Schmidta, według którego malarstwo realistyczne jest malarstwem „zajmującym się w najszerszym znaczeniu poznaniem rzeczywistości, i to nie tylko rzeczywistości zewnętrznej i widzialnej lecz również wewnętrznej i niewidzialnej. Malarstwo idealistyczne nie zajmuje się poznaniem, lecz spotęgowaniem obrazu rzeczywistości. Miarą dla malarstwa realistycznego jest zawarta w nim rzeczywistość, zarówno widzialna jak psychiczna. Spotęgowanie wyrazu rzeczywistości wewnętrznej może spowodować zmniejszenie zawartości rzeczywistości zewnętrznej. . .

Naturalizm jest sumą środków wyrazu, przy pomocy których dany jest obraz rzeczywistości przedmiotowej – widzialnej, wymiernej i dotykanej. Miarą naturalizmu jest prawdziwość zewnętrzna – miarą realizmu wewnętrzna prawda. . .

Realizm jest widzeniem i wypowiedaniem sprzeczności zawartych w danej strukturze społecznej po to, żeby je przezwyciężyć. Idealizm jest przedstawianiem sfery znajdującej się po przeciwnej stronie owych sprzeczności po to, żeby je usprawiedliwić i zachować.

Tyle Georg Schmidt. Jego interpretacja wydaje się prosta i jasna, ale jednocześnie trochę nieostra, jeżeli się ją zastosuje na przykład do naturalizmu Zoli albo Gerharta Hauptmanna. Pozostajmy zatem przy poglądach Courbeta,

który jak wiadomo wzniosł w 1855 roku w cieniu Wystawy Światowej w Paryżu – wykluczono z niej kilka jego obrazów – swój „pavillon du realisme“, w którym było eksponowane jego słynne do dziś „atelier“, określone prowokacyjnie jako „allegorie reele“.

Courbet, z wielkim zaangażowaniem i jeszcze bardziej zdecydowanie niż ongiś impresjoniści, którzy ostrożnie zbliżali się do realizmu w pochwałę „nowoczesnego życia“ (Manet: „Śniadanie na trawie“, „Olimpia“) i w przedstawianiu banalnych scen codzienności (Manet: „trzeba być nowoczesnym i malować to, co się widzi“), dał w swojej Proklamacji Realizmu 1855 – manifestie realizmu – odpawę romantyk i klasycznej akademii: „Podstawą realizmu jest negacja ideału“. Był to atak na ideologię wyznawców klasycyzmu, atak na sztukę dla sztuki. Kilka cytatów z jego licznych publikacji i listów wyjaśni, czym był spadkobiercą i co znaczył dla niego realizm:

„Maluję to, co znam, a znam to, co widzę. . .“, „być realistą znaczy być lojalnym przyjacielem prawdy realnej. . .“, „wyobraźnia w sztuce polega na możliwości znalezienia pełnego wyrazu dla istniejącej. . .“, „uwidaczniać znaczy nie tylko oddawać to, co widzialne. . .“, „uczucie, wyobraźnia, ducha i ideał zaprząć w służbę rozumowi. . .“, „nigdy nie pracować na zamówienie, chyba że artyście będzie dana całkowita wolność wyboru środków wyrazu. . .“. Przy pomocy tych stwierdzeń Courbet buduje skalę dla swojego poglądu na sztukę realistyczną, według którego artysta w świecie współczesnym nie powinien ograniczać się tylko do obiektywnego i zewnętrznego opisu faktu, mającej obrazem rzeczowej rejestracji środowiska społecznego i obserwacji swojego otoczenia i świata. Courbet idzie dalej: Na obrazy przenosi całą sumę swoich dotychczasowych doświadczeń i doznań, wspomnienia, sny i przecucia, które wyobcowuje, szyfruje i abstrahuje. Jego sztuka jest wielopłaszczyznowa.

Nie można zatem oddawać tylko tego, co widzialne, lecz należy, w syntezie obiektywnie i pośrednio widzianej rzeczywistości oraz w sumie subiektywnych doświadczeń, tworzyć obraz rzeczywistości zagęszczonej i zespolonej, zawierającej możliwie wiele symbolicznej dosadności. Czy wobec takich zasad pojęcie „realista“ może być jeszcze odpowiednim określeniem?

W swoim manifestie realizmu Courbet zwraca uwagę na to, że określenie „realista“ zostało mu narzucone, i twierdzi dalej, że w żadnej epo-

ce określenia nie były w stanie oddać prawdziwego wyobrażenia rzeczy, „gdyby było inaczej, wtedy dzieła sztuki byłyby niepotrzebne.“

Jego stwierdzenie odnosi się nie tylko do tamtych czasów, można je z powodzeniem zastosować do sytuacji sztuki w latach dwudziestych, szczególnie do tak zwanego Nowego Realizmu, którego wpływ — jak się jeszcze okaże — można dostrzec w twórczości niektórych dzisiejszych nowych realistów. Nad pojęciem realności dyskutowano wówczas podobnie jak dzisiaj, a każdy z nowych kierunków sztuki, które pojawiły się w latach dwudziestych — czy był to dadaizm i konstruktywizm, czy suprematyzm, abstrakcjonizm, weryzm i surrealizm — jakkolwiek by je nazwać: każdy z nich przypisywał sobie identyfikację z tym, co realne oraz prawo do interpretacji rzeczywistości przy pomocy właściwych sobie środków wyrazu artystycznego, co więcej, potrafił to także uzasadnić. Słusznie: Mówiąc o sztuce nie możemy ograniczać pojęcia realności do rzeczywistości widzialnej.

Już Courbet wiedział o tym, że także sny i lęki, idee duchowe i nadawanie formy są tak samo realne jak postrzegalna rzeczywistość. Świadczy o tym także to, co powiedział Picasso: „Natura istnieje, lecz istnieje także moje płótno.“

To, co piszę, nie ma być ani wycieczką w historię sztuki, ani zahaczającą o teorię poznania dyskusją o realizmie, jednak kiedy się mówi o dzisiejszej generacji realistów nie można pominąć lat dwudziestych, bowiem wiele z ówczesnych myśli i manifestów, a także gwałtowność obrazów, w których dokonywano obrachunku z niedostatkami tamtych czasów, oddziałuje do dnia dzisiejszego, choć rzeczywistość naszych czasów jest inna, a w związku z tym także wypowiedzi artystów nie mogą być oczywiście ani w treści ani w formie takie same jak wówczas.

Spośród artystów Nowego Realizmu, którzy, zjednoczywszy się w znieważaniu ekstacyznych barwno-formalnych ekscesów ekspresjonistów i konfiguratystów, przeciwstawili im trzeźwą, krytyczną i analityczną interpretację rzeczywistości, przede wszystkim Otto Dix, George Grosz, Christian Schad i Karl Grossberg fascynują nieustannie do dziś współczesną generację realistów. Wiele elementów zawartych w ówczesnych obrazach i grafikach, którymi głównie Otto Dix i George Grosz niepokoił przestraszonego mieszczucha, przewija się do dziś w pracach nowych realistów. Poza tym: Franz Roh określił tę manifestowaną niegdyś nową rzeczywistość w sztuce

mianem „realizmu magicznego“, co znowu wskazuje na trudność precyzyjnego ustalenia pojęcia „realizm“. Prowokacyjny poryw, którym ściągnęli na siebie uwagę ojcowie definicji rzeczywistości, wyszedł z Berlina, Drezna i Karlsruhe. Wielkie miasto i jego ścierające się w napięciu ekstremalne byty polityczne, ekonomiczne, społeczne i intelektualne, przeciwieństwa: bogactwo i bieda, rekiny biznesu i proletariatu, uprzywilejowani i uciskani, masowa demonstracja i uciechy życia czy osamotnienie są ciągłym wyzwaniem do zajmowania stanowiska i angażowania się. Wszystko to działo się po zakończeniu I wojny światowej, w latach 1920—1930.

W roku 1945, po upragnionym upadku hitlerowskiego faszyzmu, który spowodował tak straszliwe spustoszenia i cierpienia, gdy pośród gruzów znów poczęła się poruszać ostrożnie sztuka, sprawa realizmu nie wyglądała najlepiej. Zbyt bliska była jeszcze artystom narzucana przez państwo sztuka realizmu zakłamanego w optymizmie, wychwalającego to, co ludowe, grzmiącego heroizmem i monumentalnego. Natomiast świadomość odzyskanej wolności spowodowała powrót do gwałtownie przerwanych kierunków sztuki, przede wszystkim do ekspresjonizmu i sztuki nieprzedstawiającej. Artystów, którym udało się przeżyć reżim Hitlera, zajmowały wówczas głównie język form w zakresie architektury obrazu, przejrzystość formalna, rytm graficzny, kompozycja barw oraz wyrażanie spokoju i ruchu, nawiązujące do Kandinsky'ego, Klee i Mondriana. Treścią obrazów było malarstwo samo w sobie. Surowy porządek elementów obrazu i beztraska witalność tego, co może oddać pędzel w swobodnej przestrzeni wolności uskrzydlanej radością wynajdywania tego, co nowe, były dla nich symbolem i wyrazem darowanej na nowo rzeczywistości. Nowe pozycje pierwszych chwil tego euforycznego zrywu znały takie nazwiska jak Schuhmacher, Götz, Thieler, Trier i Trökes. Właśnie u nich i u malarzy reprezentujących podobne poglądy na sztukę odbyła studia większość prezentowanych na tej wystawie artystów. Stali się oni przeważnie „uczniami mistrzów“.

Znajomość tych faktów jest o tyle ważna, że umożliwia głębsze zrozumienie pewnych godnych uwagi aspektów twórczości tej generacji realistów. A do specyficznej sytuacji w naszym kraju należy także to, że młodzi artyści, którzy pod koniec lat pięćdziesiątych po raz pierwszy zaczęli umieszczać w swoich obrazach elementy

figuratywne, byli uważani za realistów. Nie powinno to także dziwić nikogo, kto zajmuje się zasięgiem zjawiska zwanego w Republice Federalnej realizmem. Wielostronnie stosuje się u nas pojęcie realizmu i różne są także formy jego wyrażania. Fakt ten odzwierciedla również obecna wystawa, a stanie się to jeszcze bardziej wyraźne, jeżeli pozna się wypowiedzi artystów. Wszystko jedno, czy czują się związani z realizmem radykalnym czy krytycznym, magicznym czy utopijskim, socjalistycznym czy ekspresjonistycznym, satyrycznym, fotograficznym czy jeszcze jakimś innym, albo czy w ogóle nie kwestionują swojej przynależności do realizmu: Tym, co łączy wszystkich zaproszonych do udziału w wystawie artystów jest zarówno to, że żaden z nich nie poprzestaje tylko na odzwierciedlaniu pozornego obrazu i jego obiektywnego malarskiego opisu, jaki i to, że żaden nie zadowala się wyłącznie kopiowaniem świata widzialnego, dotykającego i wymiernego. Obraz Maether przedstawiający fotel jest nie tylko wizerunkiem fotela, obraz Klaphecka przedstawiający maszynę do pisania nie tylko malarską kopią maszyny do pisania, przestrzenie Reutera, drzwi Willikensa to nie tylko ...

W twórczości młodych realistów rzuca się także w oczy powszechne opanowanie przestrzeni obrazu od strony formalnej i rytmicznej. Czy będzie to ściśła architektura obrazów Reutera i Willikensa, czy skomponowane przy pomocy ekspresyjnych plam obrazy Marwana i Baselitza, który dla dobra malarstwa był gotów postawić na głowie motyw obrazu, który mógł ograniczać go przez związki treściowe. Na drodze od rzeczywistości czystego malarstwa — takiego, jakie przekazali nauczyciele — do krytycznego malarstwa rzeczywistości, problemy estetyczne nigdy nie pozostają w tyle za motywami treściowymi. Pozycje wyjściowe do wyboru motywu są oczywiście bardzo różne, lecz żaden nie pojawia się w oderwaniu od naszych czasów i od społeczeństwa.

Konfrontację z własnym ja, poszukiwanie i odkrywanie świata wewnętrznego przedstawiają dosadnością malarską i graficznymi psychogramami Janssen i Marwana. Także obrazy Klaphecka przedstawiające maszyny do pisania i przedmioty przeobrażają się w ironiczne portrety psychologiczne samego siebie. Christiane Maether przedstawia „obrazy przeżyć“, które także mają związek z jej osobą a w satyrycznych obrazach Grützke'go obserwator może w każdej twarzy odnaleźć swoje własne rysy.

Zdarzają się także sytuacje zagadkowe i absurdałne, jakie Janssen czy Gerd van Dülmen oferują obserwatorowi jak orzeszki do pogryzania. Friedemann Hahn ziszcza swoje romantyczne pragnienia stosując historyczne zdjęcia filmowe, czyż nie miałby wyszydzać nie dającego się wypłenić kultu gwiazd? Również dla Gerharda Richtera modelem są fotografie. O jego szarych, rozmażanych obrazach malowanych według fotografii mówiono jeszcze zanim w Europie zdążył się pojawić amerykański fotorealizm. Gdyby się dziś rozejrzeć po atelier's realistów, to w oczy rzucają się przypięte do ścian, szaf, sztalug, bądź zgromadzone w pudłach fotografie i wydarte z magazynów ilustrowanych reprodukcje. Tacy graficy jak Sorge, Petrick czy Vogelgesang czerpią w razie potrzeby z tych zbiorów „cytaty“ służące później za wzory elementów składowych kompozycji obrazów, które — z fantazją i artystem, lecz bez agitacyjnych ambicji — zwracają uwagę na słabości i niedostatki naszego społeczeństwa i na zagrożenie środowiska. Hermann Albert, który wziął pod lupę nienaturalny sposób bycia dzisiejszych nowobogackich w czasie wypoczynku, studiuje w wakacyjnych fotografiach upozowane, fotogeniczne zachowania.

O tym, że mimo dokładnego oparcia się na modelu zdjęciowym można stworzyć indywidualny obraz, świadczą rysunki kolorowymi kredkami na dużym formacie tworzone przez Malte Sartoriusa, które analizują stworzony z odpadów, sztuczny krajobraz naszego społeczeństwa konsumpcyjnego. Przed samotnością, kompleksami lękowymi i anonimowością ostrzegają szare i błękitne, wymyślone i pozbawione ludzkich postaci pomieszczenia przedstawione w obrazach Willikensa i Reutera. Tripp sam przeżył owe sterylne zakłady i obecność ich pensjonariuszy, które z drobiazgową dokładnością i wielkim humanizmem zatrzymuje teraz w obrazie. Także w obrazach Nagela i Ullricha, do których inspiracją była również fotografia, jawi się przymus i zagrożona wolność. Ullrich i Nagel są założycielami i członkami grupy Zebra, która w 1964 roku opublikowała spektakularny manifest nowego realizmu. Podobnie krytyczne w swojej wymowie są rysunki Göttlichera przedstawiające wulgarne panie, których modele wynajduje artysta w hamburskiej dzielnicy uciech. Gdyby wystawione tutaj obrazy i rysunki obejrzeć jeden po drugim, wtedy doznałoby się wrażenia, że elementy zagrożenia powstające w społeczeństwie i pełne powagi przemyślenia artystów przemawiają silniej z płótna i rysunku niż w

rzeczywistości. Nie powinno to nikogo dziwić, bo przecież skłonność do krytycznej refleksji jest jedną z podstaw każdej odmiany realizmu. Gloryfikowanie i idealizowanie, podobnie jak piękno barw nigdy nie były pożywką tego kierunku sztuki. Realiści analizują rzeczywistość i reagują na nią przy pomocy środków artystycznych, chcą, żeby człowiek mógł żyć w wolnym i niczym niezagrażonym świecie.

Te kilka myśli o sztuce realistycznej proszę traktować wyłącznie jako wskazówkę, a nie jako wyczerpującą interpretację nie dającego się tak wyczerpać tematu. Zamieszczone w dalszej części katalogu wypowiedzi wystawiających artystów i teoretyków sztuki są rozszerzeniem i dopowiedzeniem tego, co próbowałem tutaj wyjaśnić.

Za udostępnienie wystawionych w Warszawie dzieł sztuki chciałbym podziękować artystom, kierownictwom muzeów, prywatnym galeriom i kolekcjonerom. Rzadko zdarzało się dotychczas żeby gotowość do uczestnictwa w wystawie była wyrażana tak spontanicznie i przyjaźnie jak w przypadku obecnej wystawy. Doskonałe sale wystawowe Zachęty oddał do dyspozycji pan Dyrektor Ptaśnik, a przy organizacji wystawy pomagała z wielkim zaangażowaniem służąc radą i czynem pani Prokop. Obojgu dziękuję za pomoc. Projektem wystawy zajmował się także od samego początku pan Dyrektor Przewoźny z Ministerstwa Kultury PRL pomagając w ostatecznym załatwianiu spraw związanych z wystawą, za co mu szczególnie serdecznie dziękuję. Dziękuję także władzom PRL. Współpracująca z Ministerstwem Spraw Zagranicznych w Bonn Ambasada RFN służyła wszelką pomocą, zarówno ideową jak materialną. Dziękuję również za to.

Mam nadzieję, że także obecna wystawa, a którą w latach ubiegłych poprzedziły, przygotowane również przez Muzea Miasta Recklinghausen, dwie inne: „Niemiecka sztuka naiwna“ w Warszawie i „Sztuka koptyjska“ w Krakowie, będzie wkładem w jeszcze bliższe i lepsze wzajemne poznanie i zrozumieni obu narodów.

Thomas Grochowiak
Dyrektor Muzeów
Miasta Recklinghausen

Malarstwo



Gerhard Richter

urodzony 1932 w Dreźnie. 1949–1952 scenograf w Teatrze Miejskim, Zittau; 1952–1956 studia w Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie; 1957–1960 pracownia »mistrzowska« w Akademii Sztuk Pięknych, Drezno; 1961–1963 studia w Państwowej Akademii Sztuki, Düsseldorf u profesora K. O. Götz; 1967 nagroda artystyczna »junger westen« miasta Recklinghausen; 1967 docent zaproszony w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, Hamburg; od 1971 profesor w Państwowej Akademii Sztuki, Düsseldorf.

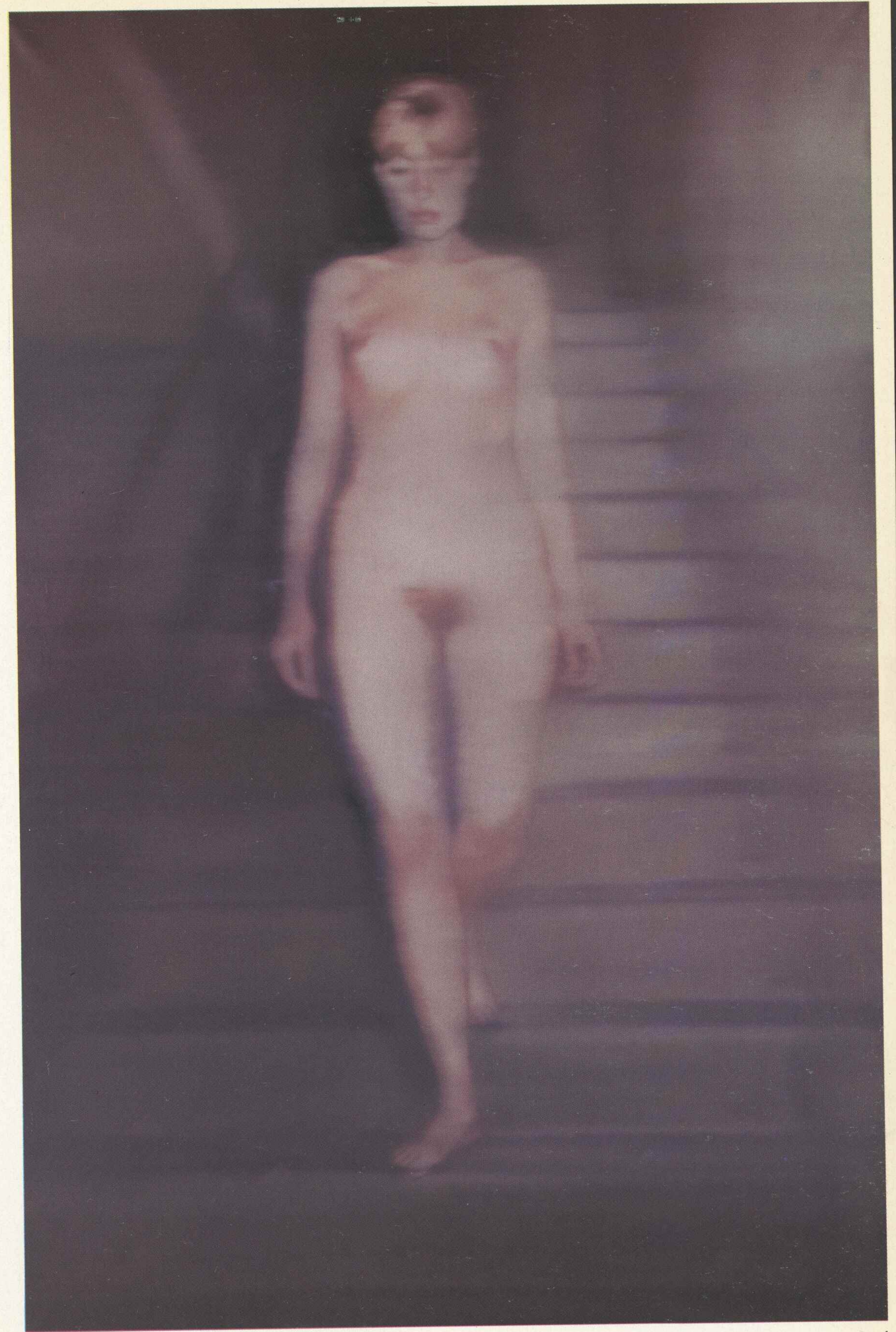
Przedmiot jest dla mnie tak ważny, że wiele trudu wkładam w wybór obiektu, tak ważny, że go maluję. Fascynuje mnie to, co ludzkie, to co warunkuje czas, co realne, logiczność jakiegoś wydarzenia, które jest irrealne, niezrozumiałe i beczasowe zarazem. A chciałbym przedstawić je tak, żeby zachować równoczesność czasu.«

Z: Dieter Hülsmana, Najdoskonalszy obraz, Rozmowa z malarzem Gerdem Richterem w atelier, Rheinische Post, 3 maja 1966

Gerhard Richter: »Zdjęcie, o ile nie nadał mu formy artysta fotografik, jest po prostu najlepszym obrazem, jaki mógłbym sobie wyobrazić. Jest doskonałe, nie zmienia się, jest niemalże absolutem, jest zatem niezależne i niczym nie uwarunkowane, nie ma stylu. Zdjęcie jest jedynym obrazem, który może naprawdę informować... Zdjęcia używam jako wzoru i dzięki temu mogę uniknąć stylizacji nieuniknionej przy malowaniu z natury, a stylizacji tej chciałbym uniknąć... Także portrety maluję według fotografii. Wierzę, że malarz nie musi ani widzieć, ani znać swojego modelu, że nie należy wyrażać ani »duszy«, ani istoty i charakteru modelu. Malarz nie powinien także »widzieć« modelu w pewien określony, swoisty sposób, ponieważ portret nie może i tak stać się bardziej podobny do modelu niż wówczas, kiedy jest już bardzo podobny. Nigdy nie maluję po to, żeby stworzyć wizerunek jakiejś osoby, czy zdarzenia. Jeżeli nawet maluję wiarygodnie i prawidłowo, tak, jakby to rysunek miał być istotny, wtedy staje się on dla mnie tylko pretekstem do obrazu... Jeżeli chodzi o kolor, to czarno-biały nie jest tym kolorem, którego nie chciałbym stosować. Mam specyficzny stosunek do koloru szarego. Kolor ten jest dla mnie brakiem myśli, niczym. Nie jest dla mnie także środkiem, przy pomocy którego mógłbym zaznaczyć swój stosunek do pozornej rzeczywistości, ponieważ nie chcę utrzymywać, że jest właśnie tak, a nie inaczej. Być może nie chcę także, żeby obraz mylono z rzeczywistością.

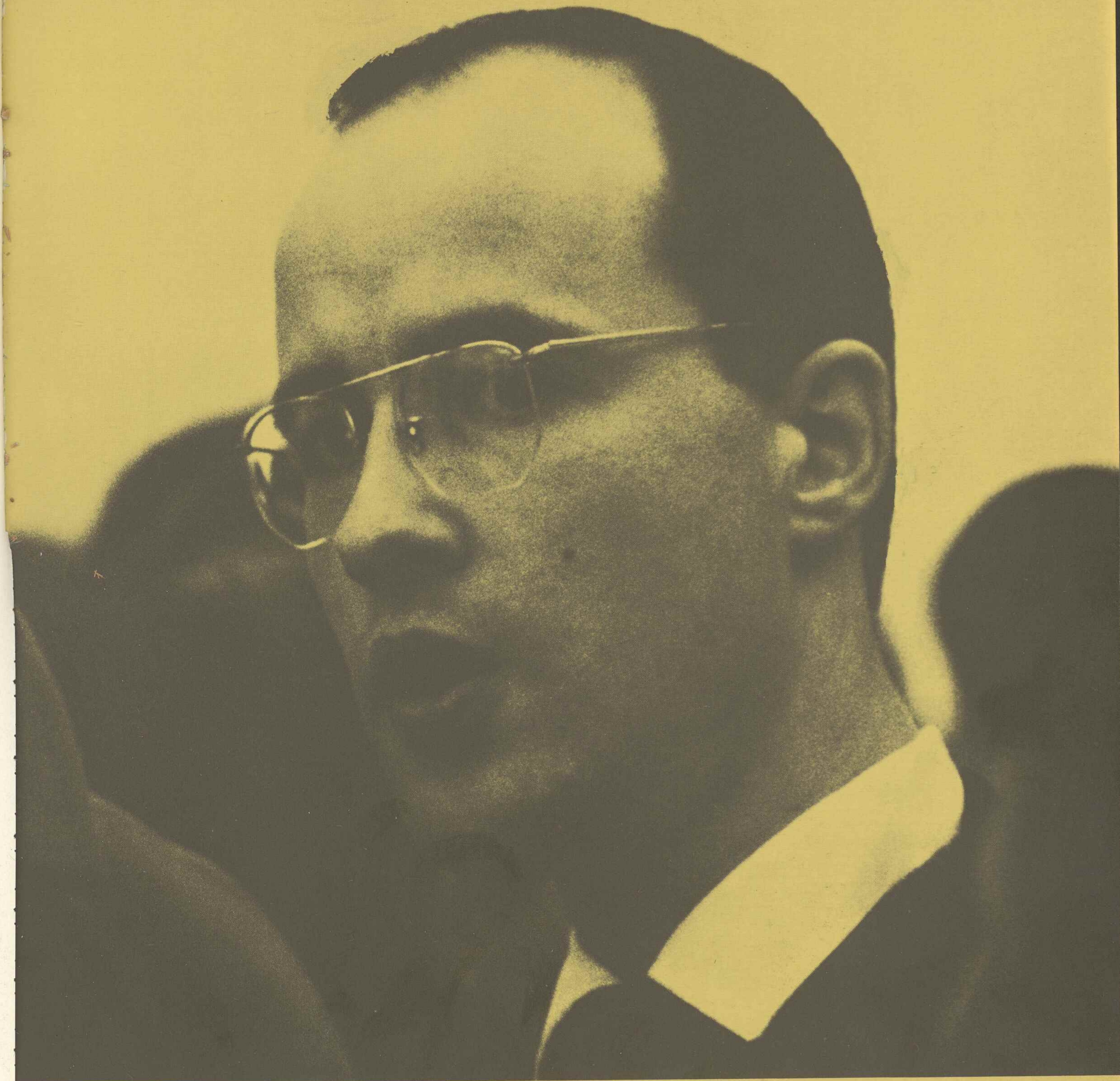
- 1 Sekretarka, 1963
olej, płótno, 150 x 100
wł. Zbiory Republiki Federalnej Niemiec
- 2 Matka i córka, 1965
olej, płótno, 180 x 110
wł. Städtische Galerie Schloss Oberhausen
- 3 Krzesło kuchenne, 1965
olej, płótno, 100 x 80
wł. Städtische Kunsthalle Recklinghausen
- 4 Akt na schodach – Emma, 1966
olej, płótno, 200 x 130
wł. Wallraf-Richartz-Museum
und Museum Ludwig, Kolonia







1



Konrad Klapheck

urodzony 1935 w Düsseldorfie. 1954–1958 studia w Państwowej Akademii Sztuki, Düsseldorf u profesora Bruno Gollera; 1956/57 pobyt w Paryżu, kontakty z kregiem Edwarda Jaguera (wydawca czasopisma »Phases«); od 1961 kontakty z kregiem André Bretona.

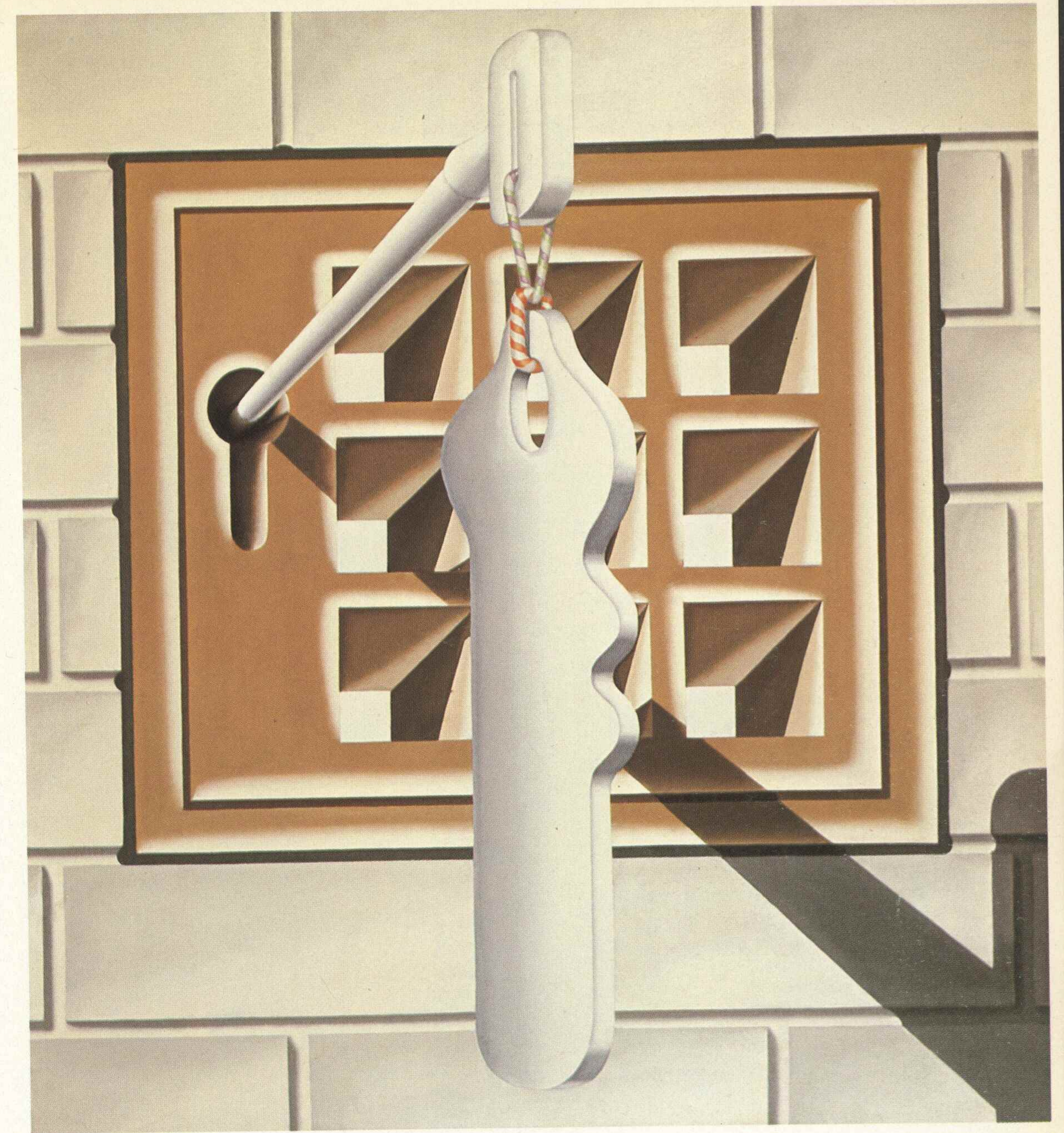
Konrad Klapheck: »W trakcie pierwszego semestru malarskiego w Akademii Sztuki, było to w roku 1955, postanowiłem namalować obraz krańcowo różny od wchodzącego właśnie w modę tacyzmu. Temu, co rozmyte, chciałem przeciwstawić twardość i precyzję, abstrakcji lirycznej prozaiczną superprzedmiotowość. Moje spojrzenie padło na starą maszynę do pisania »Continental«. Postanowiłem namalować ją tak, żeby było widać wszystkie klawisze, tak dokładnie jak to tylko możliwe. Maszyna zemściła się jednak za mój szukający oryginalności żart, wbrew moim zamiarom przeobraziła się w szczególnego potwora, który był mi jednocześnie i obcy i bliski, przeobraziła się w niezbyt chlubny portret mnie samego. Zrobiłem odkrycie: Dzięki maszynie udało mi się wydobyć z siebie rzeczy dotychczas dla mnie samego nieznanne, maszyna zmuszała mnie do zdradzenia najbardziej ukrytych pragnień i myśli. Systematycznie rozładałem się teraz za przedmiotami, które mogłyby mi się przydać...

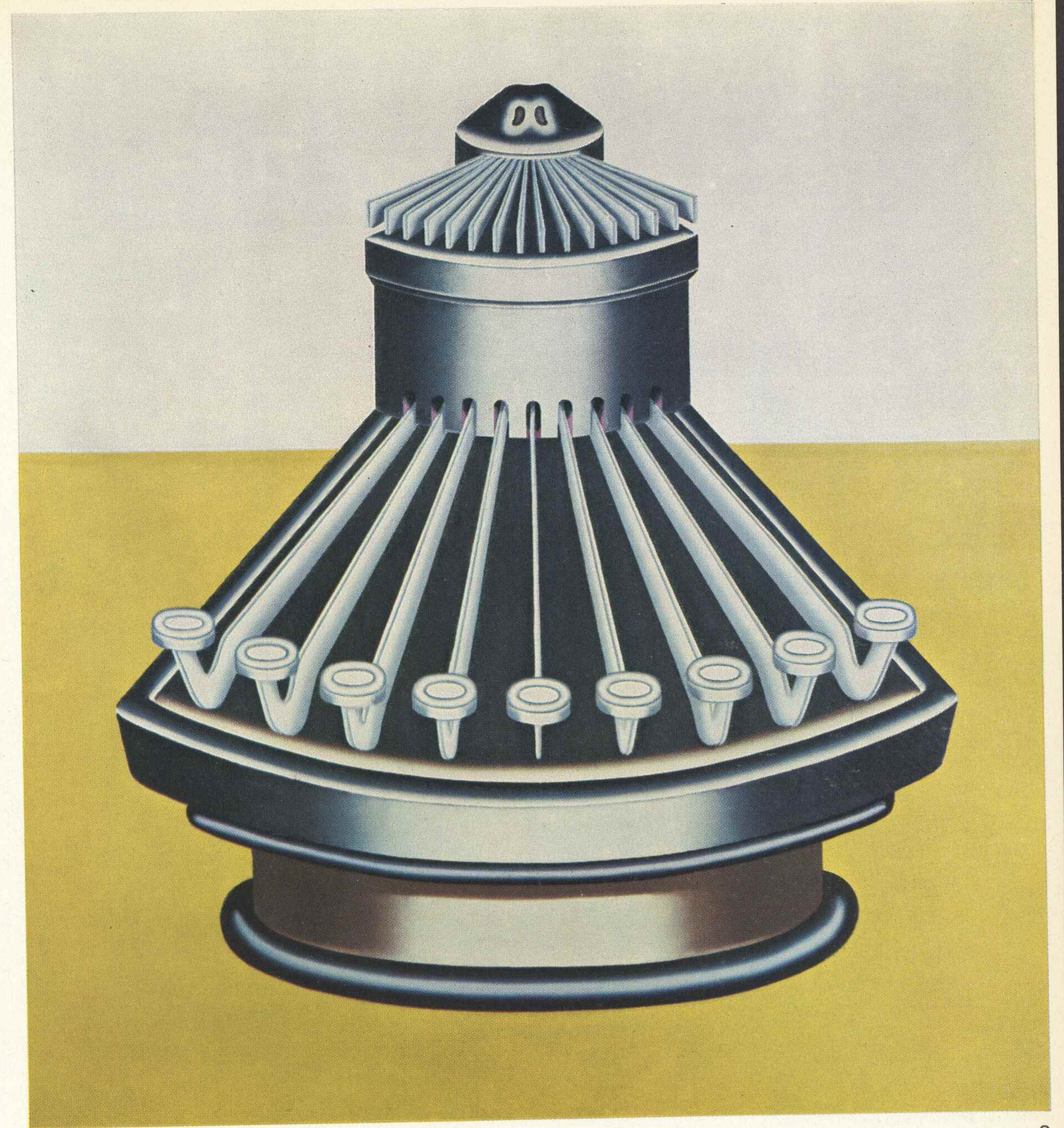
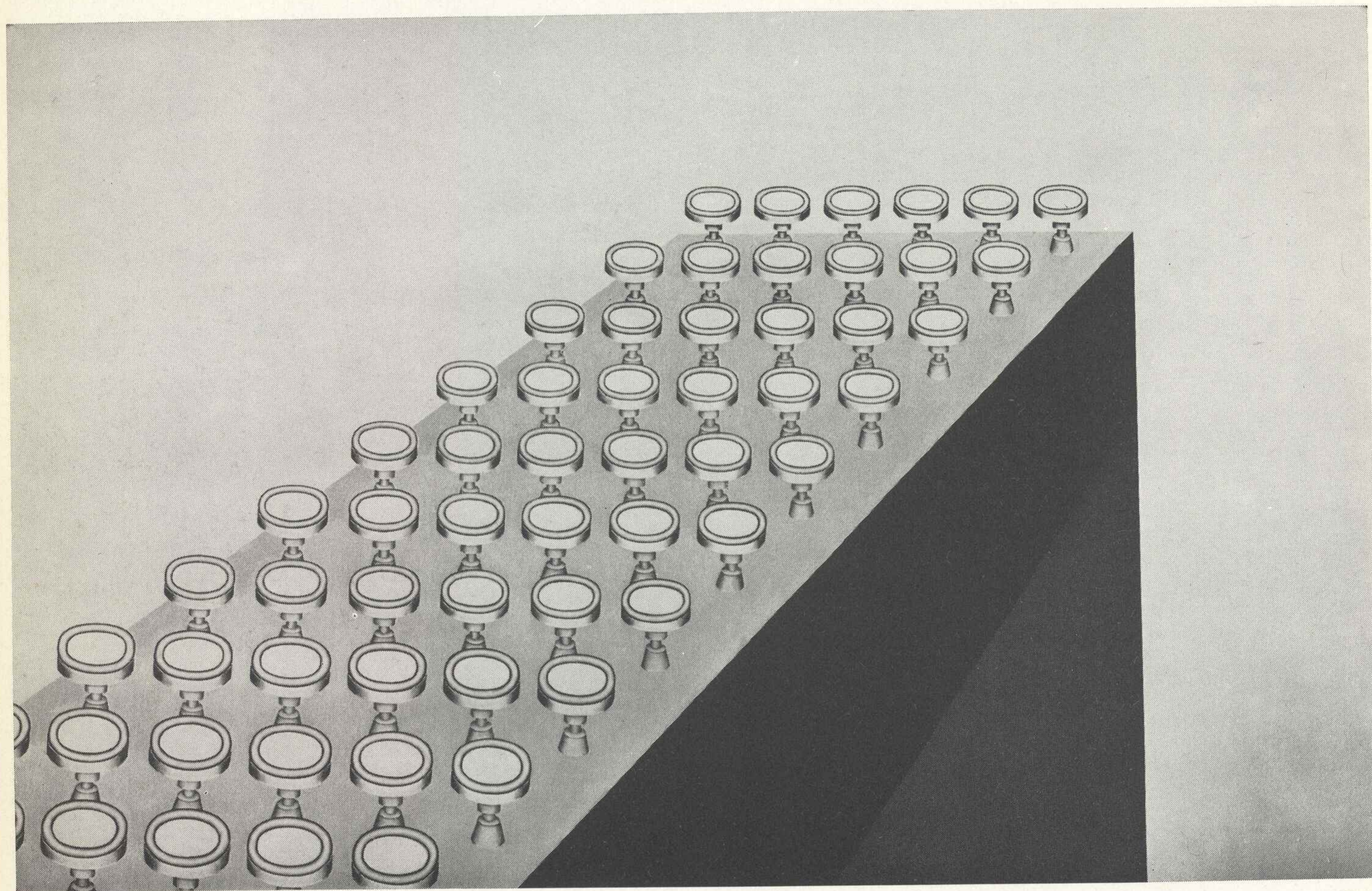
Moje obrazy należy rozumieć jako całość, jako epos, którego bohaterowie ucieleśnieni są nie przez ludzi, lecz przez najważniejsze dla nich przedmioty użytkowe. Być może właśnie one mogą przedstawić dzisiejszą komedię ludzką lepiej niż wizerunek ich wynalazców.

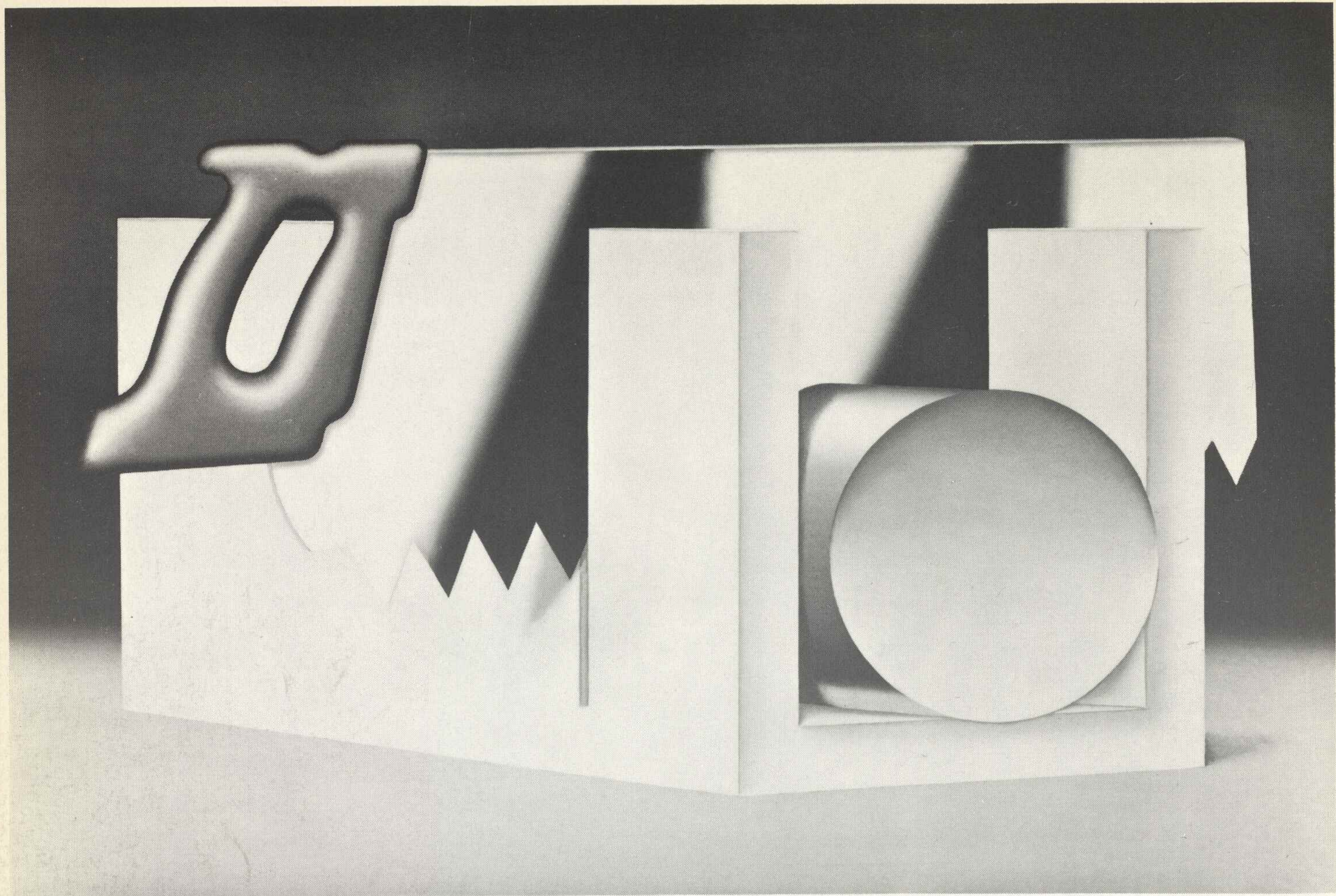
To, że moje obrazy są tak klarowne i logiczne, jest przypadkiem, któremu zawdzięczam połowę ich sukcesu. Raz mogę przejąć wzór dostojnie, innym razem nieprzewidziane konsekwencje wynikające z formatu pracy zmuszają mnie do namalowania obrazu, którego wcale nie chciałem namalować. Przypadek jest mistrzem inspiracji.

Moją najmocniejszą bronią jest humor i dokładność. Tylko dzięki chłodnej precyzji można mieć dostęp do ognia płonących w duszy i tylko pod płaszczykiem żartu można bezkarnie mówić o tym, co się widzi.«

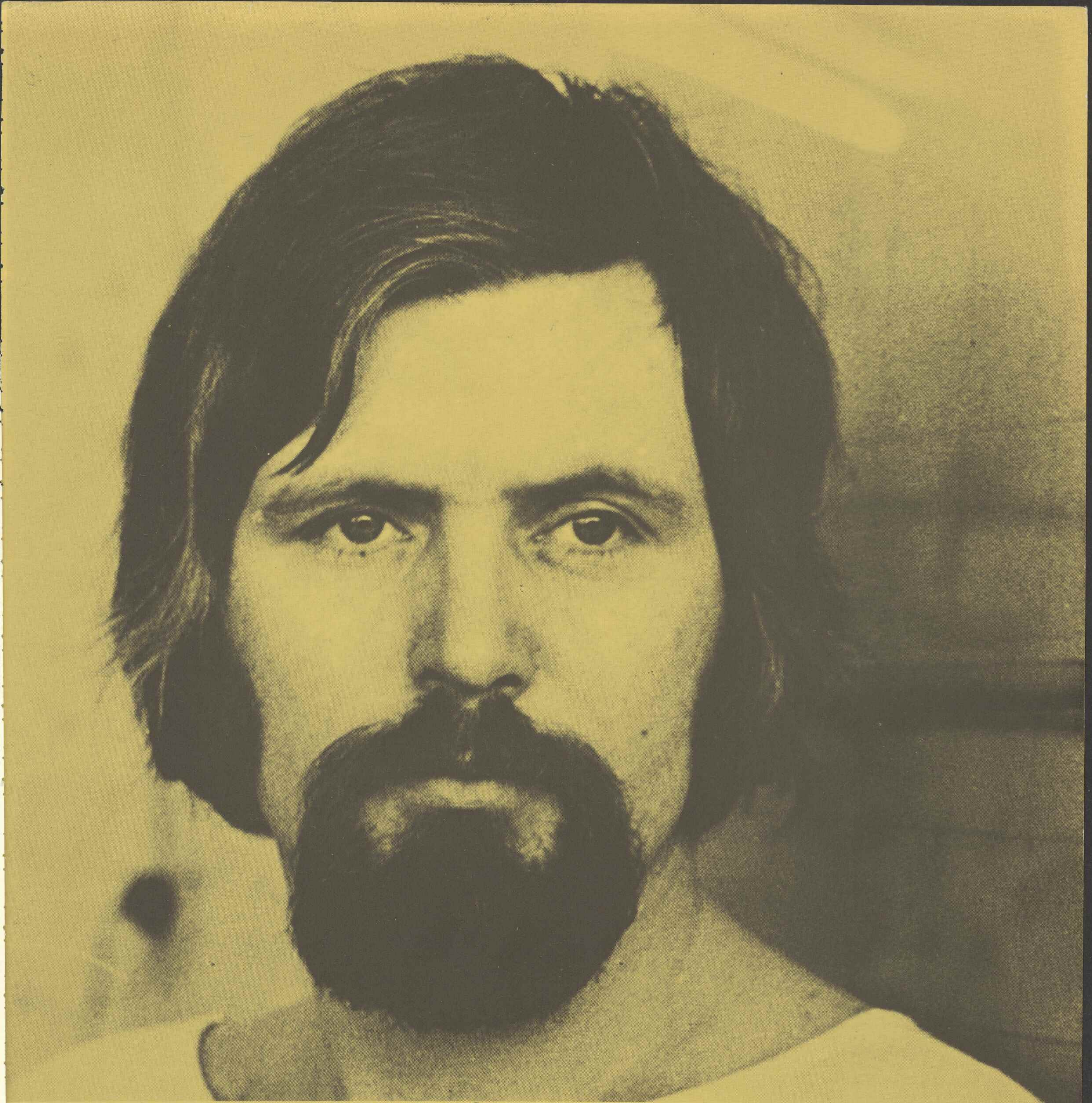
- 1 Prawda, 1951
olej, płótno, 110 x 170
wł. Zbiory Republiki Federalnej Niemiec
- 2 Dziewczyna do dziecka, 1964
olej, płótno, 92 x 84
wł. Städtisches Museum Leverkusen,
Schloß Morsbroich
- 3 Na fali wolności, 1965
olej, płótno, 100 x 90
wł. Städtische Kunstsammlungen
Gelsenkirchen
- 4 Problemy małżeńskie, 1968
olej, płótno, 80 x 120
wł. Städtisches Museum Mülheim







4



Eberhard G. Willikens

urodzony 1939 w Lipsku. 1962–1967 studia w Akademii Sztuk Pięknych, Stuttgart; u profesorów Heinza Trökesa i K. H. Sonderborga; 1964 stypendium fundowane przez das Deutsche Volk; 1965–1966 stypendium fundowane na pobyt w Londynie; 1968 stypendium Akademii Sztuki w Berlinie Zachodnim na pobyt w Olevano; 1970 stypendium na pobyt studialny w Villa Romana, Florencja; oraz 1972 w Villa Massimo, Rzym; nagroda RFN na III. Międzynarodowym Biennale Grafiki we Florencji.

Cywilizacji naszej nie można zdefiniować gorzej, jak tylko ukazując totalną higienę i porządek ogólnodostępnych »światlic«. Tu, gdzie resztki oczyszczane są z niepożądanych elementów indywidualności, gdzie sfera prywatna wchłaniana jest przez to, co celowe, przeznaczenie jest unicestwiane przez przymus kolektywu, a zatem w klinice, w więzieniu, albo w koszarach umieszcza Willikens swoje beznadziejne i piękne obrazy szarzyzny. Oczywiście miejsca, o których mówi, są zupełnie przypadkowe. Willikens szuka nie określonego »przypadku«, tylko sytuacji. A sytuację tą widzi oczami artysty.

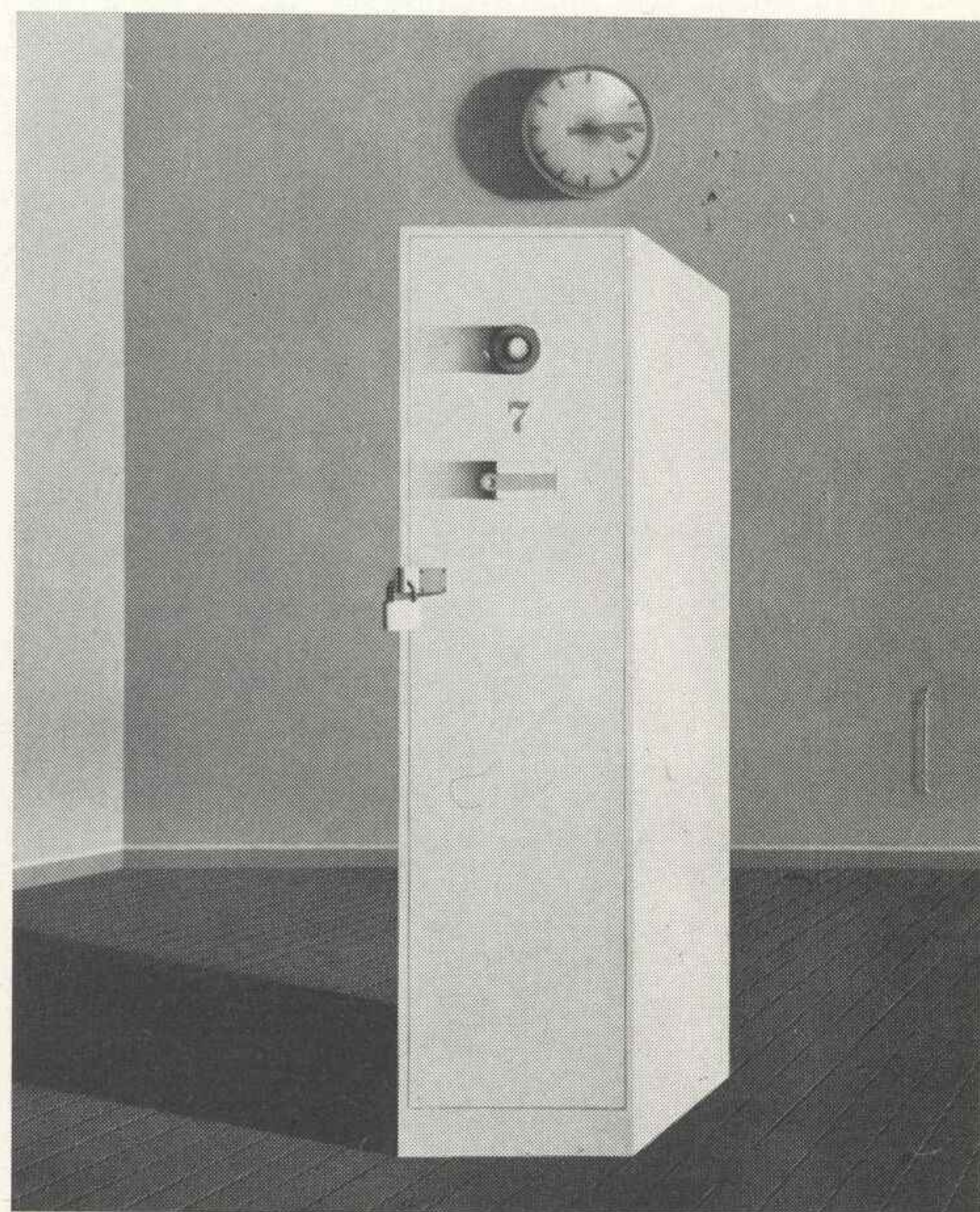
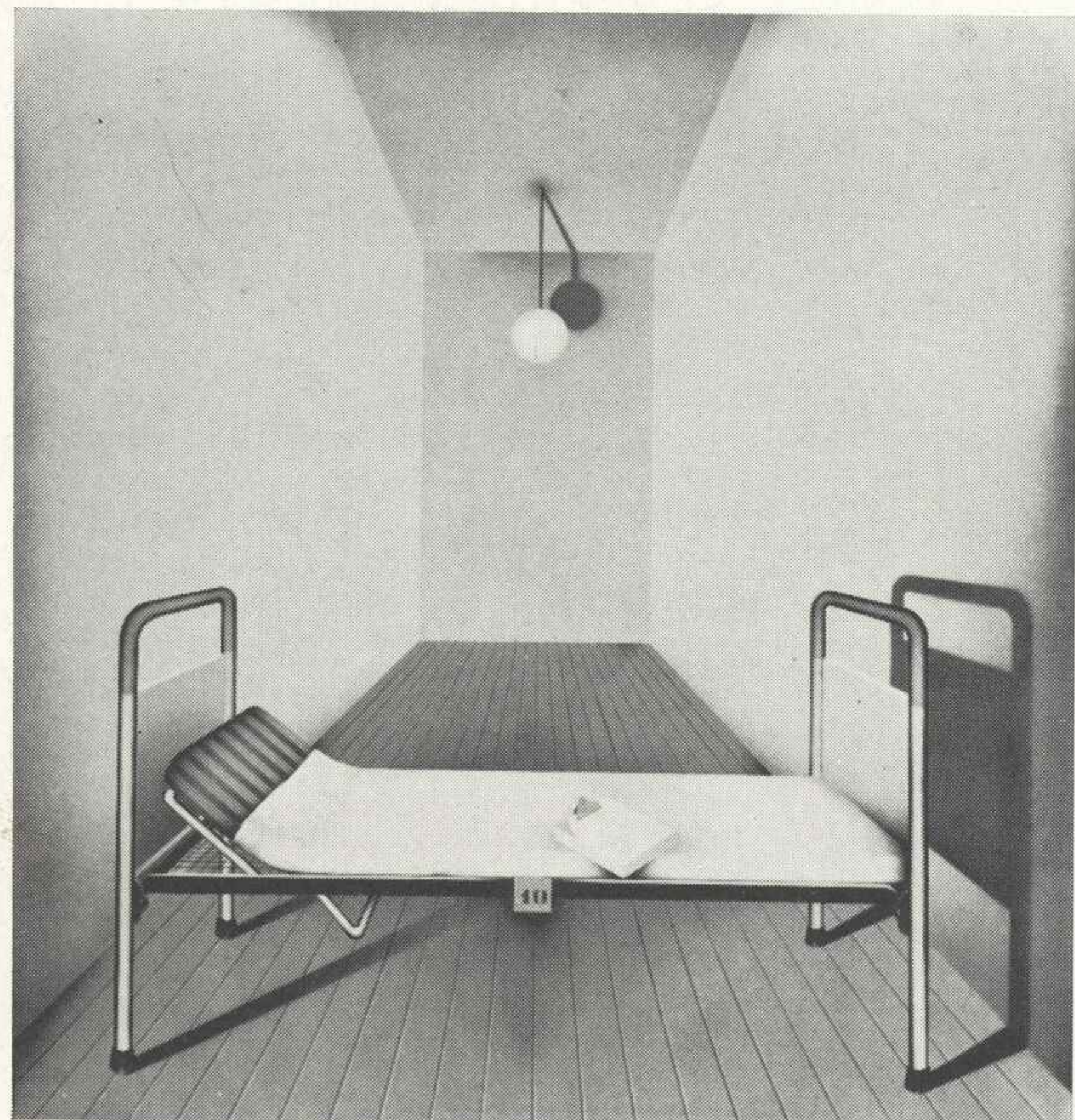
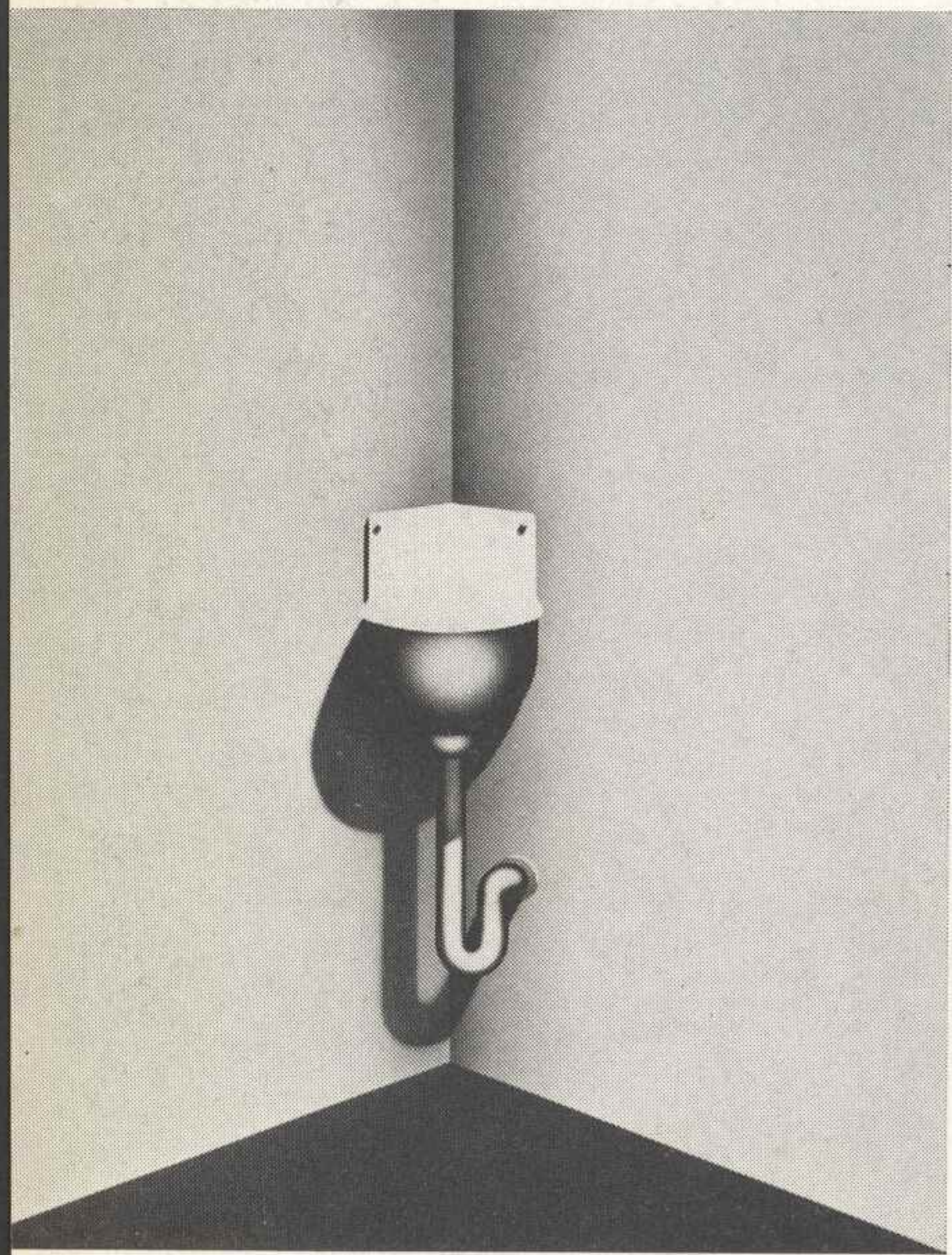
Temat jest odludną obiektywnością, absolutną władzą banalnego przedmiotu nad użytkownikiem: »Skoszarowanie życia«. Te szafy na ubrania, łóżka polowe, miednice, drzwi cel, czyste instalacje w pomalowanych na biało sypialniach, mogą być »alegoriami« tego stanu, który artysta atakuje od lat i który go fascynuje. Harmonia przymusu tego świata, który nie dopuszcza ani plamki, ani najmniejszej fałdki na napiętym materiale jako rozkoszy dla wzroku, przygniata obserwatora, który zaczyna patrzeć tak, jakby znajdował się tam w środku, który widzi jak detal nabrzmiewa do demonicznego znaczenia. Ręcznik na szafie, piersiówka, wtyczka do kontaktu, refleks słońca, ujednolicone numery łóżek i cel, magiczne oko zakratowanego wizjera w drzwiach, rygiel i zamek z widocznymi łbami śrub oraz mleczna kula lampy u sufitu są tym, co może wprawić nas w trans i doprowadzić do obłędu. Nie przypomocy literackich, lecz plastycznych środków wyrazu powstaje zimna, niemalże »konkretna« poezja szpuli i szafy. Bowiem ta równie piękna co bezlitosna analiza pustej przestrzeni wynika

z perspektywy prowadzącej najczęściej w korytarze bez wyjścia albo w kąty cel, ze lśniących, zawsze załamanych o siebie partii światła i cienia, z nieubłaganej miary przestrzeni, która pozwala ujrzeć wyizolowany, ostro oświetlony przedmiot.

Wolfgang Rainer, z: Günther Willikens, Tübingen 1975

- 1 Zakład I, 1972
tryptyk
akryl, płótno, skrzydła po 160 x 125,
środek 160 x 149,5
wł. Städtische Kunsthalle Recklinghausen
- 2 Drzwi celi Nr 7, 1973
akryl, płótno, 180 x 130
wł. Städtische Galerie Schloss Oberhausen
- 3 Drzwi Nr 17, 1974
akryl, płótno, 180 x 130
wł. Zbiory Republiki Federalnej Niemiec

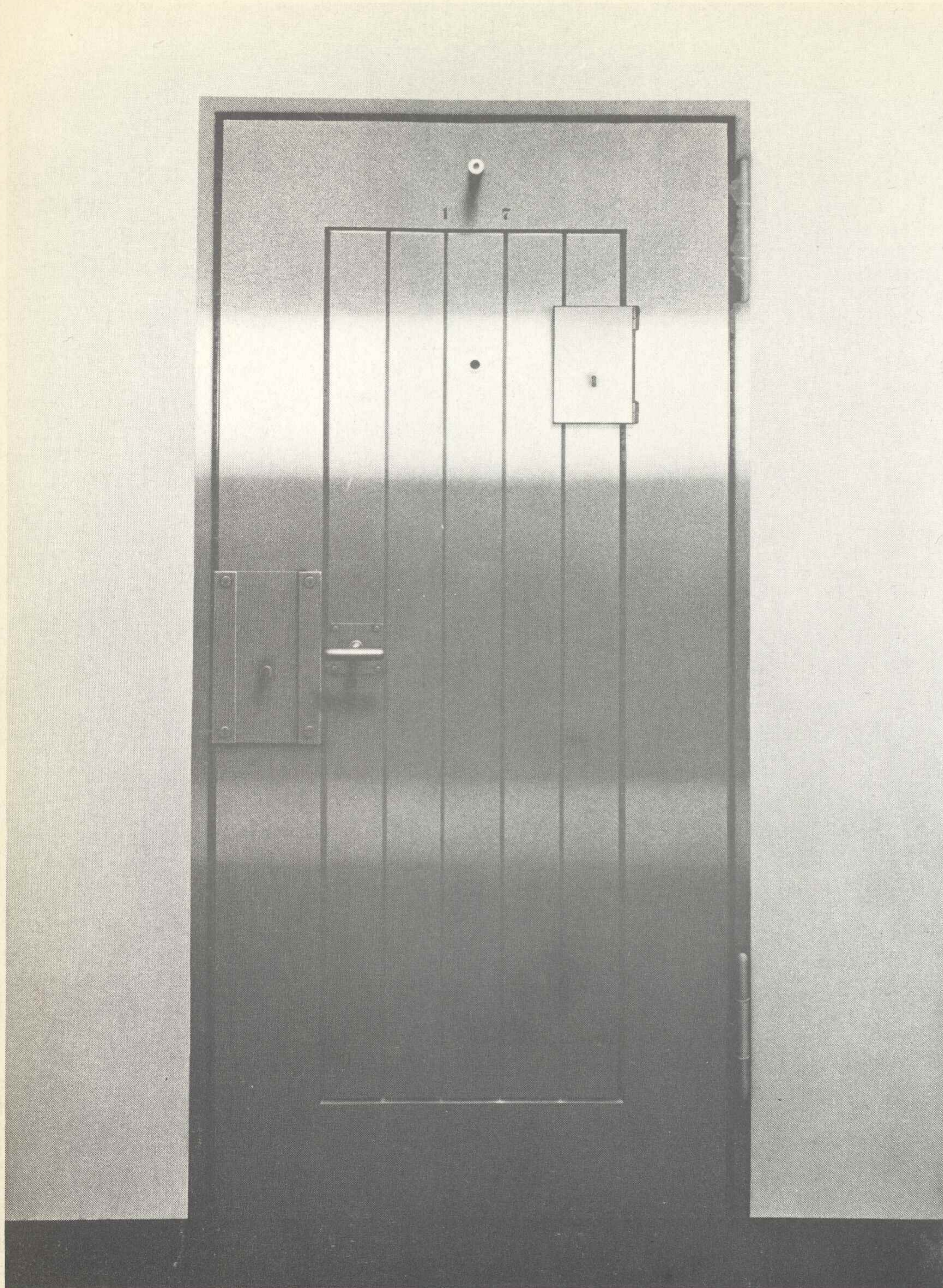




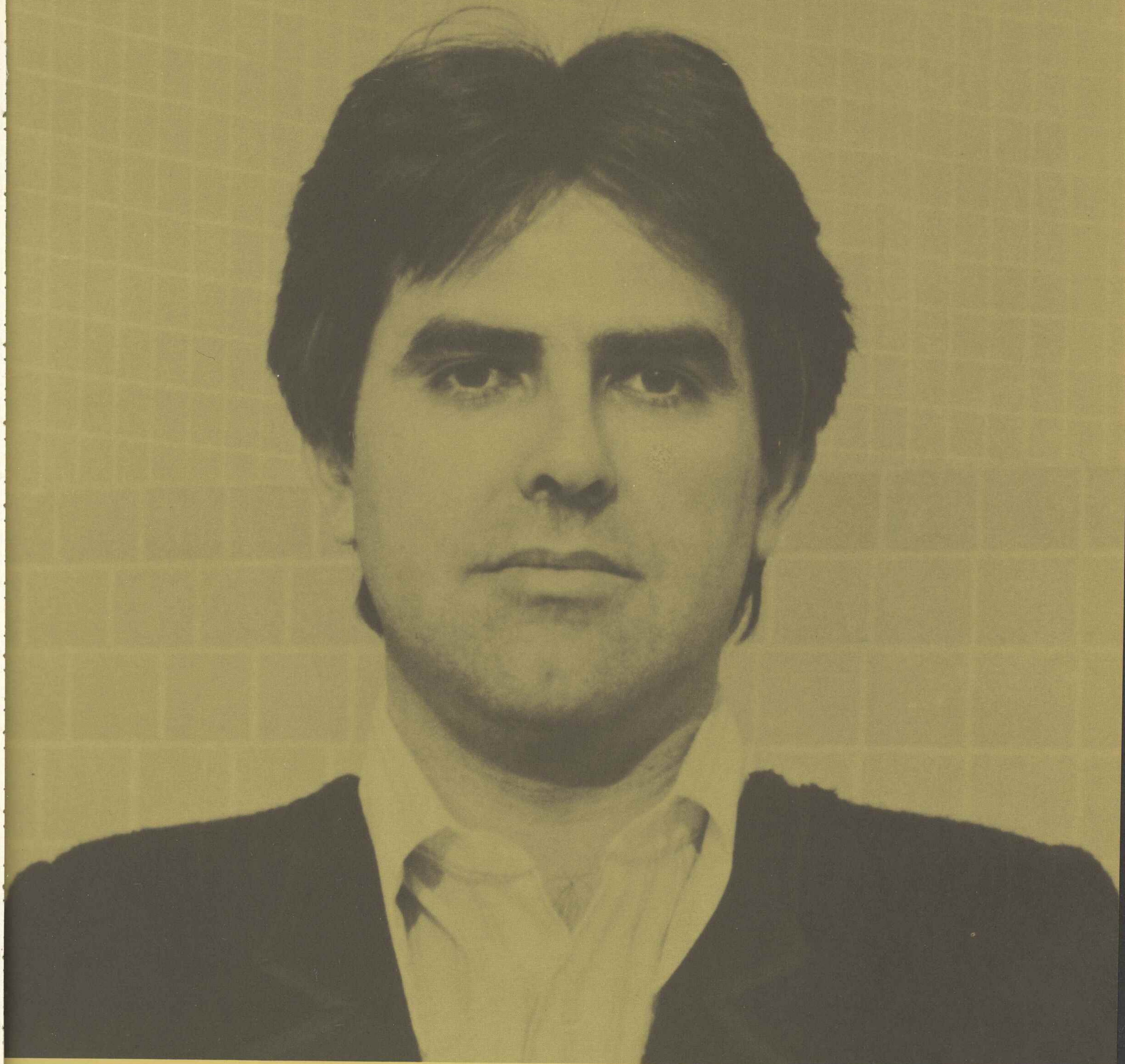
1



1



3



Hans Peter Reuter

urodzony 1942 w Schweningen nad Neckarem. 1963–1967 studia w Akademii w Karlsruhe u profesorów Albrechta von Hancke i Emila Schumachera oraz w Monachium u profesora Franza Nagla; 1969–1975 nauczyciel wychowania plastycznego; 1973 stypendium na pobyt studialny w Villa Romana, Florencja; 1976 stypendium twórcze Komisji Kultury Związku Przemysłu Niemieckiego; 1976/1977 stypendium Cité des Arts na pobyt studialny w Paryżu; 1977 nagroda Wilhelma-Morgnera, Soest; 1977 nagroda – stypendium Annemerie i Willa Grohmanów.

Schwarz: Pańskie obrazy ukazują wnętrza idealne, wnętrza, których nie ma. Jak rozwija pan taką przestrzeń?

Reuter: Kiedy zaczynam pracę nad obrazem, wtedy przestrzeń buduję naprawdę. Koputy albo ściany nie stawiam byle gdzie, lecz myślę, jakie to może mieć skutki statyczne. Następnie próbuję sobie wyobrazić sposób prowadzenia światła wspierającego układ przestrzenny i wynikające z tego przebiegi jasności. Każdą płytkę maluję oddzielnie, żeby je w końcu połączyć, tak jak w rzeczywistości, odpowiednim odcieniem szarości.

Schwarz: Większe obrazy składają się z bardzo dużej ilości kafli, ile jest ich mniej więcej?

Reuter: Często, kiedy odczuwam zmęczenie, przerywam pracę i bawię się liczeniem, zdarza mi się dojść do 6000 płytek.

Schwarz: A ilu odcieni błękitu może się pan doliczyć?

Reuter: Sądzę, że wyraźnie mogę odróżnić 100–120 odcieni. Do tego dochodzą jeszcze międzytony, których jednak nie można prawie odróżnić w obrazie... Obserwator może odczuwać błękit jako coś niepokojąco zimnego, bądź przyjemnie odświeżającego. Raster fliz i równomierne przejścia barw jawią się mu być może jako niepokojąco nieludzka perfekcja, albo jako pewność ręki umożliwiająca połączenie przejrzystości kompozycji ze sprawnością rzemiosła.

Schwarz: Jaką wymowę obrazu chciał pan osiągnąć ukazując nienaturalność tych wnętrz?

Reuter: Z pełną świadomością stosuję jeden środek stylu, jest to spojrzenie od dołu. Punkt zbiegu ustawiam zawsze relatywnie nisko, żeby obserwator doznawał wrażenia, że sam jest bardzo mały. Dzięki temu obok wrażenia gotyckości przestrzeni osiągam także »spojrzenie w górę« – nabiera to prawie sakralnego aspektu... Moje wnętrza można sobie wyobrazić od strony optycznej, jednak od strony treści są wrogie i nieprzystępne. Gdyby ktoś znalazł się w środku, to nie czułby się dobrze. Nie tylko z powodu sterylności i braku wyjścia, lecz również z powodu totalnej pustki... Jeżeli maluję obrazy, które mają wiele wspólnego ze strachem, to wcale nie znaczy, że maluję je po to, żeby straszyć ludzi, tylko dlatego że sam jestem z nim silnie związany.

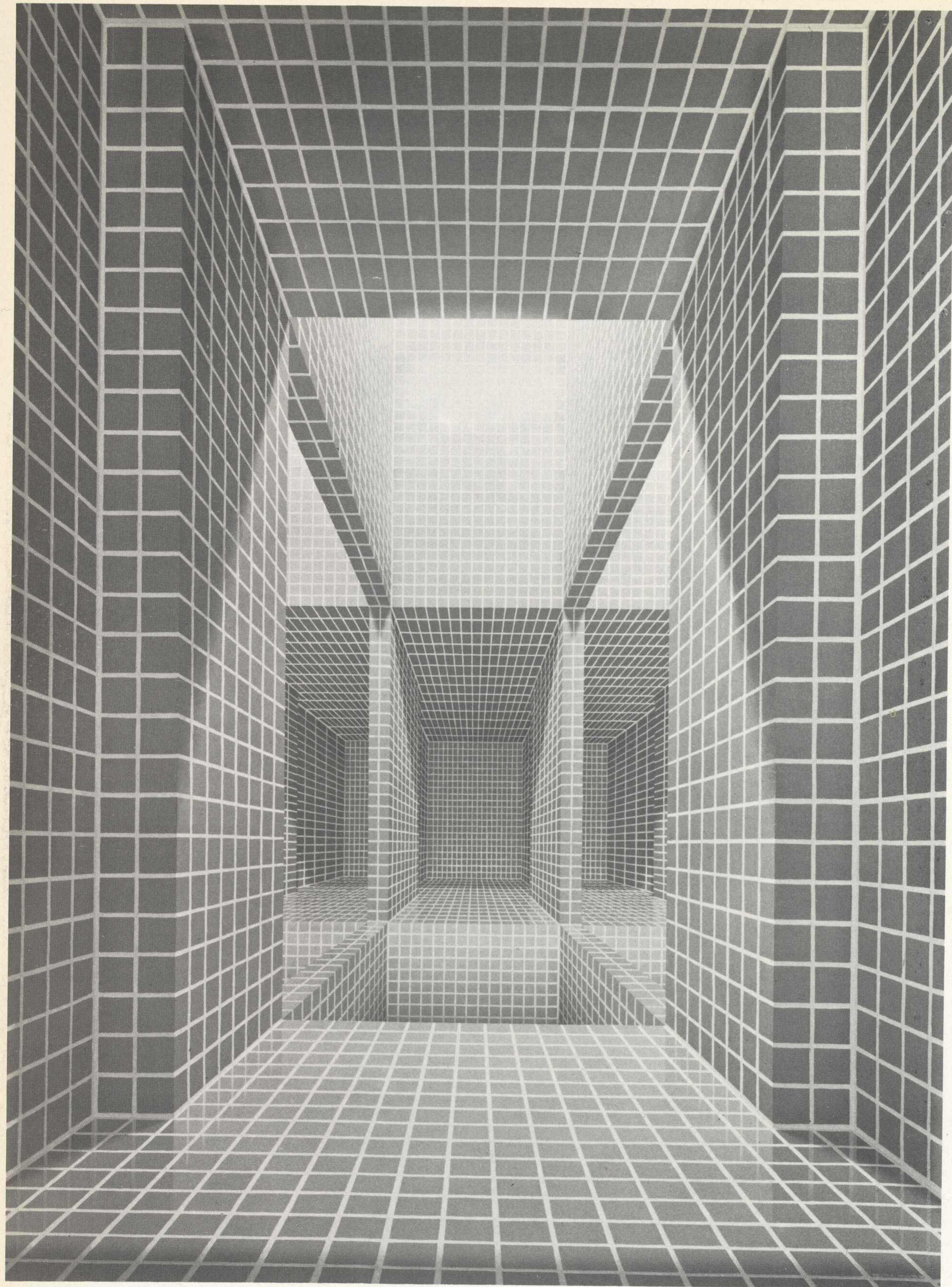
Schwarz: Gdyby malował pan ludzi, to strach patrzących na obraz mógłby się jeszcze spotęgować, ponieważ ludzie ukazani na obrazach znajdowaliby się w więzieniach bez możliwości zmiany swojego położenia, bowiem wnętrza te są bez wyjścia.

Reuter: Niech pan nie zapomina o świetle! Światło jest dla mnie czynnikiem uspokajającym w tych wnętrzach. Zawsze będę mógł je opuścić, jeżeli tylko pójdę za światłem, które wnika z zewnątrz.

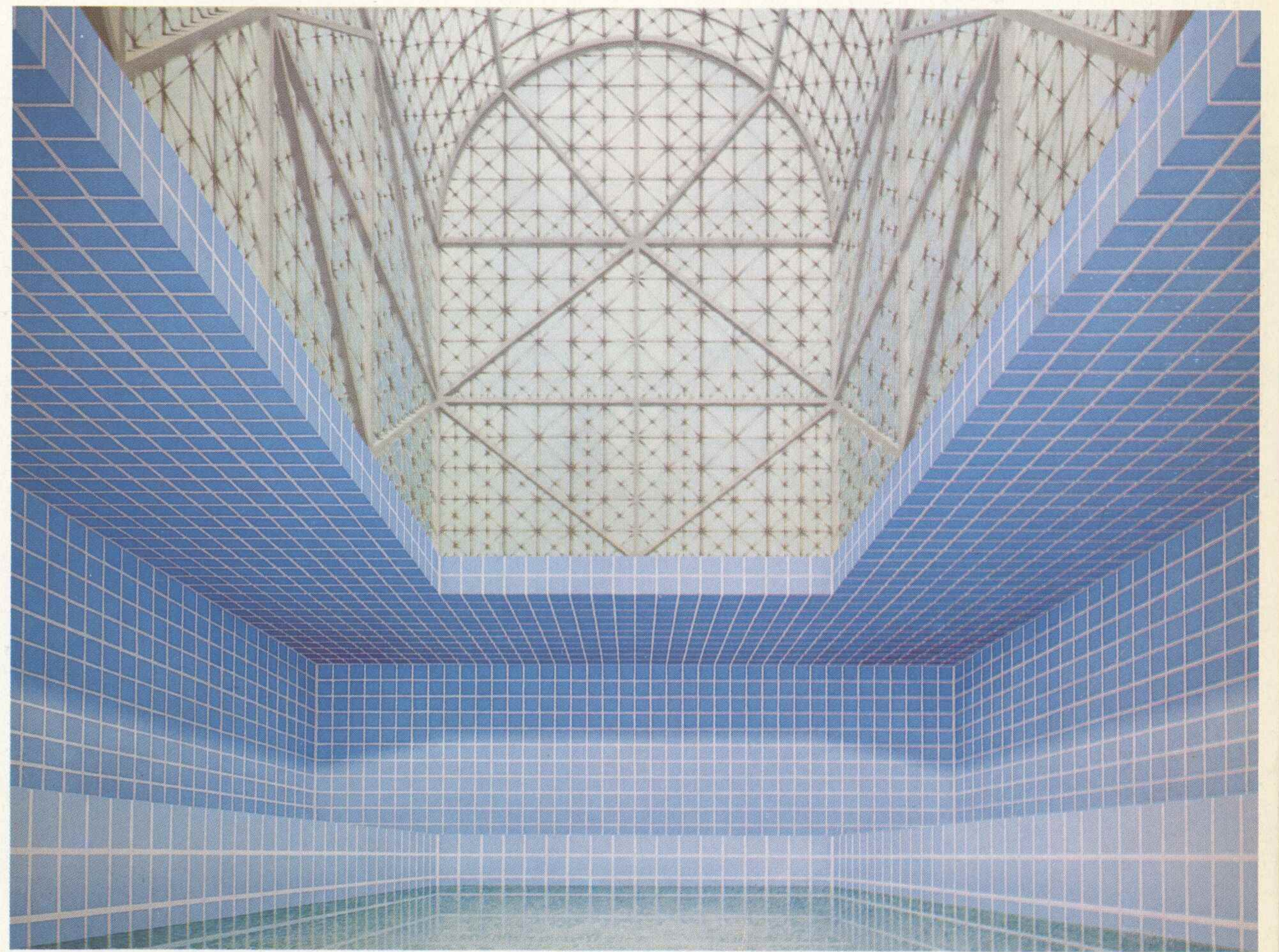
Wywiad przeprowadzony przez Michaela Schwarza z Hansem Peterem Reuterem, z katalogu »Bezludne wnętrza«, Badischer Kunstverein Karlsruhe, 1976

- 1 Łaźnia miejska bez przedmiotów Nr 60 i 61, 1973
olej, płótno, 200 x 150
wł. prywatna
- 2 Łaźnia miejska bez przedmiotów, 1973
olej, płótno, 150 x 200
wł. Städtische Galerie Schloss Oberhausen
- 3 Wnętrze 120, 1977
kredki barwne, gwasz, 100 x 70
wł. Städtische Kunsthalle Recklinghausen





1



2



Dietmar Ullrich

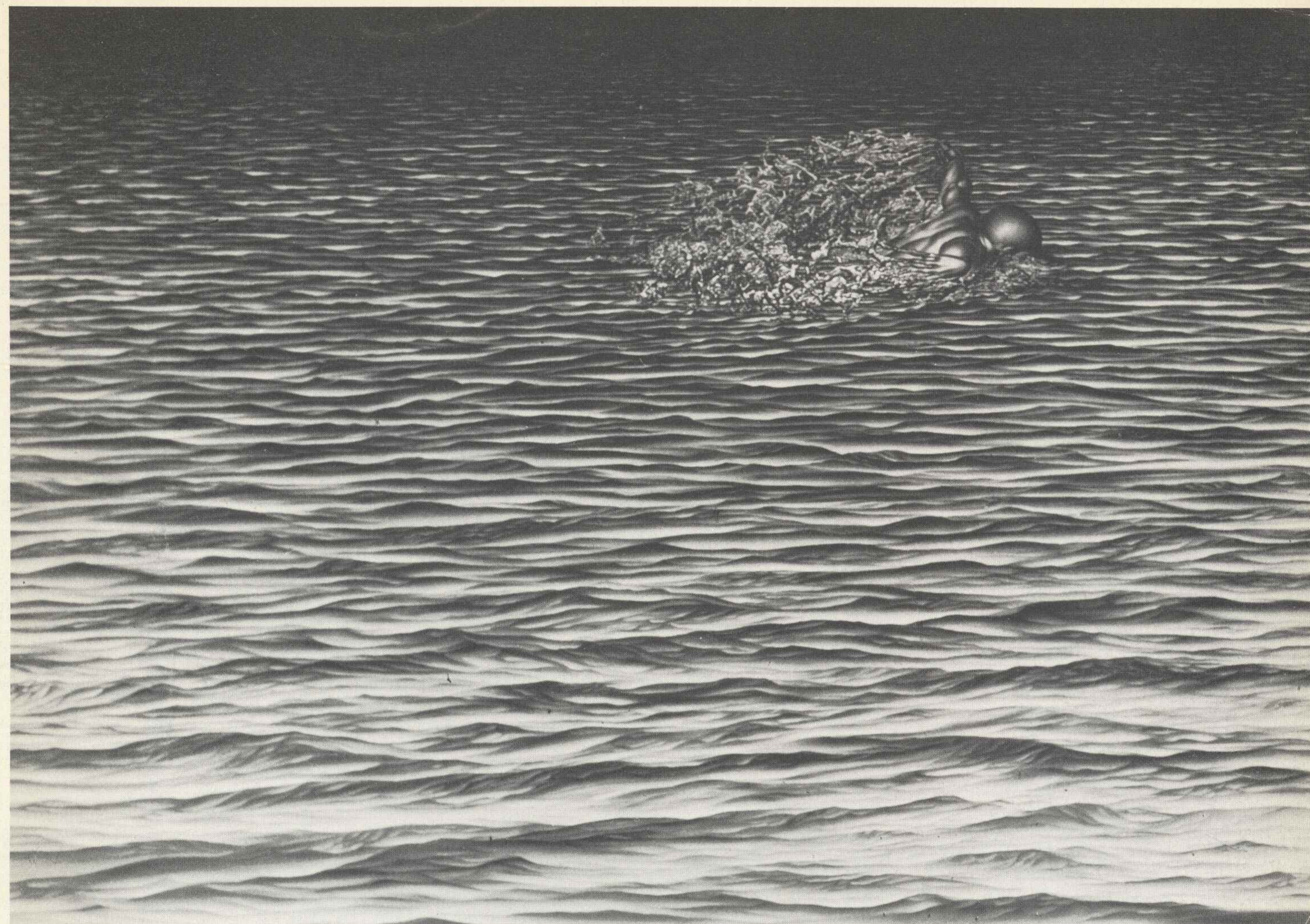
urodzony 1940 we Wrocławiu. 1960–1965 studia w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, Hamburg; 1965 razem z Dieterem Asmusem, Peterem Neglem i Nikolausem Störtenbeckerem założenie Grupy Artystycznej »Zebra«; 1965 stypendium Organizacji Wymiany Studentów Niemieckich z Zagranicą na pobyt studialny w Londynie; 1968 egzamin państwowy na nauczyciela wychowania plastycznego, od tej chwili pracuje jako nauczyciel wychowania plastycznego w Hamburgu; 1971 stypendium Komisji Kultury Federalnego Związku Przemysłu Niemieckiego.

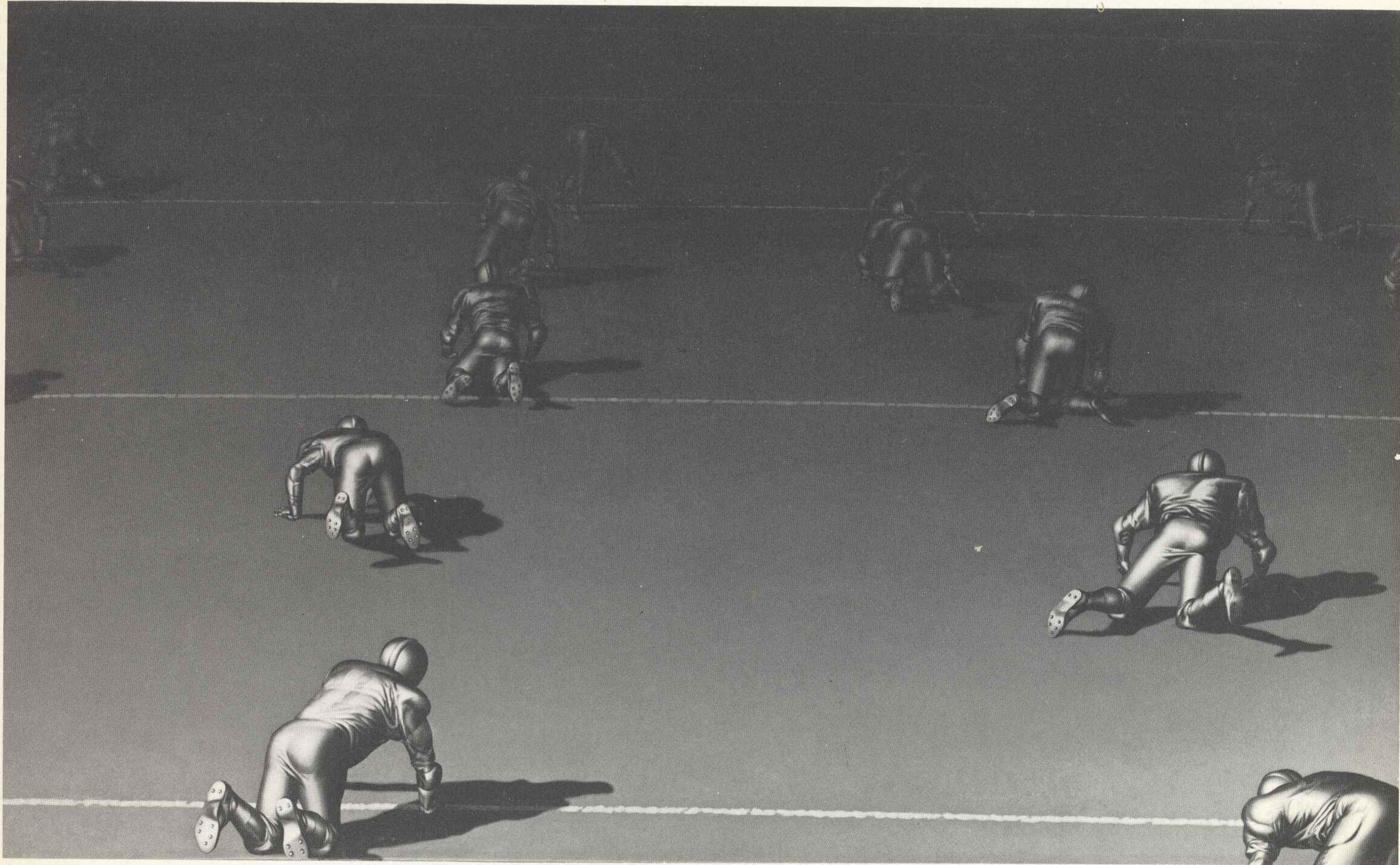
Dietmar Ullrich: »Jestem »realistą« nie dlatego, że interesuje mnie jednostkowa wartość przedmiotu, lecz dlatego że one – im intensywniej jawią się jako realne rzeczy czy związki – są w stanie uwiarogodnić to, co chcę powiedzieć.

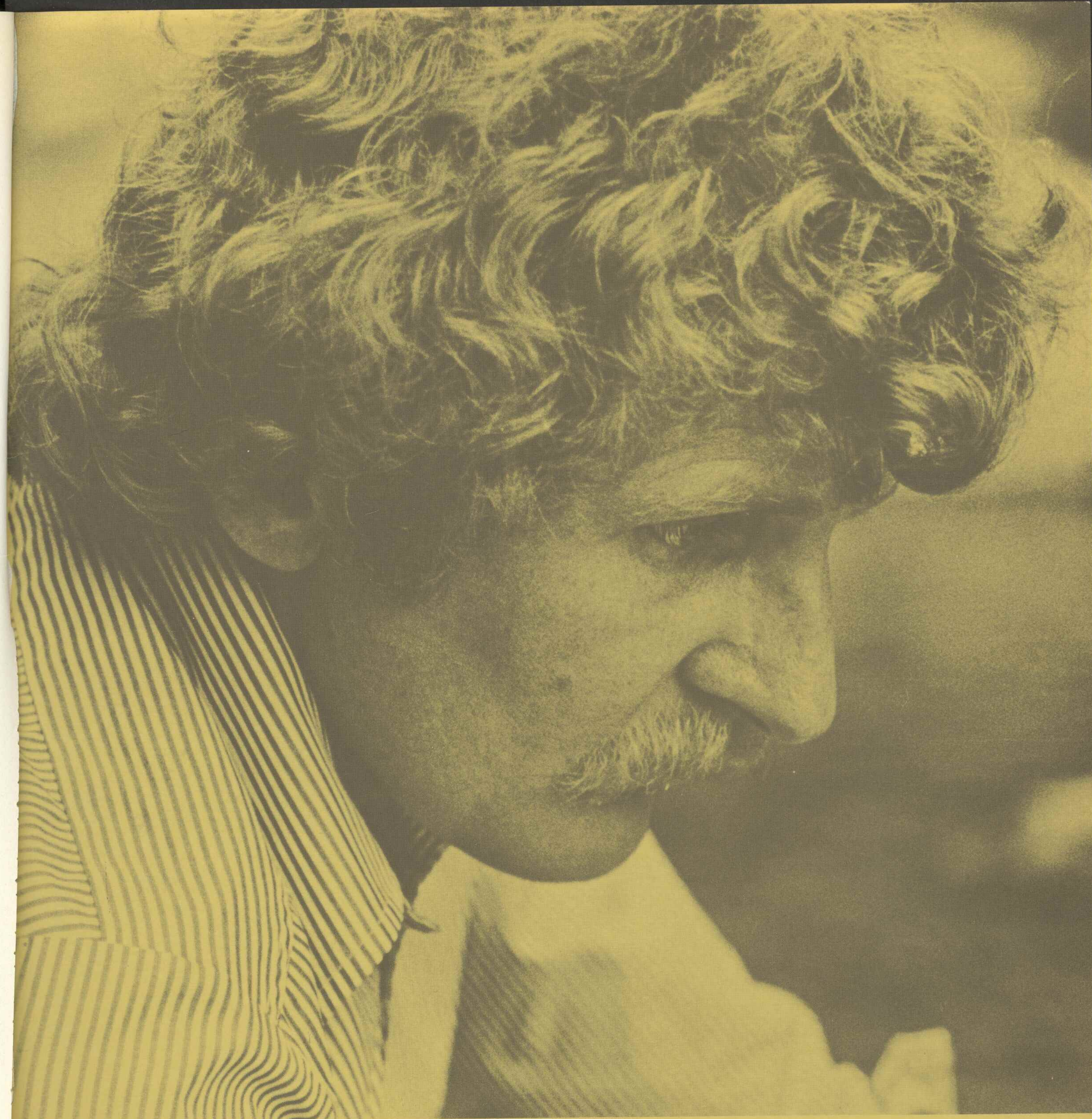
Zdjęcia inspirują, oszczędzają studiów i szkiców (czas), zastępują – choćby niedoskonale – brakujące modele i możliwości pracy w terenie. Wspierają dokumentalny charakter motywu. Doskonałość i brak »charakteru pisma« artysty wywołują wrażenie obiektywności, rzeczowości, niezmienności, wzmacniając jednocześnie pretensje do niezależności wypowiedzi. Plastyczność podkreśla natarczywość i rzeczowość przedstawianych przedmiotów. Technika, forma i kolor pomagają w sformułowaniu problemu. Ich zależność od tego, co ma się do powiedzenia nie pozwala na ich samodzielne zastosowanie z punktu widzenia oddziaływania obrazu. Unikam pociągających kombinacji barw i efektów formalnych, jeżeli naruszają treściową zwartość obrazu, bądź jeżeli odwracają uwagę od treści. . .

Stosuję nie tylko aktualne motywy, żeby wyrazić krytykę współczesności. . . Futbolisci wykonują ruchy na wskroś zwyczajne, przejęte z fotografii. Automobile i sportowcy to słowa, przy pomocy których chciałabym się stać zrozumiała dla swoich współczesnych. Są one dla mnie alegoriami jakiejś modelowej sytuacji, a nie komentarzami do współczesnych zdarzeń.«

- 1 Pływak, 1970
olej, płótno, 100 x 140
wł. Deutscher Ring, Lebensversicherung,
Hamburg
- 2 Widzowie, 1973
olej, płótno, 95 x 145
wł. Städtische Galerie Schloss Oberhausen
- 3 Futbol amerykański (Training), 1973
olej, płótno, 151 x 91,5
wł. artysty







Jan Peter Tripp

urodzony 1945 w Oberstdofie/Allgäu. 1967–1970 studia rzeźbiarskie w Akademii Stuttgarckiej; 1970–1972 studia malarskie w Akademii Wiedenskiej, pracownia »mistrzowska« profesora Rudolfa Hausnera; 1971 stypendium Organizacji Wymiany Studentów Niemieckich z Zagranicą na pobyt studialny, Wiedeń; 1972 stypendium fundowane przez das Deutsche Volk; 1973 miesięczny pobyt twórczy w szpitalu psychiatrycznym; 1976 srebrny medal niemieckiego Art Director Club

Jan Peter Tripp: »Ponieważ wydaje mi się konieczne odebranie obserwatorowi możliwości unikania obrazów – tak jak unika on tego wszystkiego, co »niepotrzebne« – muszą zatem moje obrazy dysponować specyficzną funkcją sygnałową, która alarmowałaby przyzwyczajenia wzrokowe obserwatora. Do tego nie wystarczy tylko przedstawiony przedmiot, niezwykle powinien być dla niego także stopień perfekcji...

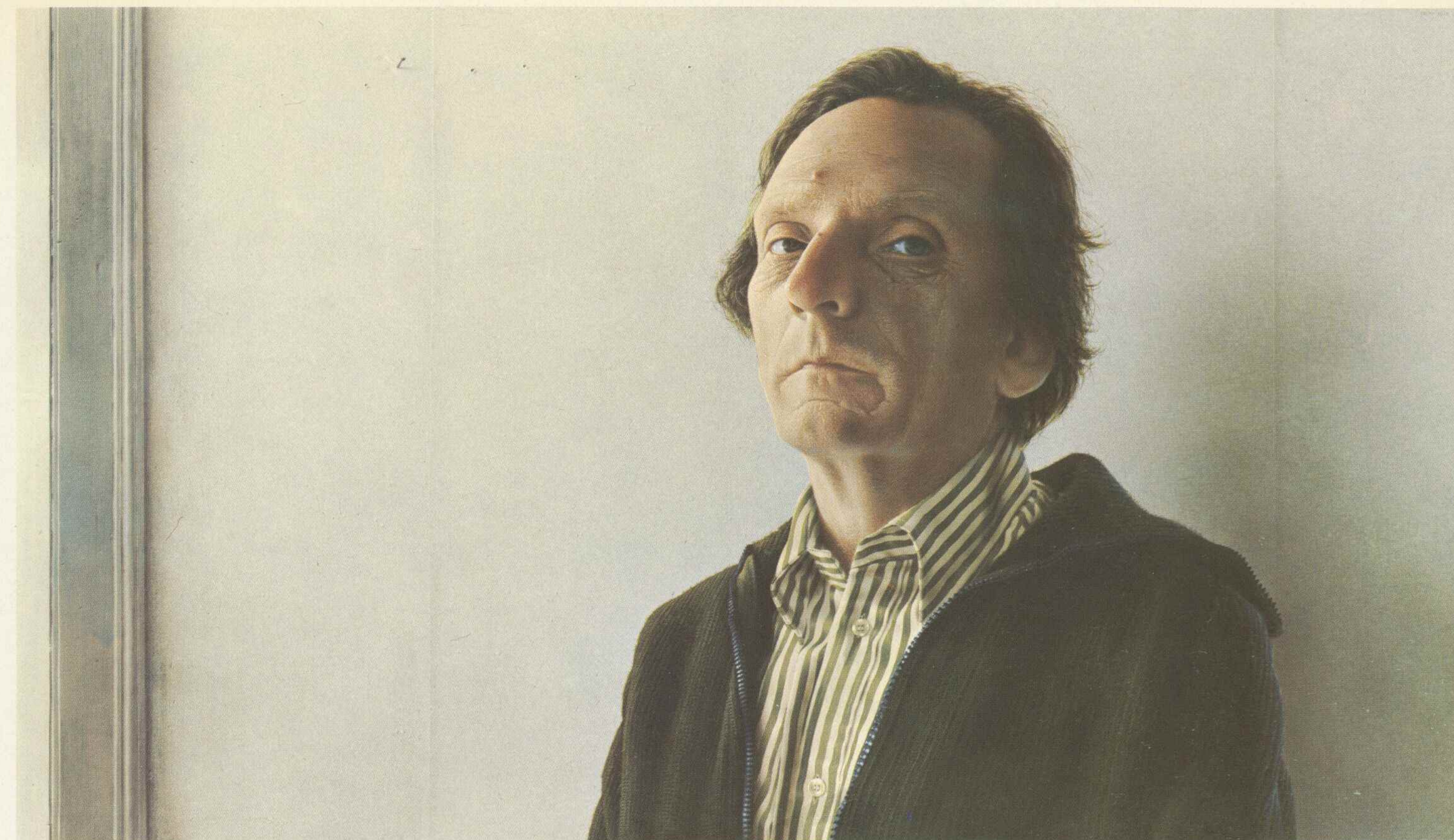
Obserwator widzi mój obraz jako odbicie wierne niczym fotografia, jako obraz zawierający rzeczywistość, a zatem o wiarygodności fotografii. Widzi jednak tylko produkt końcowy, fotografię zrobioną ręcznie. W odróżnieniu od wielu realistów nie interesuje mnie obiektywność, bezpośredniość, czy banalność zdjęcia, lecz samo zdjęcie opracowane i zmontowane subiektywnie. Obraz powstaje u mnie najczęściej z wielu fotografii, które składają się na moje wyobrażenie o treści, na wstępną ideę obrazu, a w obrazie powinny znowu wywierać wrażenie pojedynczej fotografii. Formalnie proces ten może być urzeczywistniony w trakcie pracy nad obrazem dzięki mojemu upodobaniu do symetrii i dzięki upozowaniu przedstawianych postaci wykluczającym wszelką spontaniczność...

Wydaje mi się niemożliwe myślenie wyłącznie nad problematyką wewnątrzartystyczną, to znaczy, żebym właśnie w możliwościach realizmu widział szansę twórczości zaangażowanej. Obserwatorowi nie ukazuję rzeczy, które może wizualnie jako swój świat dóbr konsumpcyjnych identyfikować z ukrytymi myślami, powinien zrozumieć swoje położenie, w innym

przypadku zwyrodniałość świata dóbr konsumpcyjnych ukaże mu się w postaci czegoś schizoidalnego, coś jakby Bildzeitung. Stosuję przytym często formę przedstawienia, która oddala się od wizualnej rzeczywistości, formę o charakterze skojarzeniowym. Obserwator nie może mieć wątpliwości co do rzeczywistości tego, co przedstawione, dzięki realistycznej formie przedstawienia i prowokacji tematu. Moim zdaniem nie wystarczy sam fakt, że realizm jest radykalny, jeżeli chodzi o rozwiązywanie problemów wewnątrzartystycznych – o wiele ważniejsze wydaje mi się skrajne stanowisko w sprawie określenia celów pojęć treściowych.«

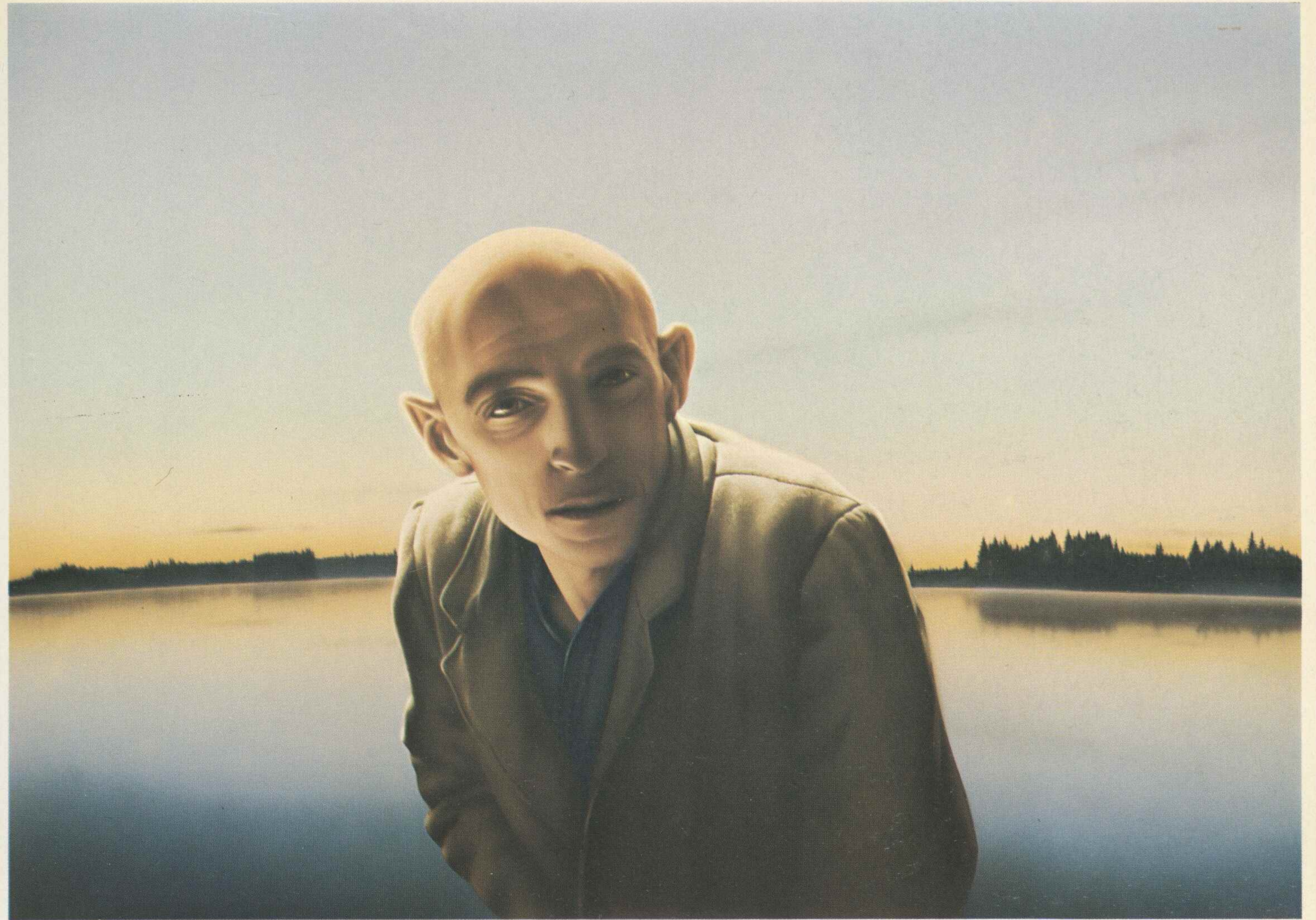
Z: Peter Sager: Nowe Formy Realizmu, Kolonia 1973

- 1 Jakób jego usposobienie i przyroda, 1974/75
farby wodne, 65 x 95
wł. Zbiory Republiki Federalnej Niemiec
- 2 Nastrój przyrody, 1975
tryptyk
akryl, 140 x 50
wł. prywatna
- 3 Pan ryb, 1976
akryl, drewno, 70 x 140
wł. Galerie Niedlich, Stuttgart
- 4 Dobry Kurt, 1977
akryl, drewno, 50 x 84,5
wł. prywatna





2



1





3



Peter Nagel

urodzony 1941 w Kilonii. 1960–1965 studia w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Hamburgu u profesorów Johannesesa Gececelego, Karla Klutha, Almira Mavigniera i K. H. Wienerta; 1964 razem z Dieterem Asmusem, Nikolausem Störbeckerem i Dietmarem Ullrichem założenie Grupy Artystów »Zebra«; 1966 pobyt studialny w Londynie; 1967 egzamin państwowy na nauczyciela wychowania plastycznego; 1964 stypendium fundowane przez das Deutsche Volk; 1968 stypendium na pobyt studialny w Villa Massimo, Rzym; 1969 nagroda rządu RFN za malarstwo na Międzynarodowym Triennale Grafiki Barwnej, Grenchen (Szwajcaria); 1971 »Honour of Mention« na II. Triennale w New Delhi; 1971 stypendium Komisji Kultury Związku Przemysłu Niemieckiego.

Peter Nagel: »Jako malarz przedstawiający jestem często w rozterce. Z jednej bowiem strony interesują mnie ludzie i przedmioty z mojego otoczenia, które chciałbym przedstawić możliwie najpełniej, z drugiej zniewala mnie użycie środków malarskich, pasjonująca gra myślowa, prowadząca do takiego skomponowania powierzchni płótna, żeby obraz 'grał'. Wiem wprawdzie, że oba te elementy można ze sobą pogodzić, jednak dobrowolne ograniczanie się do problemów czysto estetycznych mogłoby wiele rzeczy nadmiernie uprościć. Gdybym zrezygnował z wizji realistycznych i zmusiłbym swoje motywy do uległości wobec abstrakcji i deformacji, to miałbym wówczas większy wybór w stosowaniu środków ...

Nasuwa się pytanie, dlaczego nie stosuję konsekwentnie recepty na większą swobodę malarską i nie wyzwalam się z tego, co narzuca mi motyw. Co dzięki temu uzyskałem? Choćby takie korzyści jak to, że malarstwo realistyczne oferuje więcej możliwości identyfikacji i dzięki temu może ułatwić niewyrobnemu obserwatorowi kontakt z obrazem. Także procesy formalne stają się wtedy możliwe do sprawdzenia i wykonania. Niewiążący formalizm z jednej strony i płaski naturalizm z drugiej są niebezpieczeństwem najbardziej skrajnym. Celem może być tylko niedopuszczenie do dominacji ani zjawisk formalnych, ani tematyczno-treściowych. Najkorzystniejszym przypadkiem jest ciągła, wskazująca na współzależność obu składników zmiana. Intensywność wzajemnego

oddziaływania na siebie formy i powiązań z rzeczywistością ukazują moim zdaniem istotę produktu artystycznego.

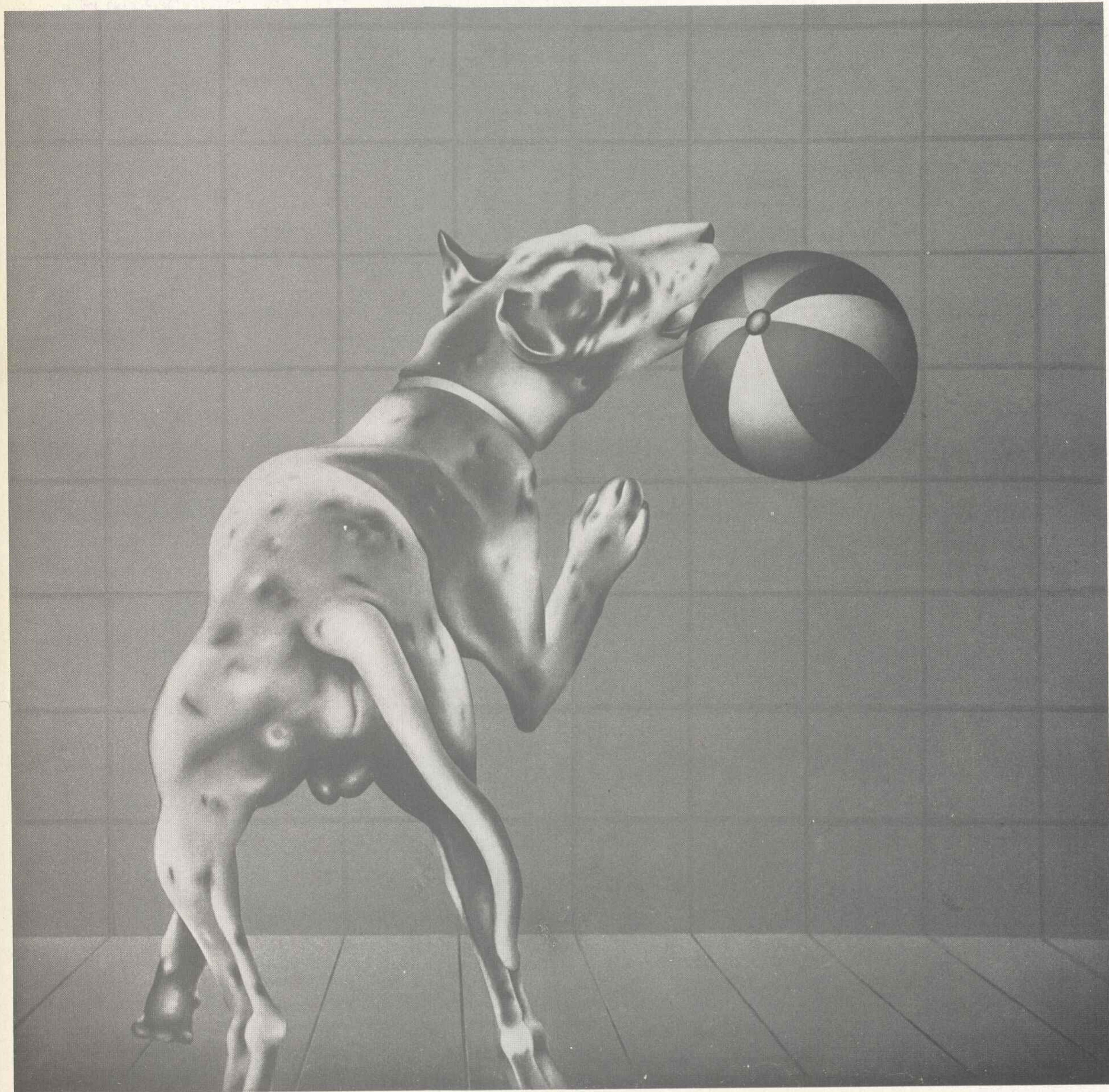
Wzorem, którym się posługuję, są fotografie z czasopism i prospektów oraz karty pocztowe i prospekty reklamowe. Wybór tematu zależy od mojej aktualnej formy, czy ochoty. Szeroka rozpiętość tematyczna zawsze była moim celem ...

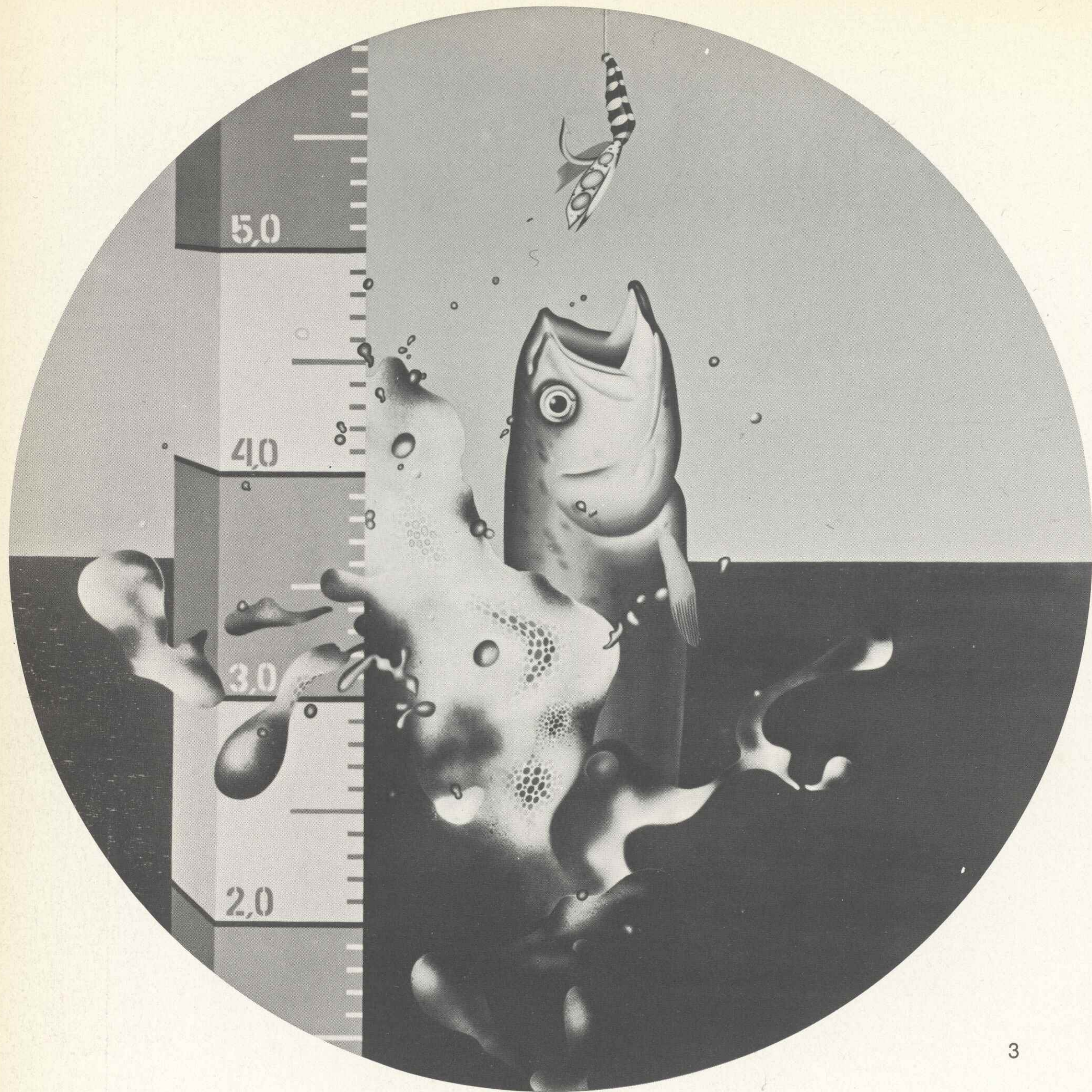
Mówi się, że malarstwo stoi wyżej niż fotografia, bowiem może podkreślać stany psychiczne i dawać wyraz indywidualności. Słusznie, trzeba jednak zadać sobie pytanie, czy jest to chciane. Te »braki« fotografii są dla mnie środkiem, za pomocą, którego można przedstawić przedmiot chłodno i z dystansu, nie zmieniając go własną interpretacją. Bowiem to, co osobiste, tak czy tak przechodzi do obrazu, jest konsekwencją wyboru motywu, sposobu kompozycji i doboru barw. Jak zawsze w sztuce, także i tu chodzi o »działalność świadomą«. Ponieważ fotografia (np. prasowa) jest przyjmowana przez publiczność nie jako »obraz«, lecz jako namiastka przeżycia, więc trzeba eksponować ten fakt malując właśnie fotografię! ... Interesuje mnie to jednak wyłącznie jako tło duchowe – w końcu również tu chodzi o ludzi i rzeczy; o człowieka związanego z czasami, w jakich żyje i ze środowiskiem.«

Z: Peter Nagel – Verzeichnis der Druckgrafik 1965–1971, Galerie Walther, Düsseldorf 1971

- 1 Pies z piłką
olej, płótno, 120 x 120
wł. prywatna
- 2 Chłopiec z kręglami, 1966
olej, płótno
wł. artysty
- 3 Pstrąg hodowlany, 1970
tempera, płótno, Ø 121
wł. Städtische Galerie Schloß Wolfsburg
- 4 Plac zabaw 2, 1970
tempera, płótno, 175 x 200
wł. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster







3



Johannes Grützke

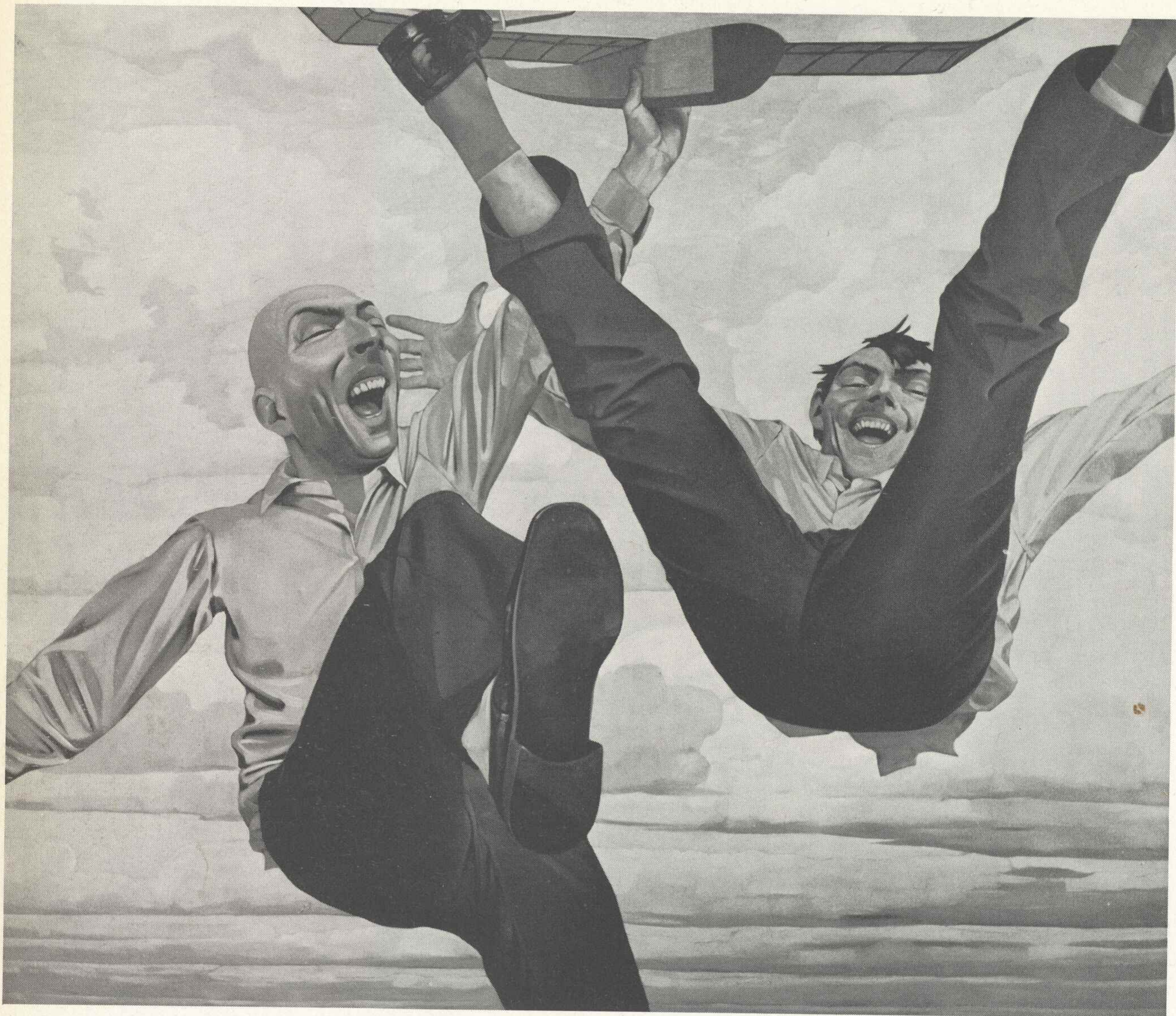
urodzony 1937 w Berlinie. 1957–1965 studia w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, Berlin Zachodni; pracownia »mistrzowska« profesora Petera Jansena; 1973 razem z Manfredem Bluthem, Matthiasem Koeppelom i Karlheinzem Zieglerem założenie »Schule der Neuen Prächtigkeit (Szkoła Nowej Wspaniałości)»; 1976/77 docent zaproszony w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, Hamburg.

Johannes Grützke: »Nie zajmuję stanowiska wobec realizmu, tylko wobec tego, co realne. Realizm jest mi obojętny, rzeczywistość nie. Moje obrazy są wynikiem osobistych doświadczeń, zachwycających i deprymujących, wspaniałych i gorzkich. — Jednak uważam, że moje doświadczenia są doświadczeniami ogólnymi i ukazują to w moich obrazach zamiast wielu doświadczeń ogólnych. — Przy pomocy wycinka rzeczywistości maluję całą rzeczywistość. Twierdzę, że otaczający mnie niewielki fragment rzeczywistości jest odpowiednikiem całej rzeczywistości. Twierdzę dalej, że również moja osoba jest odpowiednikiem wielu osób. Osoba namalowana przeze mnie jest z jednej strony moim odbiciem, z drugiej mną samym. Maluję według swojego lustrzanego odbicia, tak że postacie mają moje rysy i gesty. Moje obrazy nie informują tak, jak to robi fotografia. Obserwator otrzymuje taką samą obserwację jak ja, a przecież nie jest bardziej głupi niż ja; nikomu nie chcę niczego wpajać ani bawić się w kaznodzieję, wystrzegam się także agitacji. Jeśli ktoś mówi, że moje obrazy świadczą o tym, że jestem »polityczny«, to ma rację tylko na tyle, na ile ja egzystuję obok polityki, jednak nie oddziałuję politycznie. Malarstwo nie może oddziaływać na politykę (może być najwyżej jej skutkiem).

Dążę do tego, żeby przy pomocy środków, którymi dysponuję, udokumentować cały świat; ci, którzy zbierają się wokół moich obrazów, potwierdzają prawdziwość tych dokumentów.«

- 1 Wyzwolenie kobiety przez kobietę, przedstawione przez Verę Lier, 1972
olej, płótno, 190 x 300
wł. Sydow Fine Arts, Frankfurt nad Menem
- 2 Pięć nagich kobiet, 1973
olej, płótno, 205 x 300
wł. Sydow Fine Arts, Frankfurt nad Menem
- 3 Nasz postęp jest nieustanny, 1973
olej, płótno, 205 x 240
wł. prywatna





3



1



Georg Baselitz

urodzony 1938 w Deutschbaselitz (Saksonia). 1956–1957 studia malarskie w Berlinie u profesora Behrensa-Hanglera; 1957–1964 studia w Akademii Sztuki, Berlin Zachodni, pracownia »mistrzowska« dla zdolnych studentów wybranych przez samego profesora Hann Trier; 1961 ogłoszenie manifestu »Pandämonium«, 1962 drugie »Pandämonium«; 1965 stypendium na pobyt studialny w Villa Romana, Florencja; 1968 stypendium Komisji Kultury Związku Przemysłu Niemieckiego.

Georg Baselitz: »Istotne jest to, żeby zrobić nowy obraz, do tego konieczna jest zarówno precyzja jak siła wyrazu, które nie dopuszczają do interpretacji i skojarzeń. Niegdyś była to deformacja przedmiotu, nigdy anegdota, czy sceniczny sposób przedstawienia. Malarstwo deformujące przedmiot doprowadziło do obrazu abstrakcyjnego. Dzięki temu możliwe się stało stworzenie antyobrazu, obrazu bez stylu, takiego, jakie demonstrują, moi przyjaciele i ja. Dla mnie było problemem stworzenie obrazów nieanegdotycznych, nieopowiadających. Z drugiej strony zawsze nienawidziłem mętnej arbitralności teorii malarstwa nieprzedstawiającego. Odwrócenie motywu w obrazie dało mi swobodę rozprawienia się z problemami malarskimi...

Razem z odwróceniem motywów zmieniła się także ich istota. Nie były to już rzeczy przypadkowe i naciągane, lecz motywa błahe, normalne, które nie interesowały oglądającego... Staram się utrzymać całą sprawę w czystości i nie obciążać obrazu, malarstwa, tym, co dzieje się przed, za, albo obok płótna, ..., jednocześnie muszę powiedzieć, że motywy, które przedstawiam, mają charakter czysto prywatny i nie wierzę, żeby mogły mieć dla kogoś znaczenie, nie wierzę w to choćby dlatego, że są przestawione.

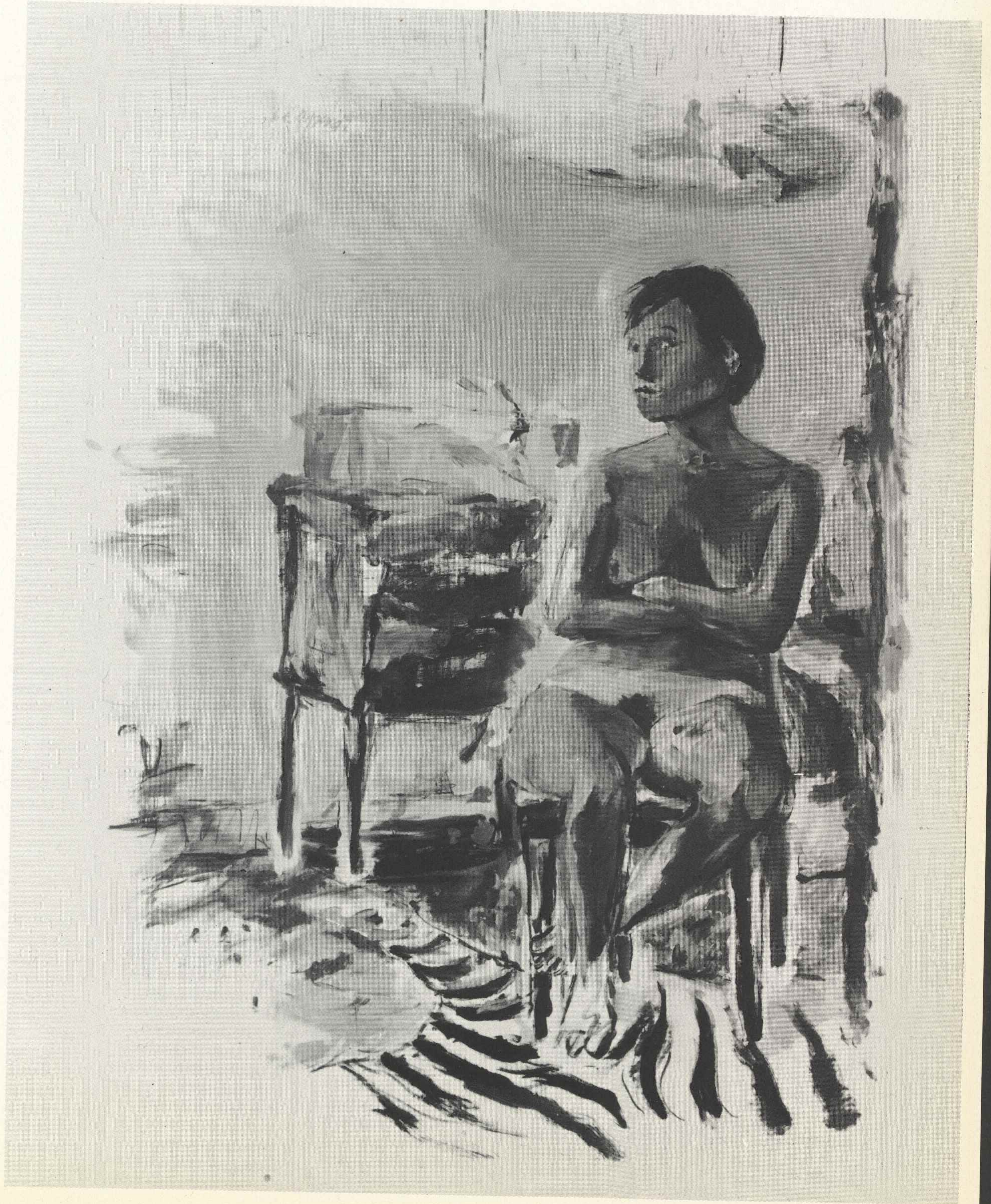
Z katalogu: Georg Baselitz, Staatsgalerie Moderner Kunst München, 1976

- 1 Mężczyzna przy drzewie, 1969
olej, płótno, 250 x 200
wł. Galerie Neuendorf, Hamburg
- 2 Pies, 1969/70
olej, płótno, 200 x 140
wł. Galerie Neuendorf, Hamburg
- 3 Akt kobiety II, 1974
olej, płótno, 250 x 200
wł. Galerie Neuendorf, Hamburg





8





Friedemann Hahn

urodzony 1949 w Singen. 1969–1970 uczeń Szkoły Baletowej we Frankfurcie nad Menem; 1970–1974 studia w Państwowej Akademii Sztuki, Karlsruhe, u profesora Petera Drehera; 1974–1976 studia w Akademii Sztuki, Düsseldorf u profesora K. O. Götz; 1974–1976 stypendium fundowane przez das Deutsche Volk; 1977 nagroda artystyczna »junger westen« miasta Recklinghausen.

Friedemann Hahn: »Nigdy nie maluję świata, który mogę uchwycić. Szukam wzorów, które zilustrowałyby moje romantyczne pragnienia (egzotyczne przygody, podróże po świecie przy pomocy filmów i książek z obrazkami). Z wielkiej liczby fotografii i rysunków (książki, czasopisma, magazyny ilustrowane i in.) wynajduję sobie takie wzory (wyłącznie czarno-białe, stare i niedoskonałe technicznie fotografie), które umożliwiłyby mi przeniesienie swój program malarski na płótno...

Zawsze wybieram fotografie »sztywne«: upozowane. Dzisiejsze zdjęcia są inne, zawierają o wiele więcej akcji i ruchu. Właśnie w latach dwudziestych do czterdziestych można znaleźć zdjęcia, na których dwie albo trzy osoby stoją w spokojnych pozach zwrócone ku sobie. Malując obraz olejny nigdy nie opierałbym się na zdjęciach przedstawiających za wiele ruchu... Być może jest to sprawa zupełnie prywatna. Czuję się bardzo nieswój, kiedy otacza mnie zbyt wiele ludzi. Nigdy nie chodzę na mecze piłki nożnej, do kina tylko wczesnym popołudniem, o wpół do drugiej, nigdy, jeżeli na sali jest zbyt wiele widzów...

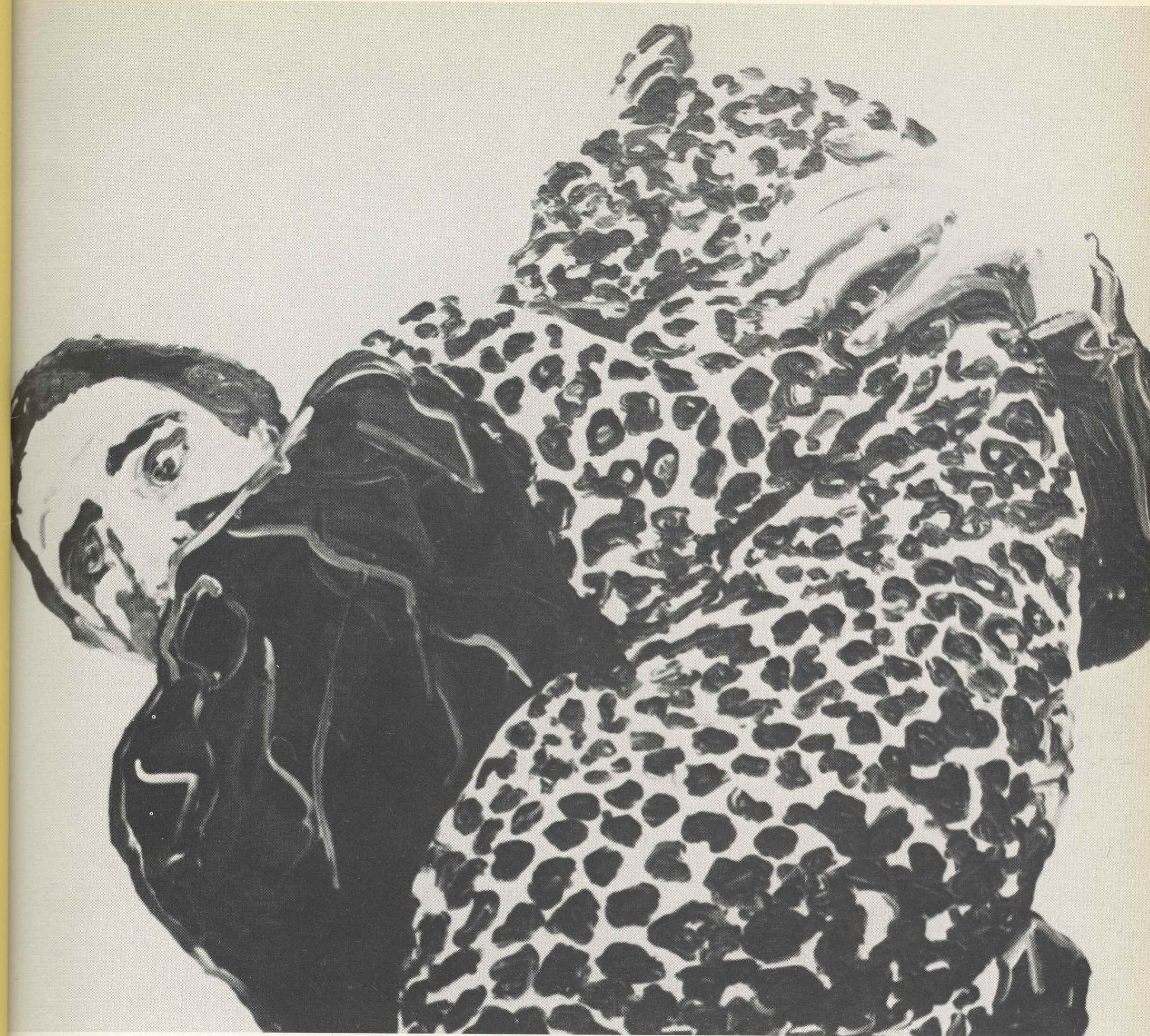
Dzięki przedstawieniu niewielkiej liczby postaci akcja na płótnie koncentruje się. Na płótnie obrazu... Na płótnie ekranu. Nie jest to co prawda ekran kina, ma jednak w sobie coś z prostego tła, coś monumentalnego, co zawierają także wielkie reklamy kin...

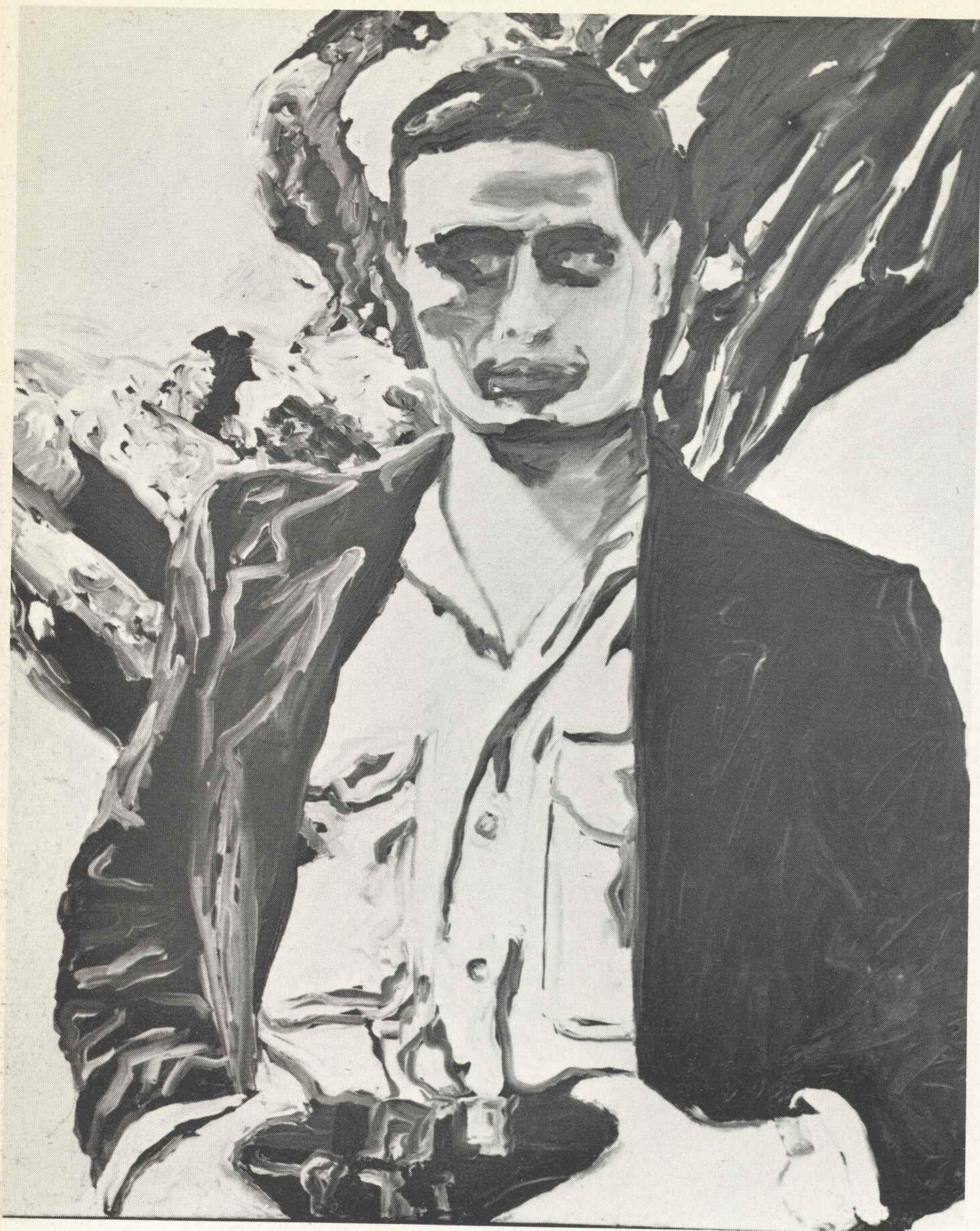
Gwiazdy filmowe są zachętą tak dla mnie, jak dla widza. Mógłbym namalować każdą postać, jednak nie wiedziałbym dlaczego brakowałoby mi tam mitu...

Maluję według fotograficznych wzorów, nie maluję jednak fotografii (tak, jak to robią amerykańscy fotorealiści), lecz postać, to znaczy mit przedstawiony na fotografii. Nie ma porównania z rzeczywistością.«

Z katalogu: Friedemann Hahn, Städtische Galerie Schloß Wolfsburg, 1976

- 1 Salvatore Giuliano Sycyllia 1950, 1975/76
olej, płótno, 120 x 100
wł. Städtische Galerie Schloss Oberhausen
- 2 Harry Piel 1936, 1976
olej, płótno, 120 x 150
wł. Miasto Frankfurt nad Menem
- 3 Marlena Dietrich i Robert Donat 1937, 1977
olej, płótno, 120 x 140
wł. Städtische Kunsthalle Recklinghausen

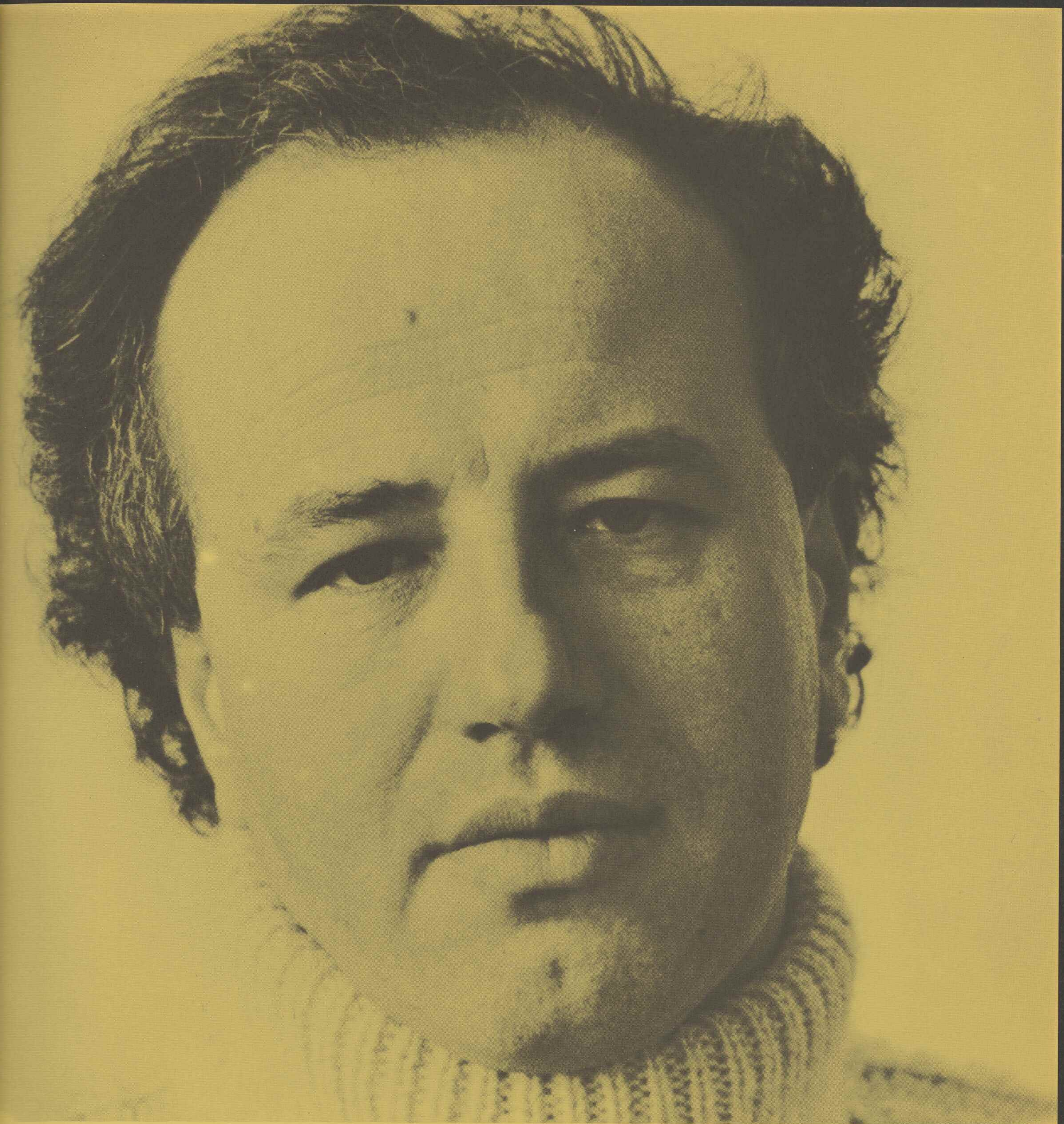




1



3



Marwan

urodzony 1934 w Damaszku. 1955–1957 studia arabistyki, Uniwersytet w Damaszku; 1958–1962 studia w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, Berlin Zachodni, pracownia »mistrzowska« profesor Hann Trier; 1966 nagroda Karl-Hoffer-Gesellschaft, Berlin Zachodni; 1973 stypendium Cité des Arts na pobyt studialny w Paryżu; 1977 docent zaproszony w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, Berlin Zachodni.

wiążącym do niczego, estetycznie strawnym, zdatnym do konsumpcji barwnym upojeniem, lecz z całą artystyczną siłą odzwierciedlają dramaty świata przeżyć najbardziej osamotnionej jednostki.

Jörn Merkert, Marwan, Künstler der Gegenwart, nr 16., Berlin Zachodni, 1976

Marwan jest opętany przez wizję twarzy, ponieważ są one dla niego sposobem wypowiedzenia zarówno dramatu, jak radości życia. Nie znam drugiego malarza, który zajmowałby się wyłącznie motywem głowy, głowy umonumentalizowanej, motywem, który byłby w stanie odświeżać świat, dzięki któremu obraz mógłby poruszać najnowsze problemy. To zrozumiałe, że Marwan nie wskazuje w naszych czasach na żadne ideały. Marwan ukazuje stany, doświadczenia. Trzeba zarazem pamiętać, że jego obrazy nigdy nie były dane jako całość. Są to zawsze fragmenty, którym odpowiada także symbol maski i pustka...

Najczęściej bardzo do siebie podobne twarze, które – jeżeli się spojrzy na każdą z osobna – wydają się być takie same, zawsze się jednak różnią, kiedy przyjrzeć się im dokładniej, są to bowiem twarze wewnętrzne, które przenoszą na płótno stany duszy, a te nigdy nie są takie same. Marwan prawie zawsze maluje siebie, nie widać jednak zbyt wielu podobieństw portretowych. Jednak zawsze są to namalowane z najprawdziwszą wewnętrzną prawdą autoportrety, właśnie dlatego, że są psychogramami siebie samego, nie kostniejącymi w subiektywiźmie, lecz zawsze typowymi w swojej anonimowości; są zawsze jedyne, jednostkowe, powszechne, są to także obrazy naszego świata wewnętrznego...

Malarstwo Marwana jest malarstwem zaangażowanym, humanistycznym, malarstwem, które wierzy w życie, w człowieka, zna jednak także jego słabości, bezradność, zmienność i nadzieje. Obrazy te są jakby częścią ludzkiego cierpienia, identyfikują się z nim. I tak abstrakcyjne starcia farb nie stają się tylko niezobo-

- 1 Głowa, 1976
tempera, płótno, 130 x 162
wł. Galerie Lietzow, Berlin Zachodni
- 2 Głowa, 1977
tempera, płótno, 146 x 114
wł. Städtische Galerie Schloß Oberhausen
- 3 Głowa, 1978
tempera, płótno, 195 x 130
wł. artysty





Rysunek



Horst Janssen

urodzony 1929 w Hamburgu. 1946–1951 studia w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, Hamburg u profesora Alfreda Mahlau; 1950 stypendium fundowane przez das Deutsche Volk; 1964 nagroda artystyczna miasta Darmstadt; 1965 nagroda Edwina-Scharfa miasta Hamburga; 1968 pierwsza nagroda za grafikę na XXXIV. Biennale w Wenecji; 1965 nagroda Schillera miasta Mannheim.

Wszystko to rysuję chętnie i często, jeżeli nie zajmuję się akurat rytowaniem albo litografią. Znajduję w tym dużo przyjemności, a moje dni są wypełnione.

Z: Horst Janssen · Rysunki, Berlin Zachodni, 1970

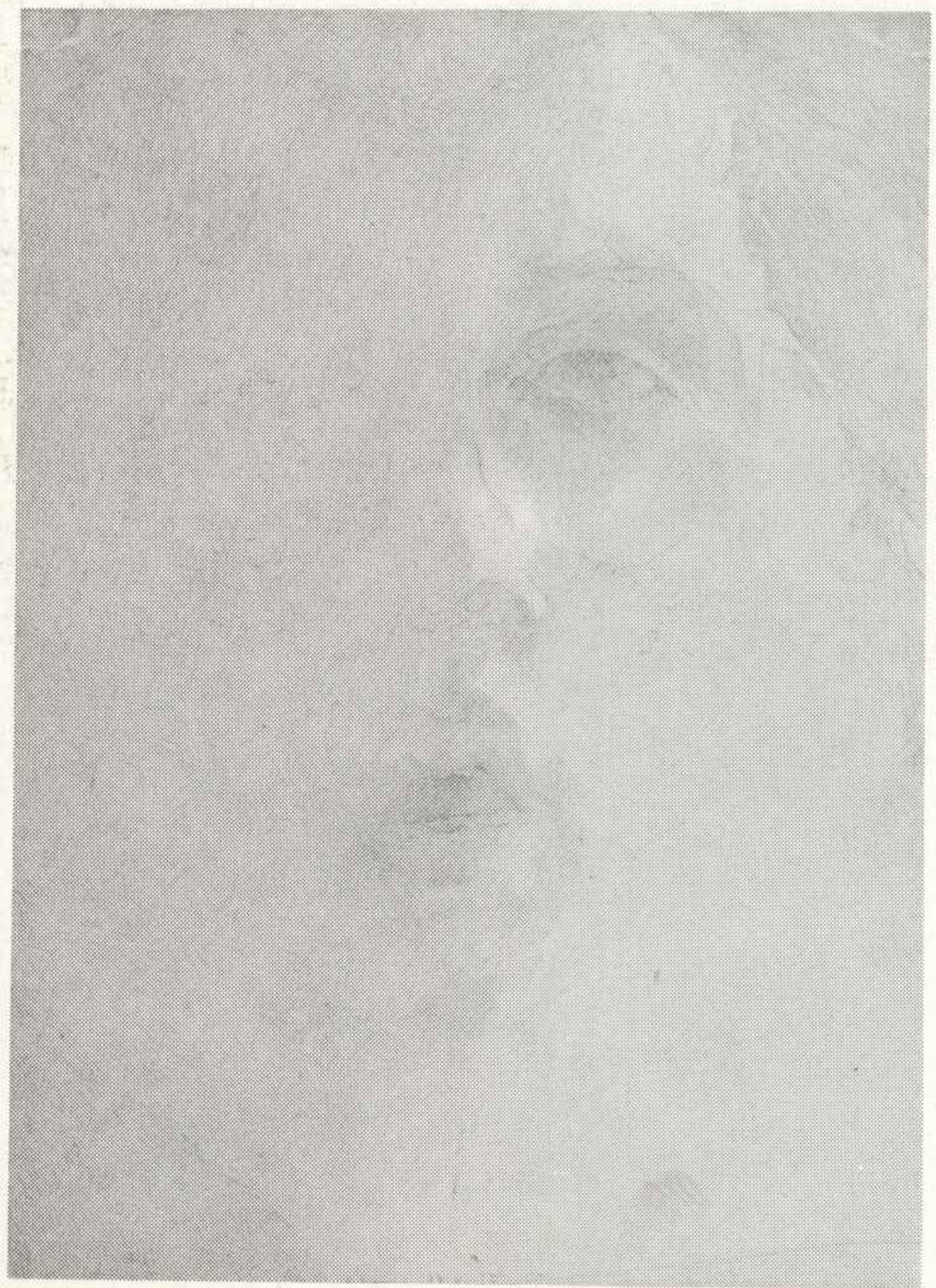
Horst Janssen: »Najlepsze efekty osiągam malując autoportrety. Po pierwsze dlatego, że tego typu malarstwa nie uprawia się dziś już prawie wcale, bądź wcale, po drugie dlatego, że możliwości po temu dają mi moje skłonności do komedianctwa – raz każę mojej twarzy, żeby była pogodna i młoda, raz melancholijna, raz dzika, a jeszcze innym razem zniszczona, spustoszona i nabrzmiata, i właśnie dlatego interesująca.

Biegłość, z jaką portretuję każde ze swoich odbić w lustrze, dokładnie, lecz jednocześnie z tak ważnym zaniżeniem jej wartości dostarcza później tak pożądanego przez publiczność wrażenia uczciwości. To jasne, że wytwarzanie autoportretów jest najwygodniejszym sposobem zarabiania pieniędzy. Nie wymaga najmniejszego wysiłku umysłowego. Nie trzeba także szukać nowej, atrakcyjnej wariacji jakiegoś już po stokroć rysowanego tematu.

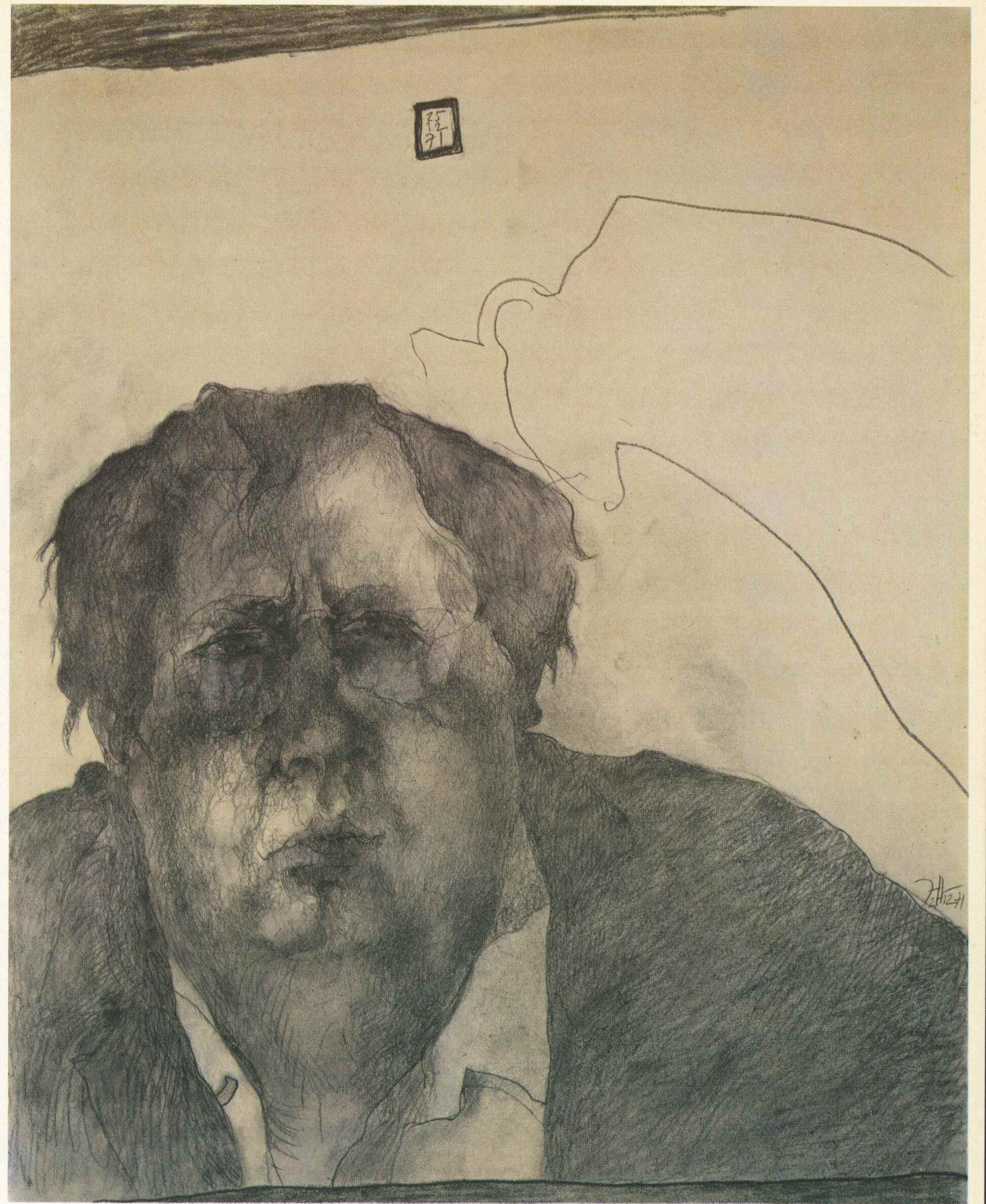
Poza tym robię rysunki przedstawiające pejzaże, w których się przechadzam, albo ilustracje do wytwarzanych samemu wierszy... Potem: Książki z obrazkami dla syna Filipa, albo dla dzieci zaprzyjaźnionych matek, albo wzruszające obrazki dla starszych pań, które kocham, i których znam wiele. Dalej arkusze z obrazkami, anatomiczne serie jakiegoś narządu. »Obrysowuję« także pudełka i okładki książek, rysuję teatr marionetek i maluję szyldy domów, od czasu do czasu robię portret jakiejś, niezupełnie mi obcej osoby – ale tylko wtedy, kiedy wiem od samego początku, że będzie podobny. Brak podobieństwa jest dla mnie czymś strasznym. Rysuję także niewielkie martwe natury z natury: skorupa w towarzystwie zwiędłej róży i różne takie.

- 1 Znowu awantura z Hegewisch, 1965
ołówek, 26 x 32
wł. Kolekcja Hegewisch
- 2 Dla Vereny, 1965
ołówek, kredki barwne, 18,5 x 14
wł. Galerie Brockstedt, Hamburg
- 3 Venus nadąsana, 1966
ołówek, 32,5 x 12,5
wł. Galerie Brockstedt, Hamburg
- 4 Dziewczyna, 1967
ołówek, 37 x 16,8
wł. Galerie Brockstedt, Hamburg
- 5 Sam w dniu 25. 12. 71, 1971
ołówek, kredki barwne, 59 x 46,5
wł. Galerie Brockstedt, Hamburg
- 6 Sam z Gesche, 1972
ołówek, 36 x 52
wł. Galerie Brockstedt, Hamburg

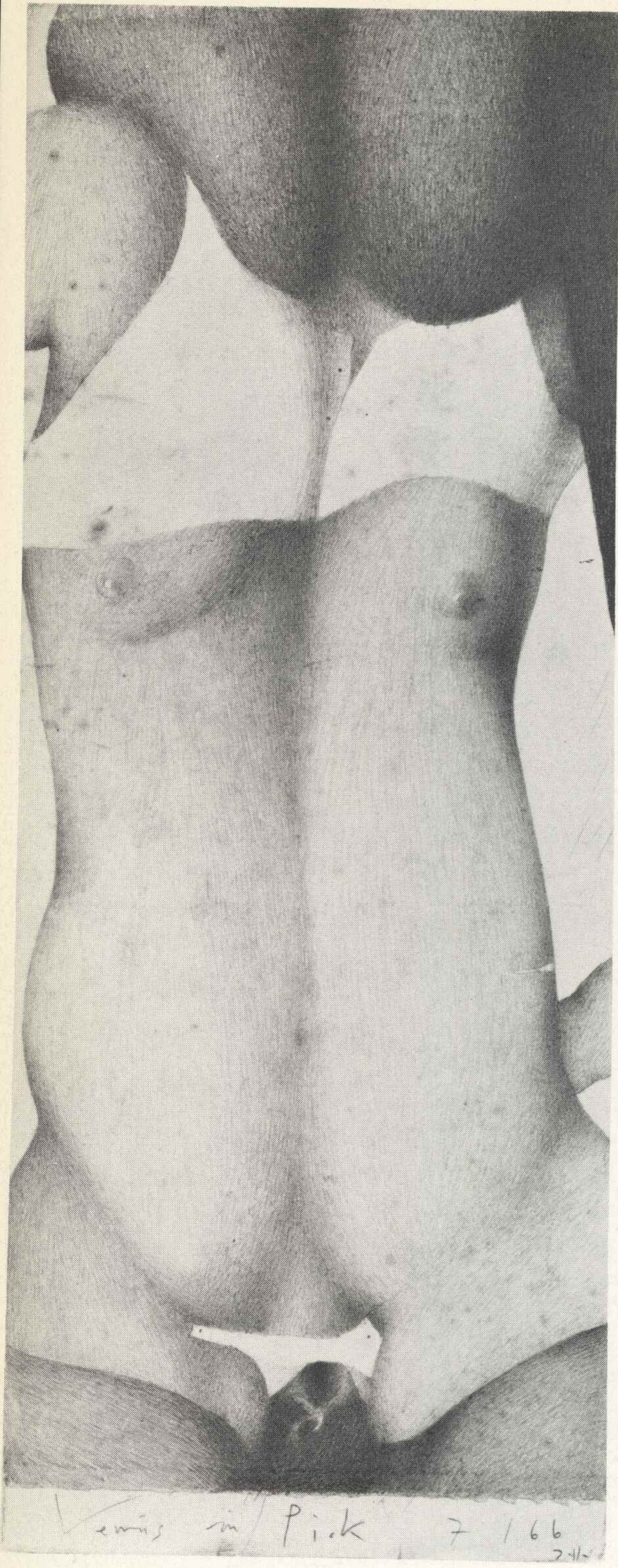




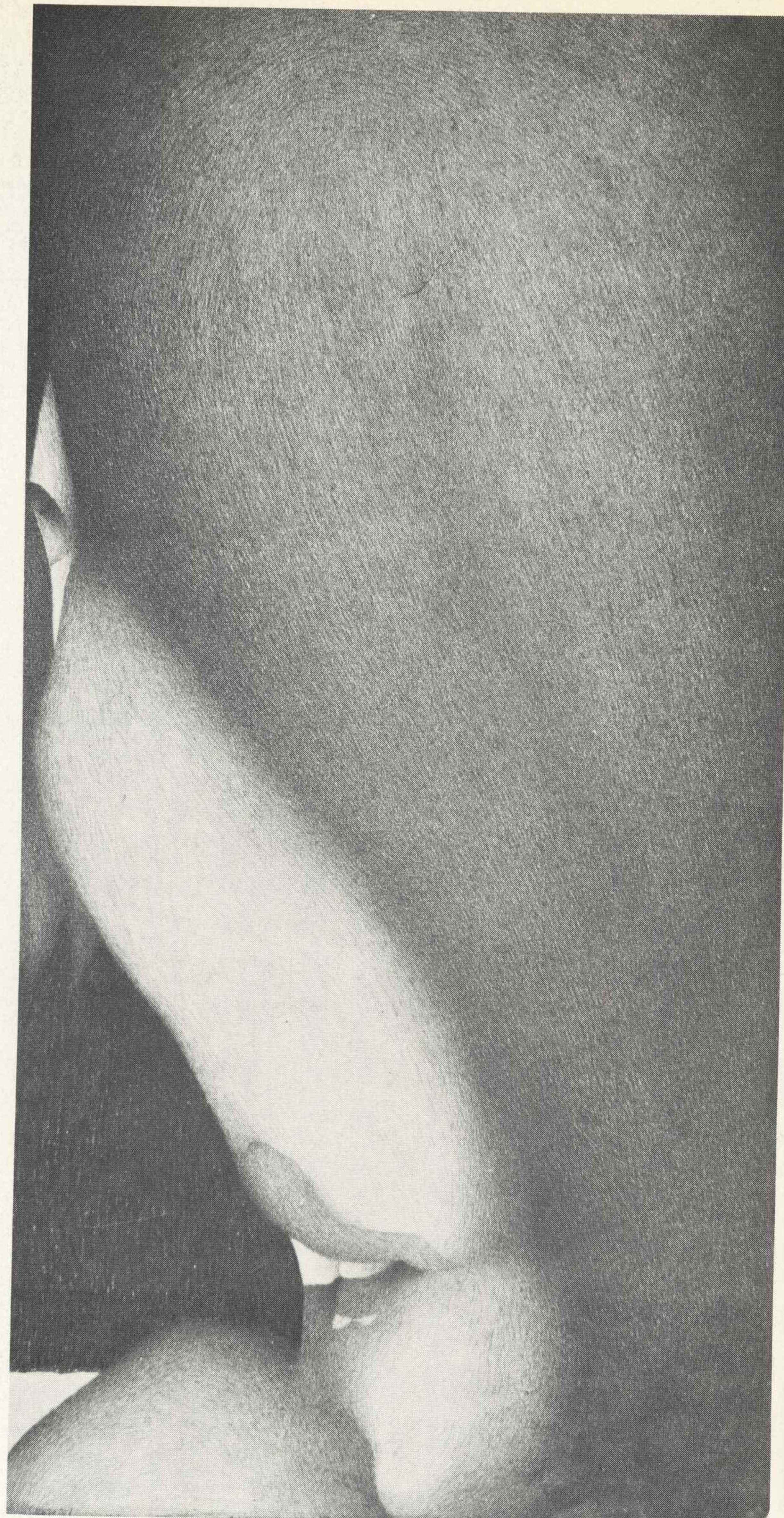
2



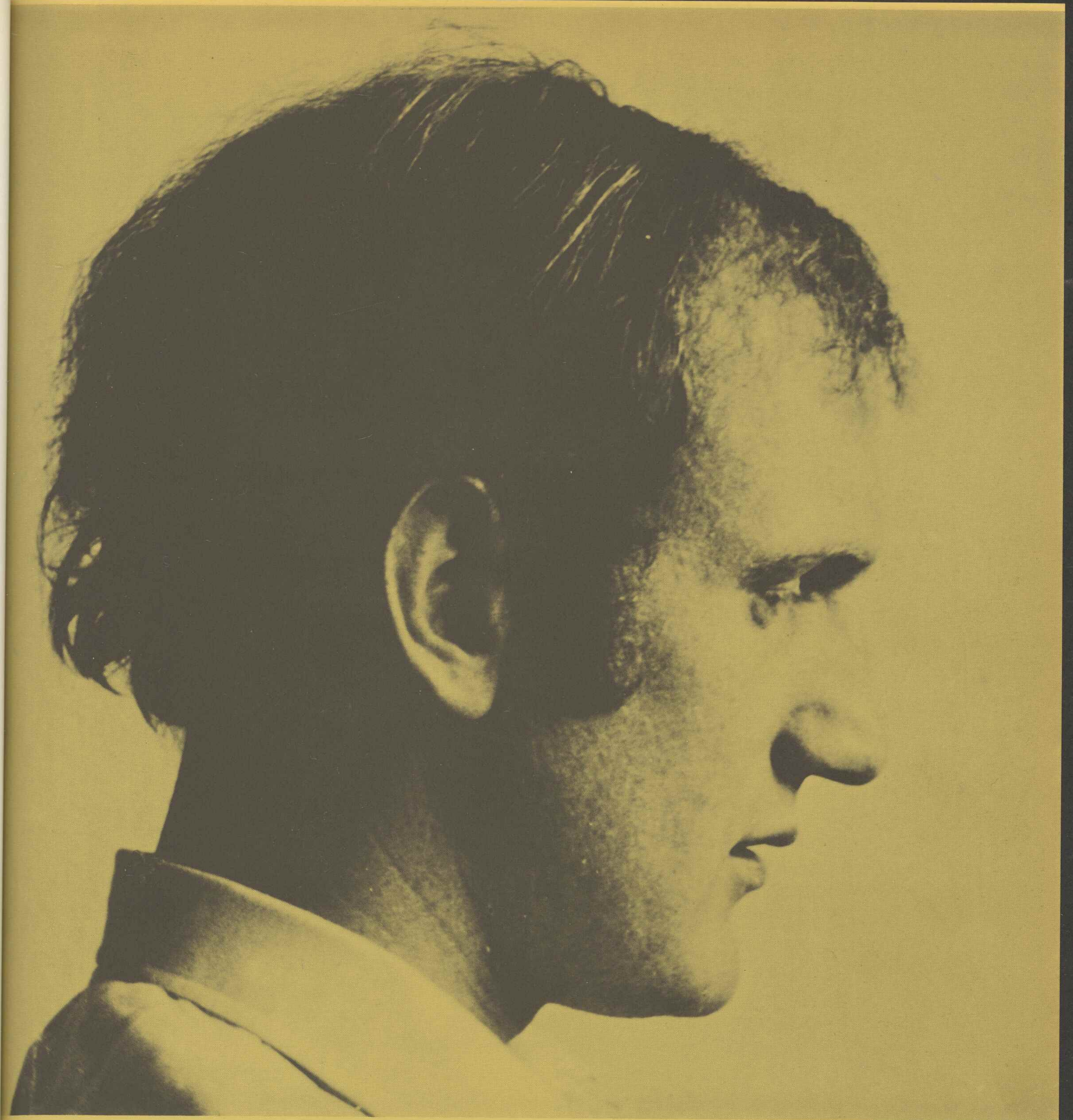
5



3



4



Gerd van Dülmen

urodzona 1939 w Cloppenburgu. 1959–1960 studia w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Berlinie Zachodnim u profesora Wolfa Hoffmanna; 1960–1962 podróż przez Amerykę Środkową i Południową; 1963–1967 studia w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, Berlin Zachodni; pracownia »mistrzowska« Hann Trier; od 1971 profesor w Państwowej Akademii Sztuk Pięknych, Karlsruhe.

Trudno wyjaśnić logicznie, kto albo co pojawia się w rysunkach van Dülmena.

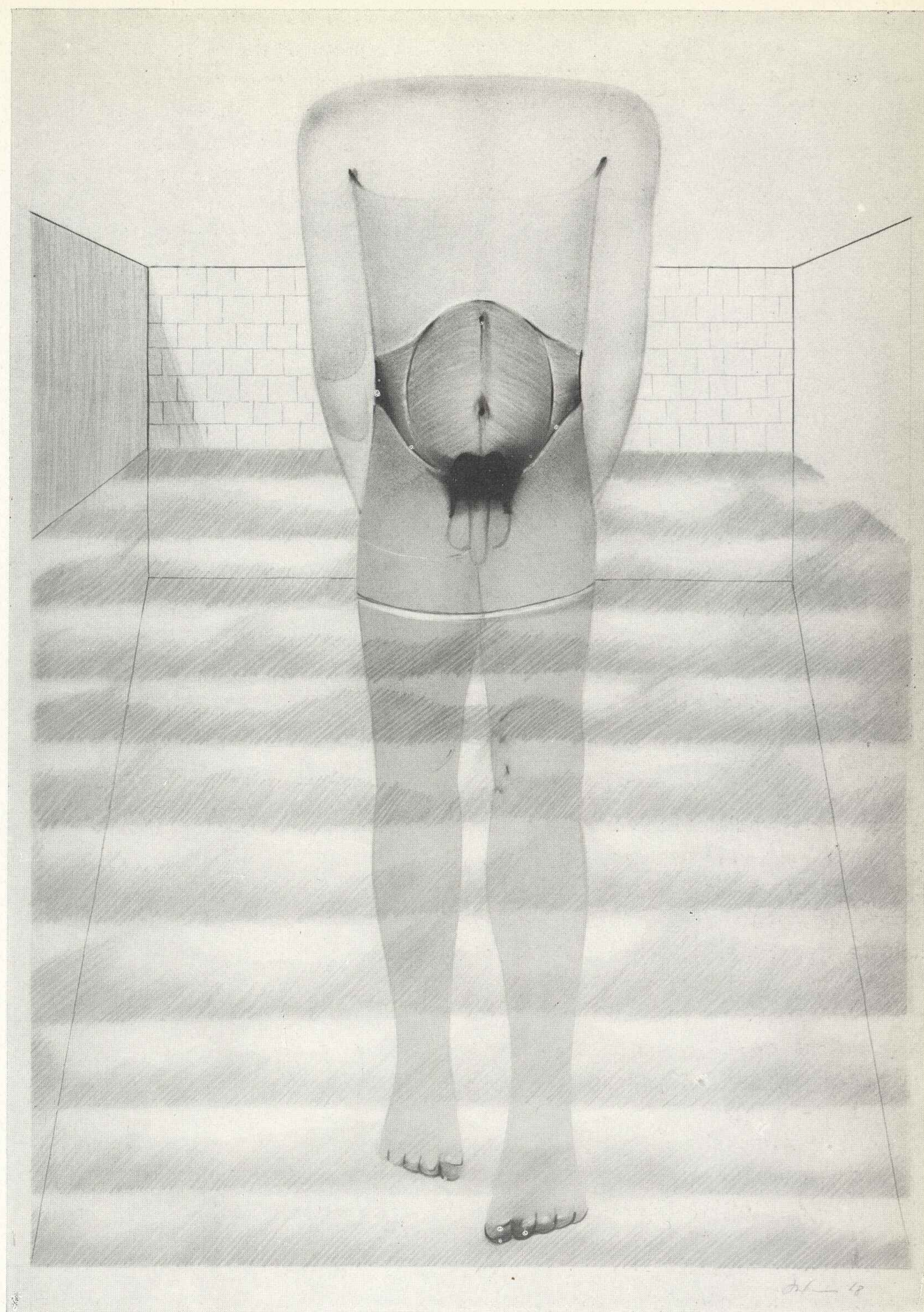
Wszystko jest tu przedstawione w sposób godny podziwu: w tych wnętrzach nikt nie czuje się dobrze. Na przykład tu ładuje się dwa wspaniałe fotele. Wokół stoją mężczyźni bez głów; jeden, operator, chce opuścić scenę. Sytuacja niejasna, absurdalna! (Nr. kat.: 1) Są także i inne prace, dokładne w kompozycji i przenikliwe w rysunku, na których bezgłowe postacie noszą najmodniejsze ubrania. Gąsienice i larwy rozpełzają się wokół, ważki o złych, nabrzmiatych odwłokach rozkładają twarde jak szkło skrzydła. W innych rysunkach zbierają się roje much, a jeśli gdzieś pojawia się jakaś głowa, to jest zamknięta w szklanym dzwonie i patrzy z przyjaznym, niezobowiązującym reklamowym uśmiechem w pustkę. W tych zwodniczo jasnych więzieniach wszystko odbywa się bezgłośnie, a to, co się w nich pojawia, to wymykające się wszelkiej definicji społeczeństwo, to różne, zebrane jak popadnie rzeczy, które w naciąganej atmosferze wysterylizowanego świata pozują pozbawione ze sobą kontaktu. Niektórzy z aktorów i niektóre z rekwizytów mogłyby być zapożyczeniami z beckettowskiego teatru absurdu; także strach, odkryty przez Kafkę, wibruje niezauważalnie między przedmiotami.

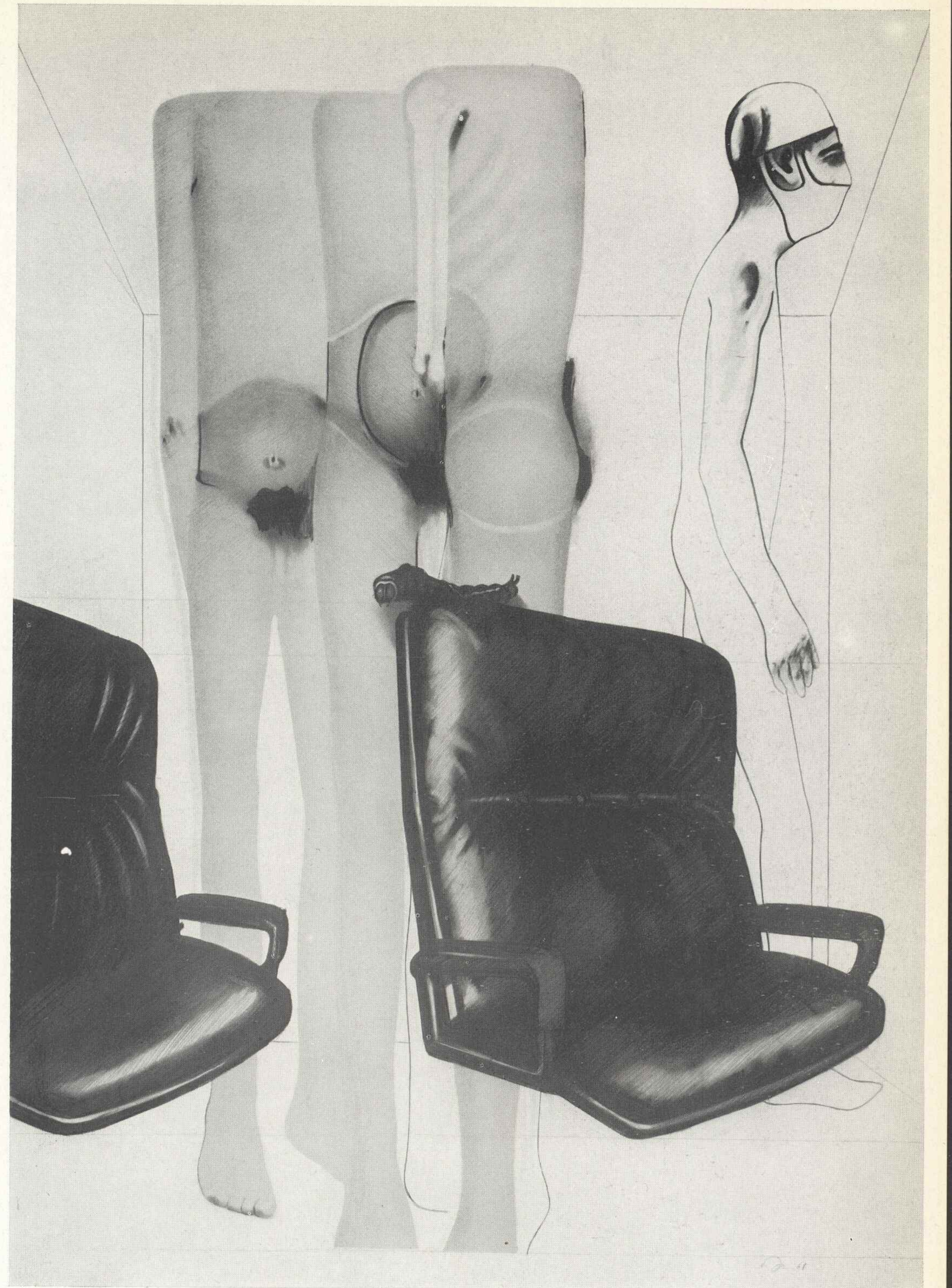
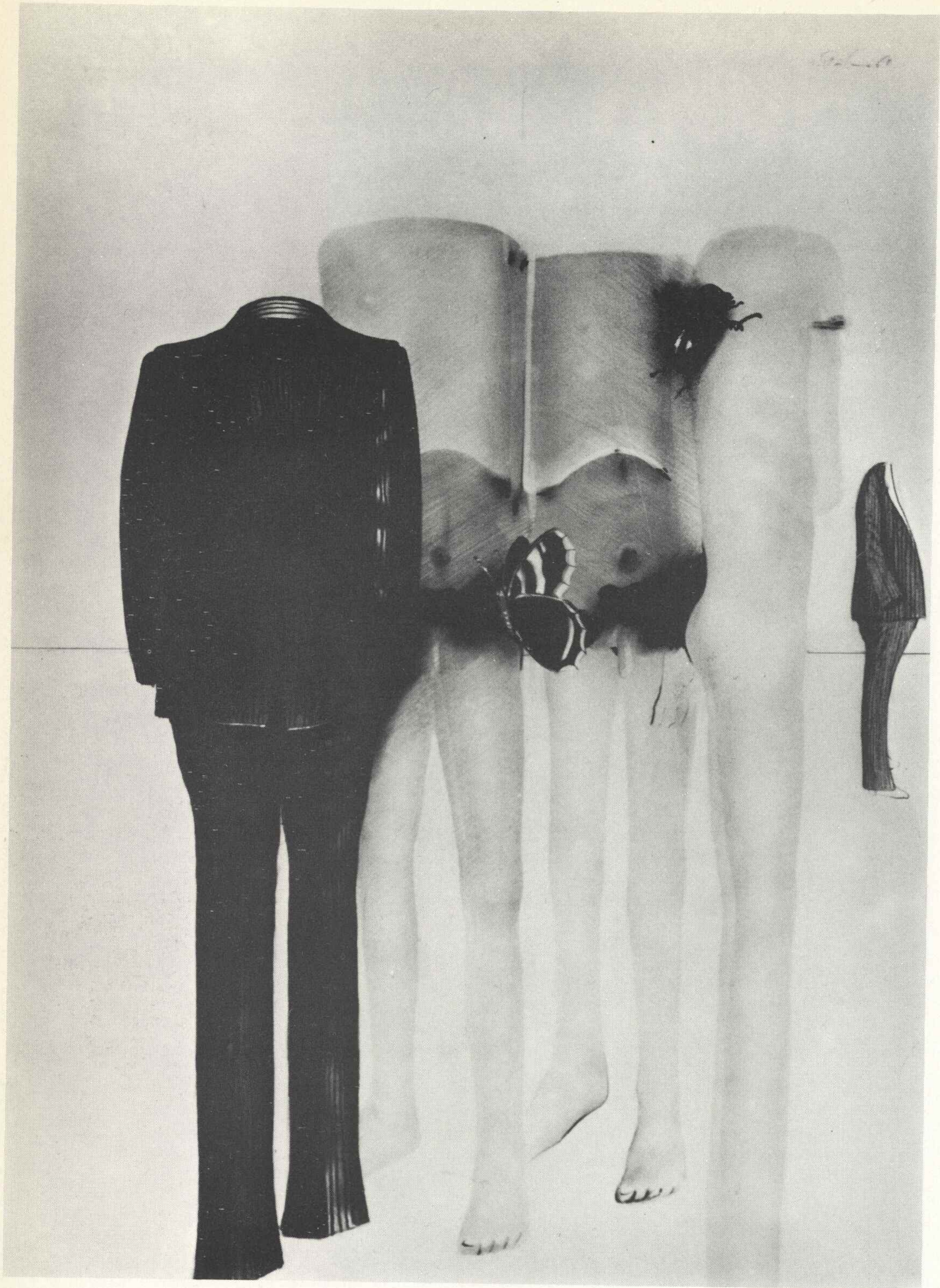
Wszystko to zostało wypracowane na zimno i z powściągnięciem temperamentu. Bez trudu można zauważyć, jak ołówek w ręku van Dülmena potrafi ukazać surowość i delikatność zarysów i linii, toniczność i przejrzystość, uchwytność i głębię. Bogaty w warianty, jak

rysunkowa prowincja, jest także repertuar formalny tematów obrazu: ciała jako plastyczna masa, inne zasugerowane drobnymi liniami; zwięzłe, proste pociągnięcia ograniczające przestrzeń. W ten sposób powstaje architektura, która jednoczy to, co zostało narysowane i co pozostało puste, co plastyczne i co płaszczyznowe, co rozproszone i co przenikliwe twarde, co poruszane rytmicznie i co zastygłe w bezruchu, architektura, która sprawia, że wszystko staje się namacalne i bliskie, lecz zarazem oddala ciała i przedmioty. W ten sposób wszystko staje się w końcu wątpliwe i anonimowe, tak jak wiele rzeczy w obrazie i naszym świecie.

Thomas Grochowiak

- 1 King-Chair, 1968
ołówek, 73 x 51
wł. Städtische Kunsthalle Recklinghausen
- 2 Swimming-Pool, 1968
ołówek, 73 x 51
wł. Städtische Kunsthalle Recklinghausen
- 3 Figury w pejzażu, 1968
ołówek, 62,5 x 44
wł. Städtische Kunsthalle Recklinghausen
- 4 Charles de Gaulle, 1970
ołówek, 73 x 51
wł. Städtische Kunsthalle Recklinghausen







4



Malte Sartorius

urodzony 1933 w Waldlinden. 1954–1959 studia w Akademii Sztuk Pięknych, Stuttgart u profesora Karla Rössinga; od 1965 profesor w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, Brunzwik; 1965 nagroda popierająca Dolnej Saksonii; 1966 nagroda Burdy za grafikę, Monachium.

Zwały gruzu i wysypiska śmieci odzwierciedlają w sposób sprzeczny pragnienia i nadzieje naszej cywilizacji; są uderzającymi symbolami powiększającego się zniszczenia środowiska, w którym żyjemy; to krajobrazy o niestabilnym charakterze, tworzące wciąż nowe nieprzewidziane układy i fantastyczne kombinacje, krajobrazy, które są w trakcie stałego strukturalnego przeobrażania się. Tak wygląda motywacja dla moich rysunków, które chciałyby odzwierciedlić z pewną dozą precyzji wycinki tej rzeczywistości.«

Malte Sartorius: »Punktem wyjścia jest dla mnie materiał fotograficzny. Nie mam żadnego – może to być temat – punktu widzenia, według którego dokonywałbym wyboru: amatorskie zdjęcia z wakacji, fotografie z ekspedycji, materiał z zakresu medycyny sądowej etc. . .

Fotograficzne wzory wykorzystuję zawsze w całości, nie wybieram zatem jakiegoś »wycinka obrazu«, podobnie jak to, że w trakcie »kopiowania« staram się zachować charakter sfotografowanej rzeczywistości. Przesadnie duże rysunki barwne buduję najczęściej na jednobarwnym jasnym tonie podstawowym. Pociągnięcia pędzla krzyżują się pod ostrym kątem przebiegając w dokładnie określonych kierunkach, tworząc w ten sposób raster rysunku. Przejścia barw o średniej jasności leżą bardzo blisko siebie. Rysunek wypłaszcza się, traci »ostrość głębi«. Obrazy wydają się wyblakłe, przeświecione; z rozmysłem wybrałem to pojęcie z dziedziny fotografii.

Nasuwa się teraz pytanie, co do powiązań moich prac z rzeczywistością, bowiem przedmiotowość pojawiająca się na moich obrazach jest zakłócana w swojej wyrazistości przez proces twórczy, który skłania się raczej ku abstrakcji niż odtwarzaniu. Człowiek zaczyna się zastanawiać, czy naprawdę miało się zamiar ukazać te rzeczy z taką starannością: ich istnienie staje się niepewne. Tym dosadniejszą się staje rzeczywistość obrazu.

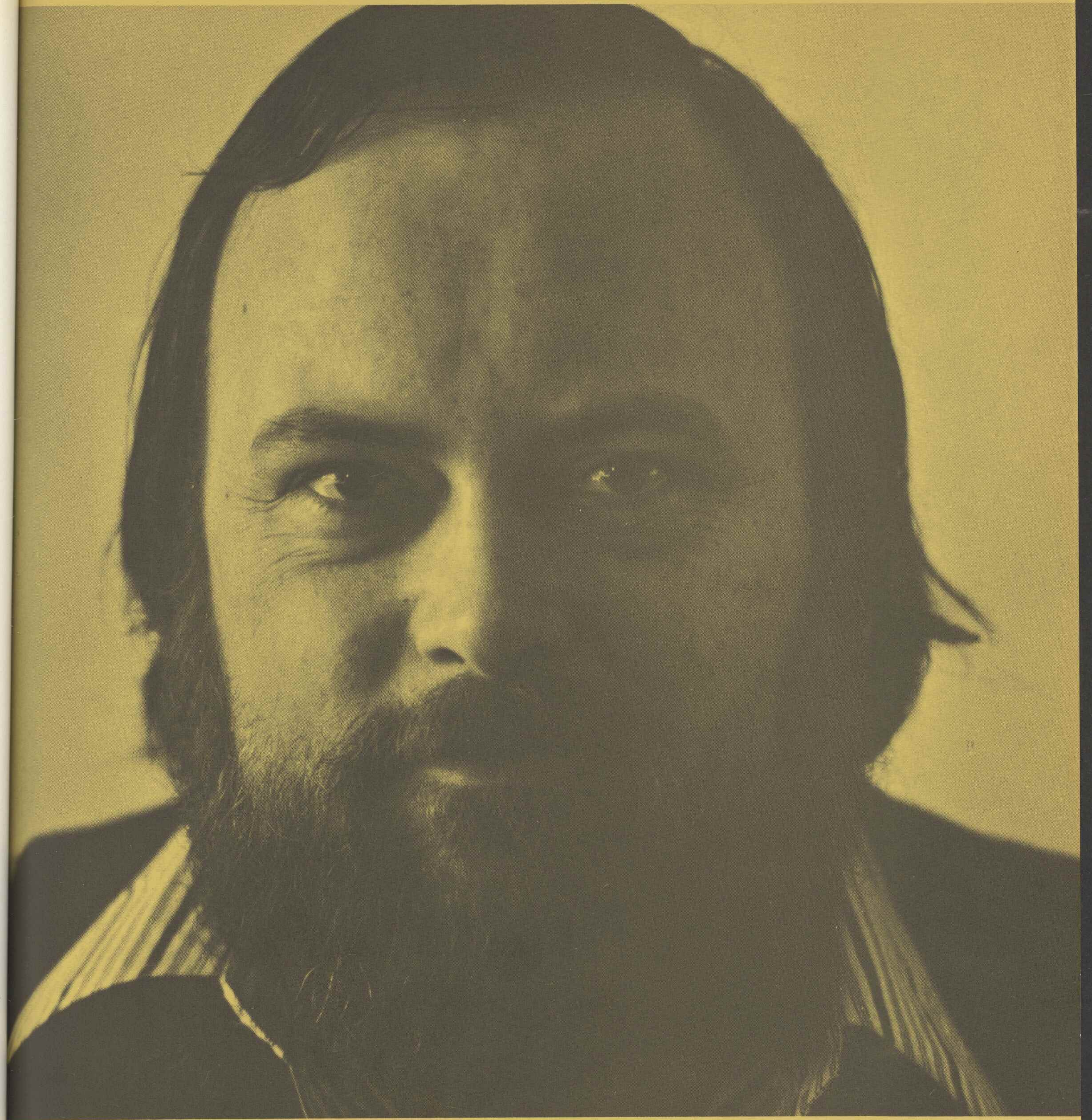
- 1 Pejzaż V, 1976
kredki barwne, 121 x 160
wł. Zbiory Dolnej Saksonii
- 2 Pejzaż IV, 1976
kredki barwne, 141 x 158
wł. Städtische Kunsthalle Recklinghausen
- 3 Zasznurowana palma, 1976
kredki barwne, 140 x 100
wł. artysty



1



2



Peter Sorge

urodzony 1937 w Berlinie. 1958–1964 studia w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, Berlin Zachodni; 1964–1965 pracownia »mistrzowska« profesora Freda Thielera i profesora Maca Zimmermanna; 1964–1969 członek założyciel Stowarzyszenia Wystaw Grossgörschen 35, Berlin Zachodni; 1968 druga nagroda Burdy za grafikę, Monachium; 1969 nagroda za grafikę miasta Wolfsburga; 1972 członek założyciel Grupy »Aspekt«.

Peter Sorge: »Wycinkiem rzeczywistości, od którego wychodzi moja twórczość, jest papier, na który nadrukowuje się czarną farbę; są to więc fotografie z dzienników, magazynów ilustrowanych, magazynów porno, roczników fotograficznych; rzadziej fotografie robione samemu, czy robione specjalnie dla mnie... Stosuję tylko jeden sposób opracowywania materiału, wtedy jeżeli jest to konieczne, – jest to wycięcie odpowiednich fragmentów ze zdjęcia, a zatem wyciągnięcie z treści tego, co dla mnie istotne. (Może to być kciuk, tyłek, albo lufa pistoletu.)

W trakcie pracy przy obrazach, rysunkach, sztychach i litografiach pojawia się wprawdzie znów coś takiego jak »osobniczy charakter pisma«, nawet jeżeli zadać sobie nieco trudu odrzucając emocje i próbując pozostać możliwie blisko zdjęcia...

Robię zatem obrazkowe cytaty z tak zwanych środków masowego przekazu. (Za cudzystów służy oprawa albo zrobione przy pomocy ołówka obramowanie.) Wiele z tych cytatów przedstawiam na jednym płótnie, albo przeciwstawiam je sobie, otrzymując często w wyniku to zagadkę obrazkową, to kalambur, a jeżeli się uda paradoksy albo antytezy, z których obserwator może i powinien robić syntezę. Ludzie, którzy przypisują mi brak inwencji w technice i wyborze tematu, określają tym samym moje »życzenia«.

Chciałbym, żeby ludzie, którym ofertę optyczną sypie się każdego dnia jak karmę dla bydła, nie konsumowali jej i nie zapominali strona po stronie, lecz żeby zaskakiwały ich jej osobliwe kombinacje, a może nawet pobudzały do myślenia. (Czy to nie za wiele!)

To, co znane i zwyczajne musi być jednak wówczas poznawane na nowo, cytat musi być rozpoznawany jako cytat.«

1 Jet-Set II, 1975

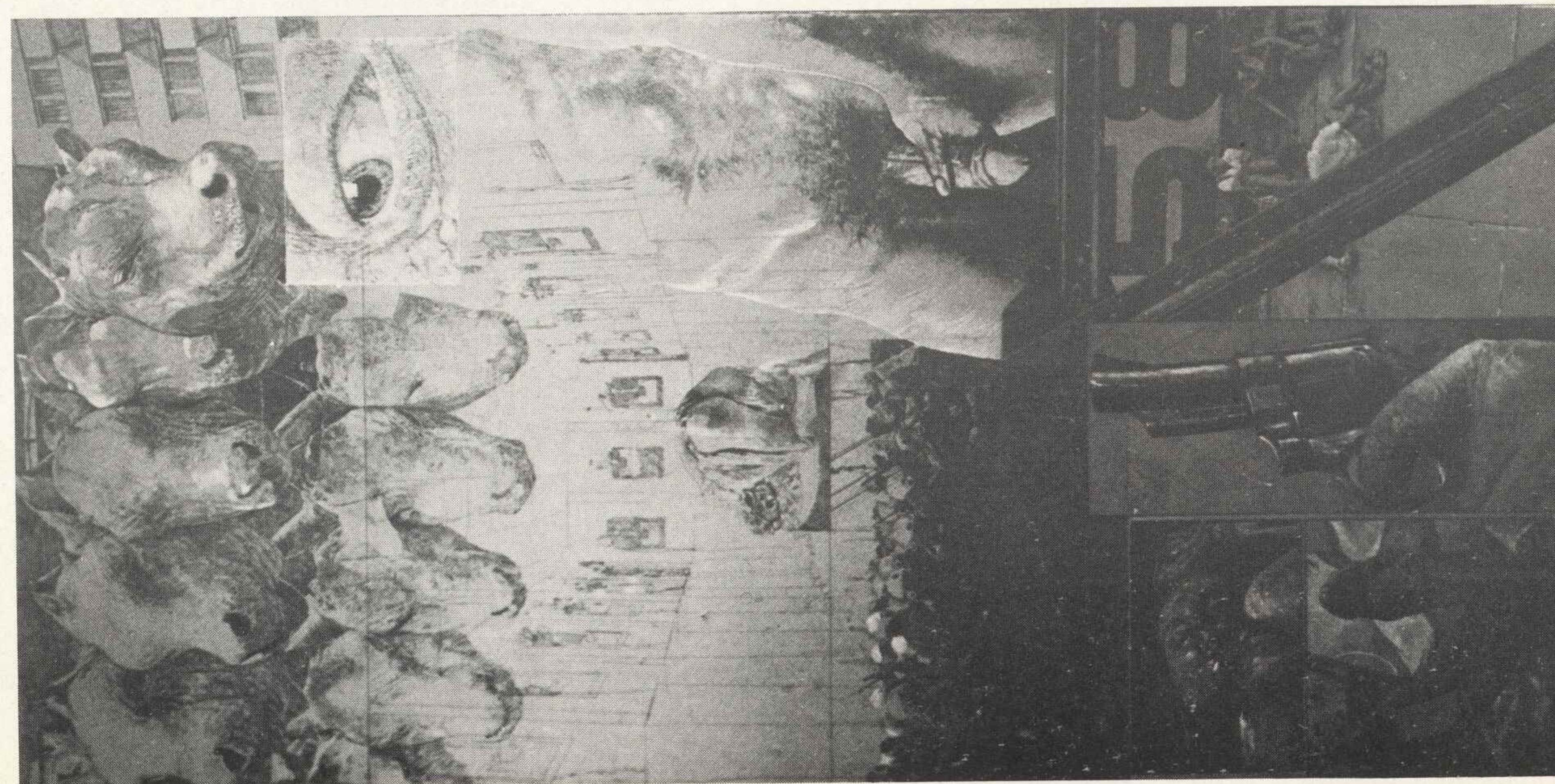
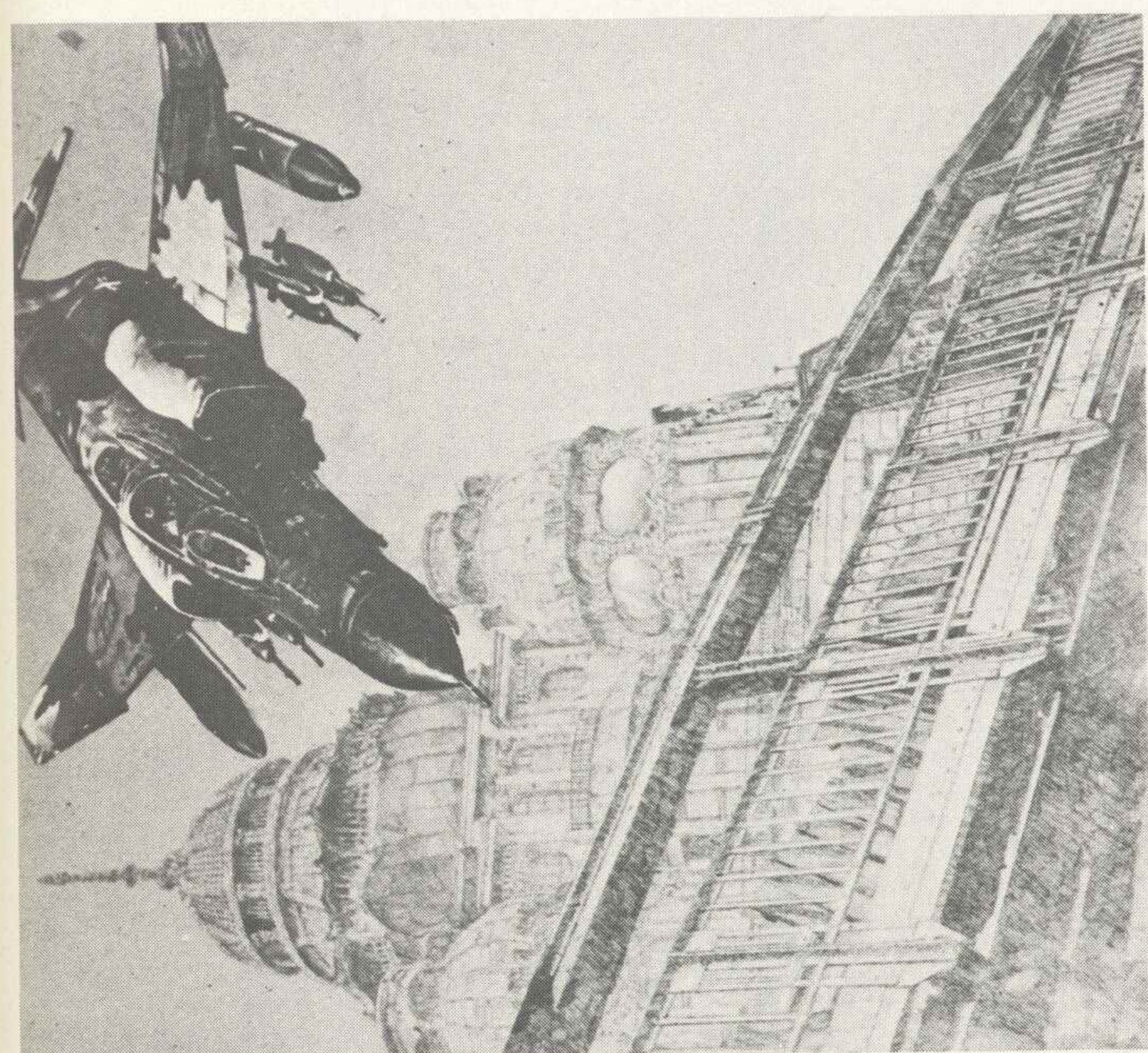
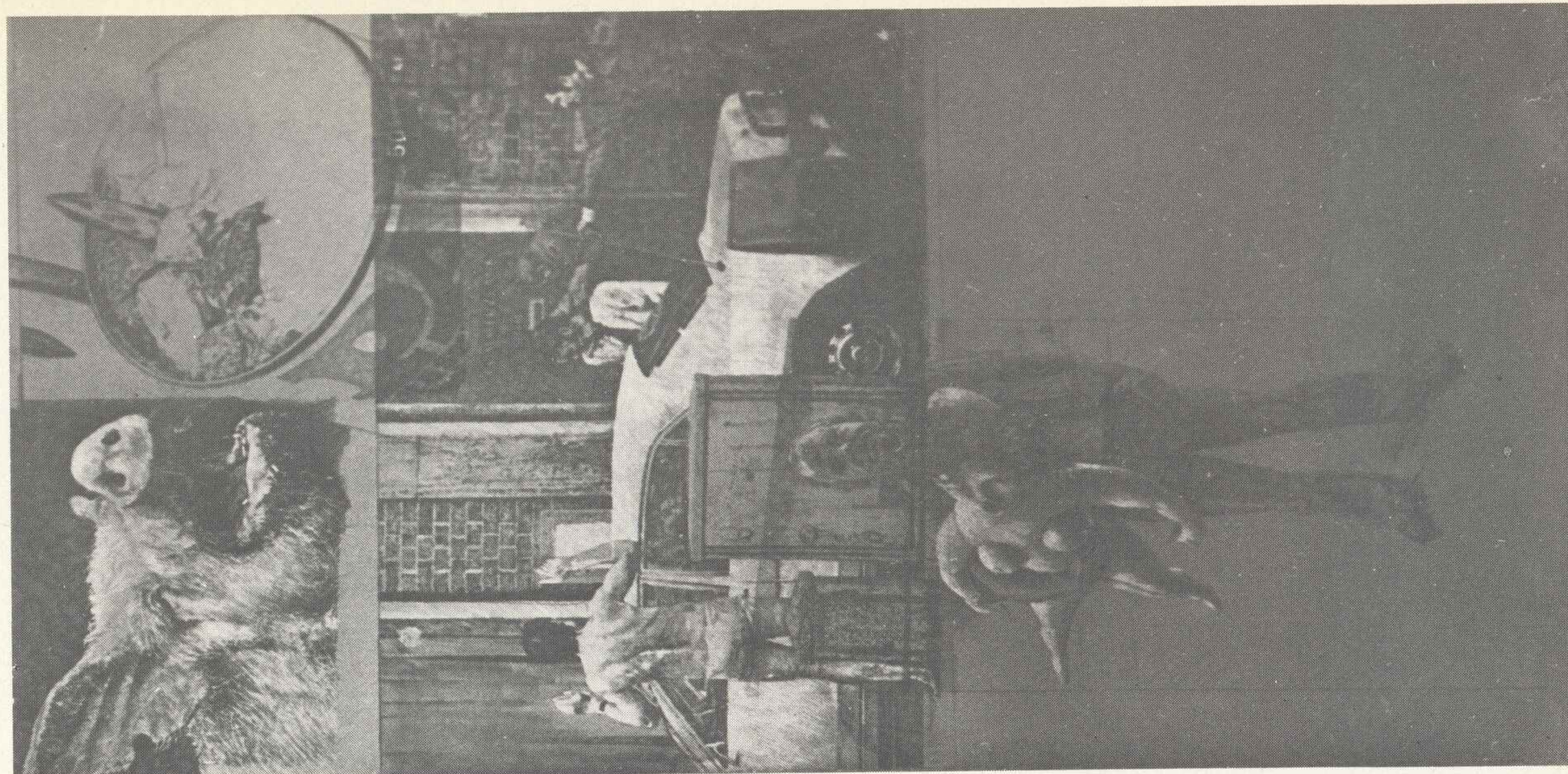
kredki barwne, ołówek, 71,5 x 90
wł. Städtische Galerie Schloss Oberhausen

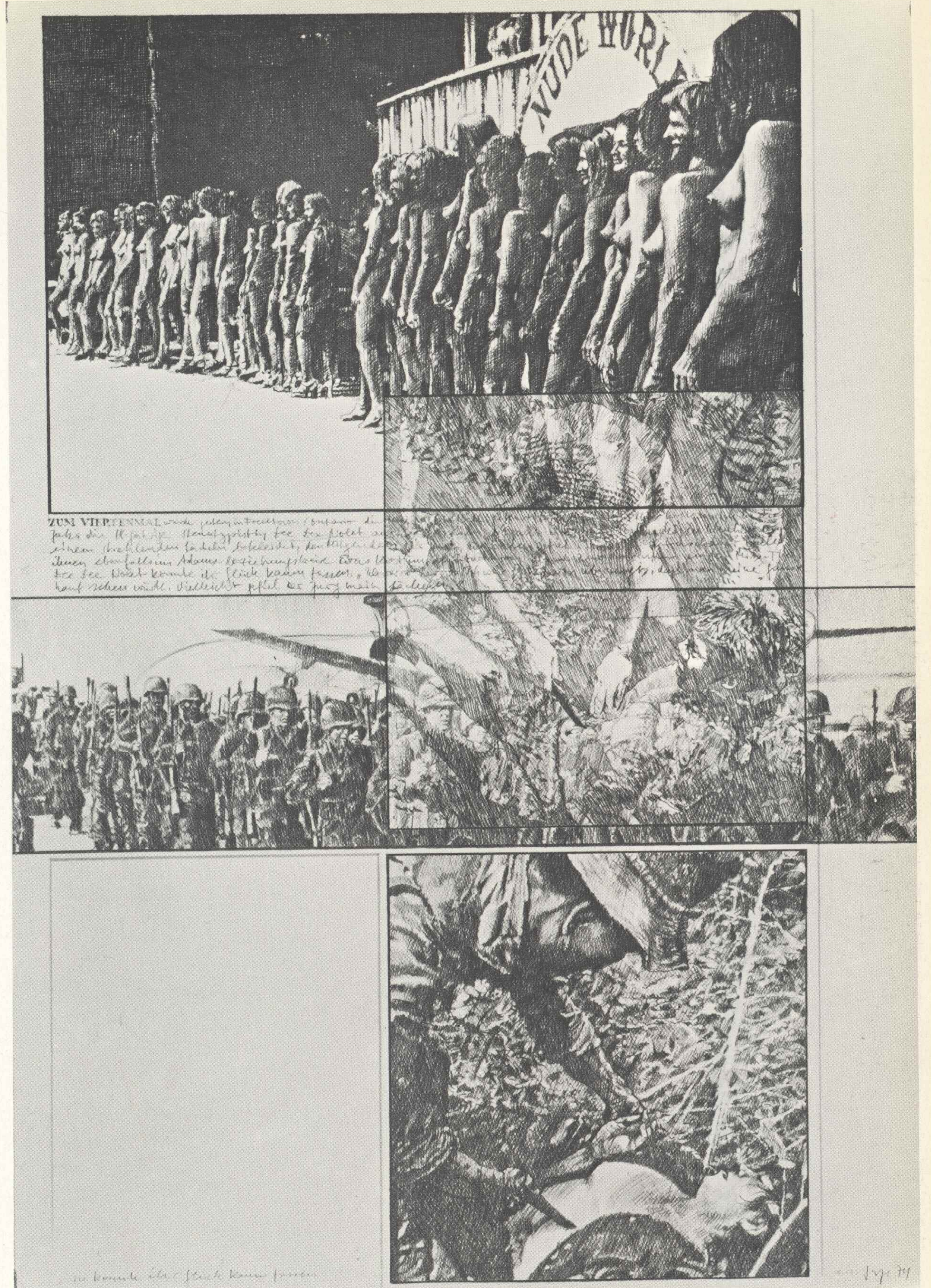
2 Nie mogła pojąć swojego szczęścia, 1974

kredki barwne, ołówek, 72 x 49,5
wł. prywatna

3 Studia wielkiego miasta, 1977

kredki barwne, czteroczęściowy 180 x 90,
100 x 90, 100 x 90, 180 x 90
wł. Galerie Poll, Berlin Zachodni

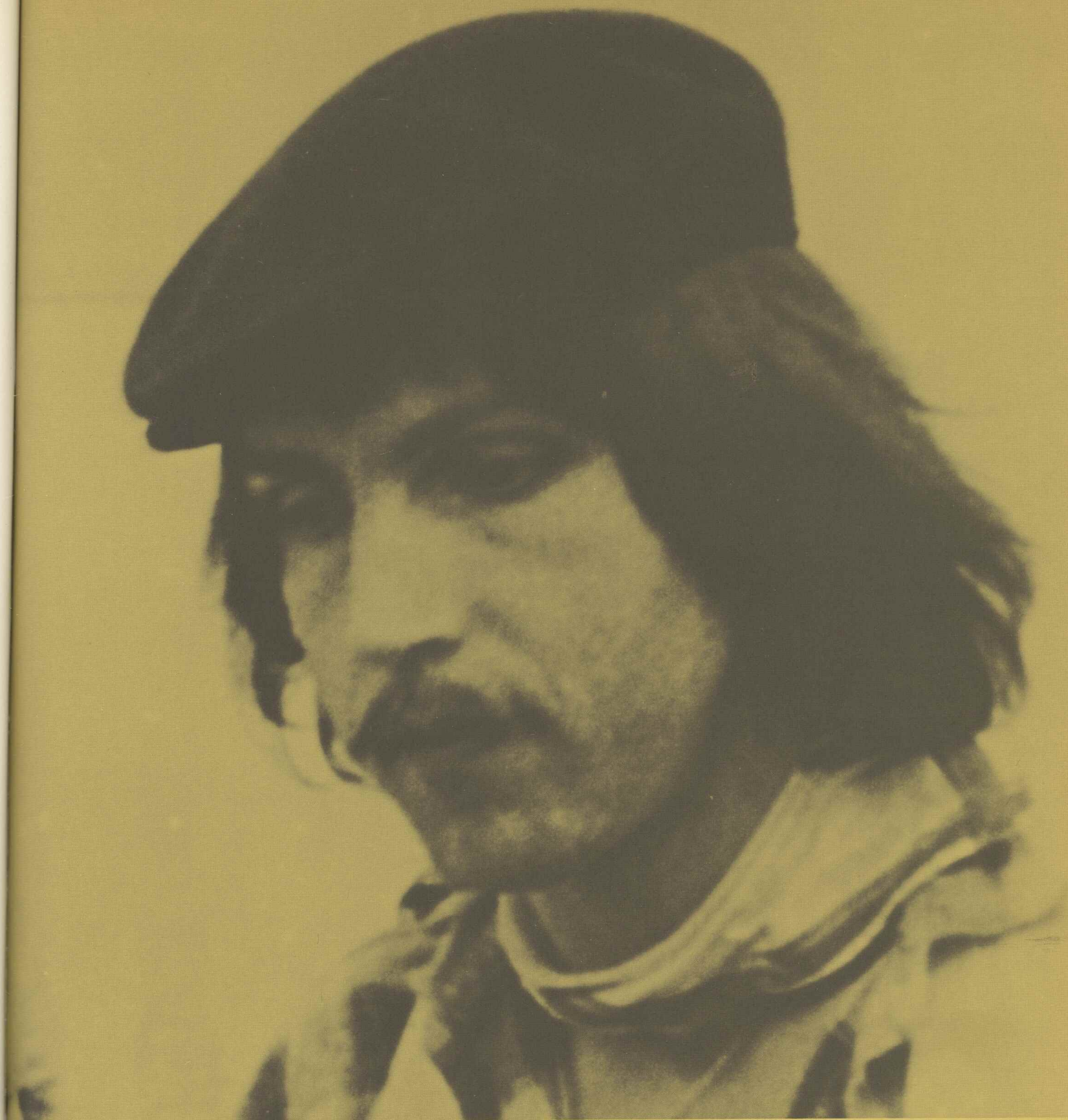




ZUM VIERTENMAL wurde...
 jedes die 11-jährige...
 einen...
 ihren...
 die die...
 hant...
 hant...

in...
 in...

14.10.74



Klaus Vogelgesang

urodzony 1945 Radebeul k/Drezna. 1965–1969 studia w Państwowej Akademii Grafiki, Poligrafii i Reklamy w Berlinie Zachodnim; 1975 nagroda Stowarzyszenia Krytyków Niemieckich; 1976 stypendium na pobyt studialny w Villa Massimo, Rzym.

malarza, który maluje obrazy po to, żeby znaleźć wyraz sankcjonujący społeczeństwo. Do tego brakuje mi motywacji. Bardziej sensowne wydaje mi się takie wykorzystywanie swoich zdolności, żeby zwracać uwagę na to, co moim zdaniem należałoby zmienić.»

Klaus Vogelgesang: »Swoje zainteresowanie zwracam ku człowiekowi przebywającemu w stworzonym przez siebie środowisku. On – względnie moja dyskusja z nim – jest ośrodkiem mojej twórczości. Przedstawiane osoby i przedmioty nie znalazły się tu jednak tylko o tak sobie, lecz są symbolami, znakami. Myślę, że moje obrazy są alegoriami.

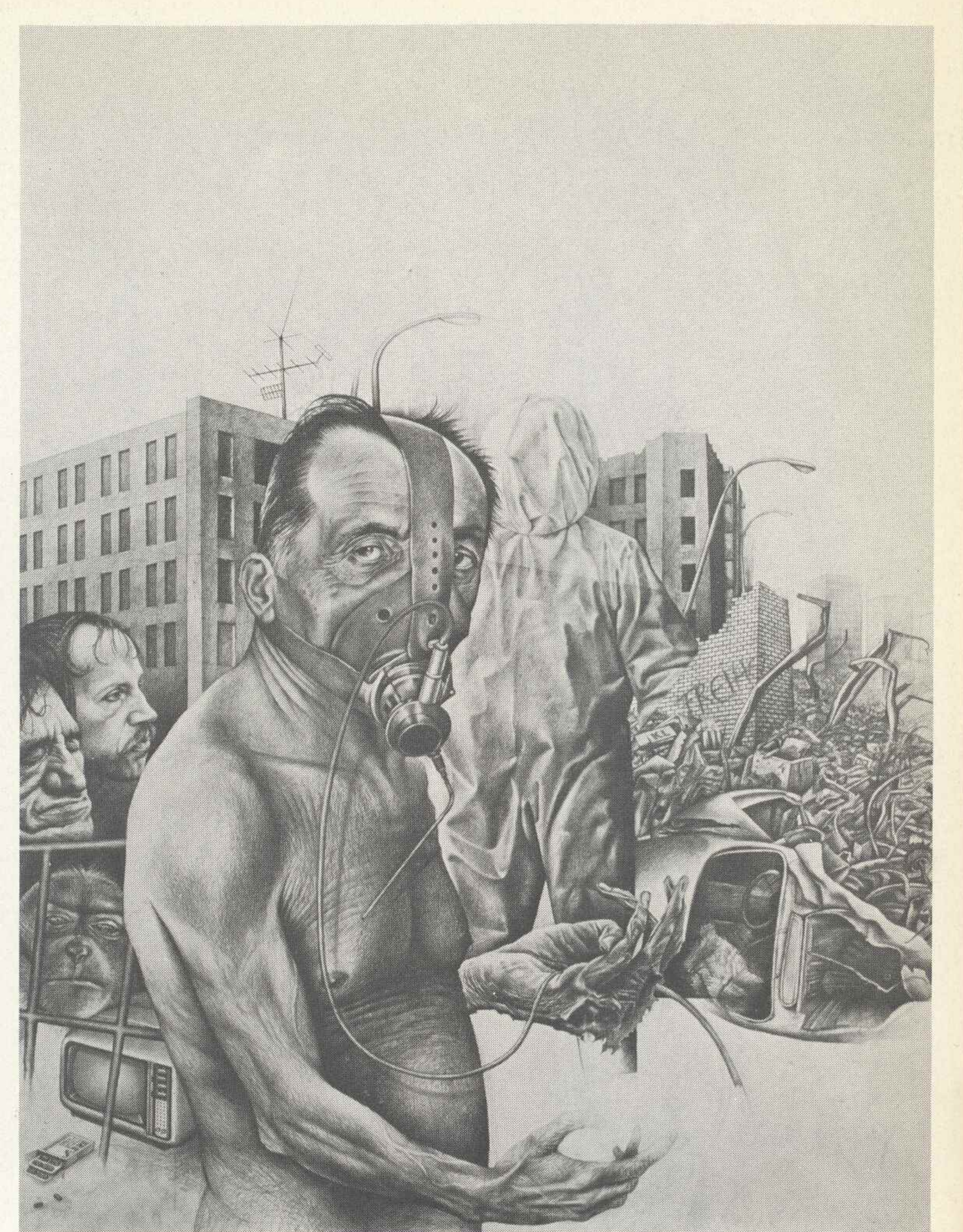
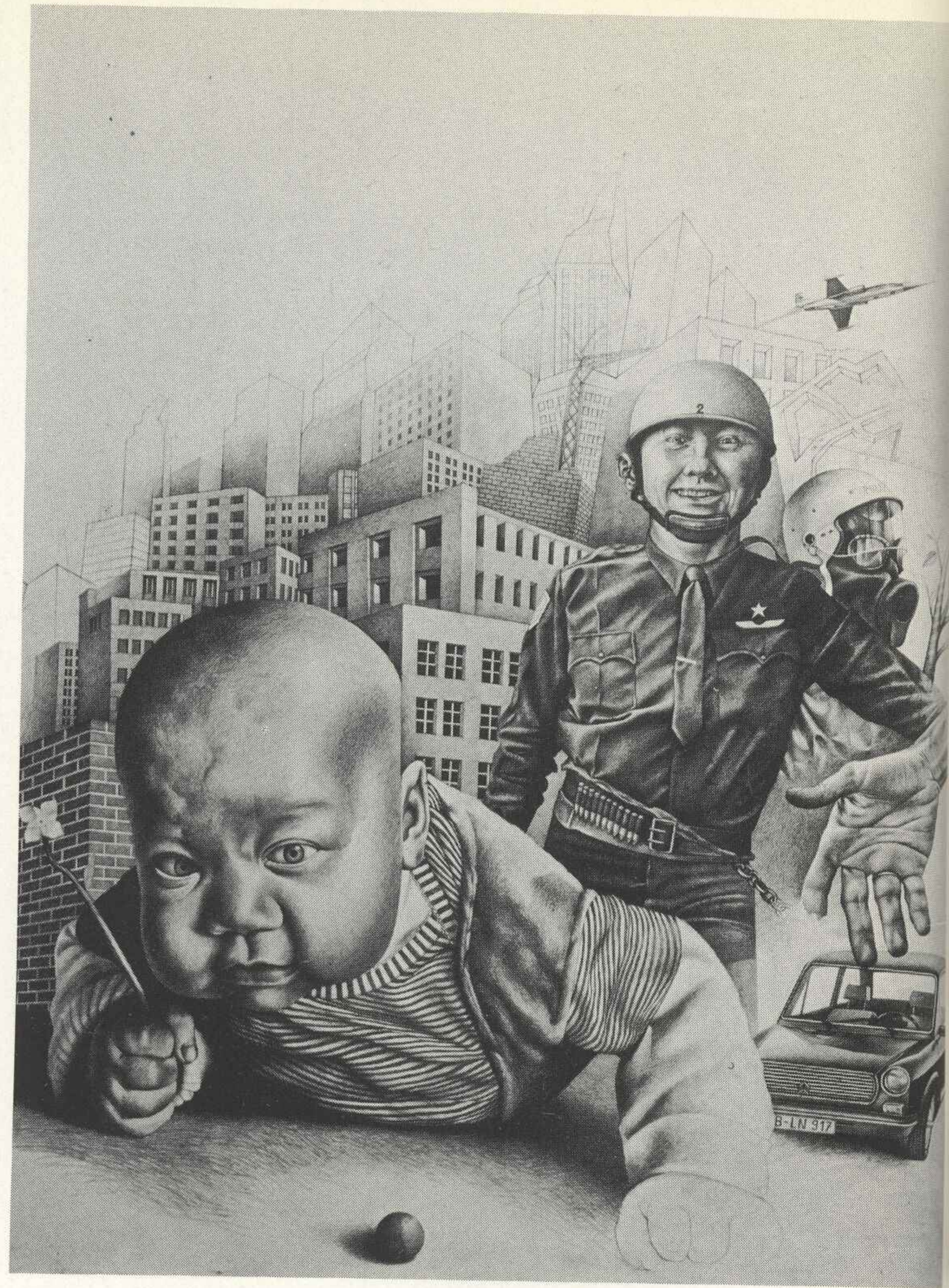
Inspirację czerpię ze znalezionej materiału fotograficznego. Najczęściej są to ilustracje, które zainteresowały mnie swoją osobliwością, komizmem, absurdalnością, które fascynują mnie w pewien sposób. Jeżeli mam choćby niejasne wyobrażenie albo pomysły, które chciałbym przenieść na obraz, to wtedy albo wyszukuję, albo sam robię zdjęcia, które są mi potrzebne.

Proces twórczy jest uzależniony w moim przypadku przede wszystkim od starań nad znalezieniem odpowiedniej formy, dzięki której dopiero będę mógł przekazać treść zgodnie ze swoimi zamierzeniami. Treść i forma są uzależnione od siebie, są nierozdzielne. W ten sposób chciałbym wykazać, jaką wagę ma dla mnie pokonanie problemów formalno-estetycznych. Ten sposób realistycznego przedstawiania nie zamyka się tylko w sektorze czystej sztuki, odbija także otaczającą nas rzeczywistość, zajmuje się światem materialnym, to znaczy poznawalnym przy pomocy zmysłów. Dzięki temu obserwator może dowiedzieć się czegoś konkretnego o sobie samym i o warunkach w jakich egzystuje.

Są zatem także moje obrazy świadomymi i nieświadomymi reakcjami na »rzeczy«, które poznają w konfrontacji z otoczeniem, których nie mogę ścierpieć, które wyzwalają we mnie strach. Próba ich ukazania i wyjaśnienia to możliwość, żeby z tym skończyć. Na szczęście ludzie i stosunki nie są takie, jakimi je maluję. Jednak dziś nie mogę zrozumieć siebie jako

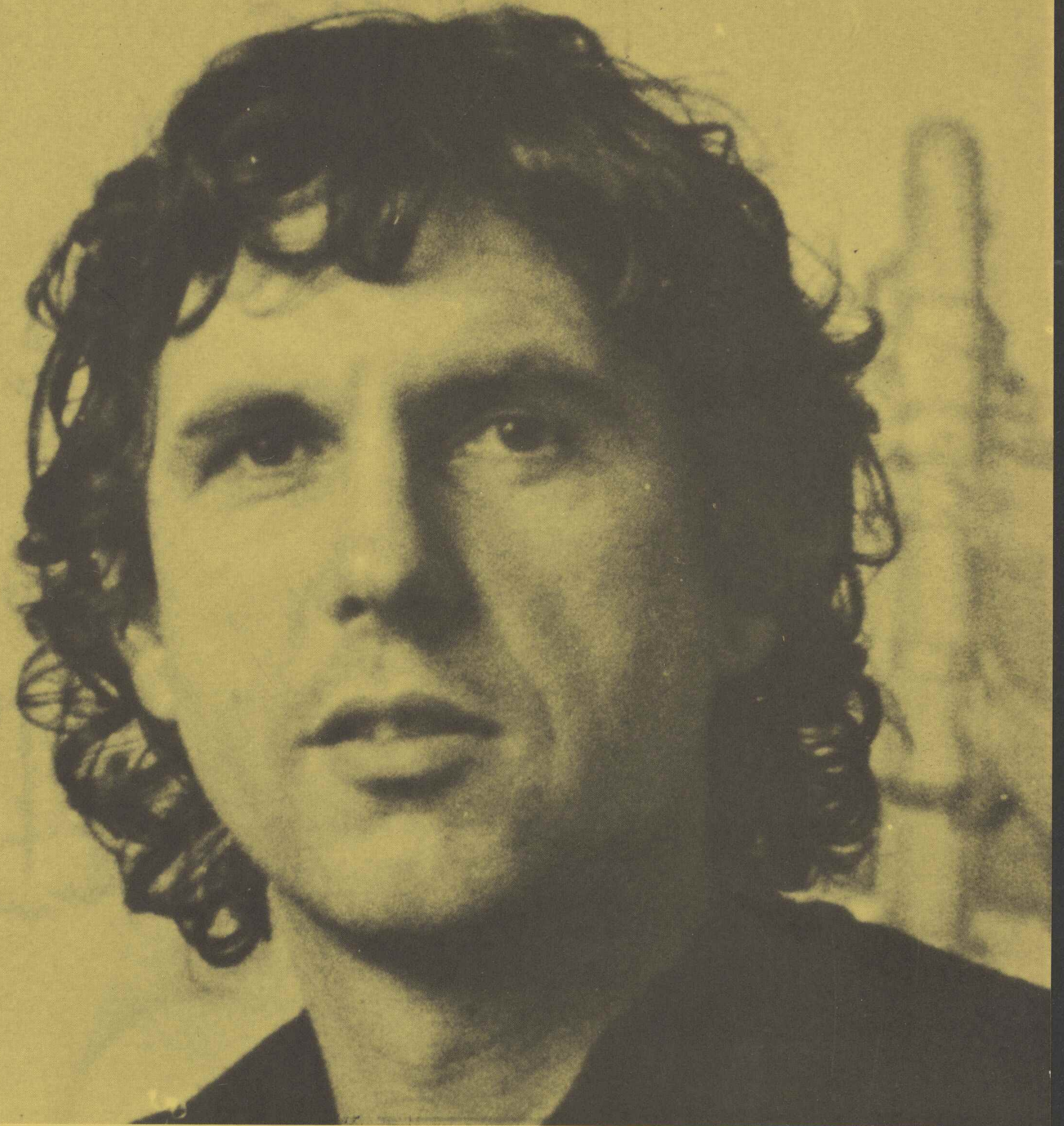
- 1 Madame Butterfly, 1976
ołówek, kredki, barwne, 146 x 102
wł. Städtische Kunsthalle Recklinghausen
- 2 Mieli szczęście, 1977
ołówek, kredki barwne, 146 x 196
wł. Städtische Galerie Schloss Oberhausen
- 3 Wielkie miasto, 1977
tryptyk
ołówek, kredki barwne, 3 x 196 x 147
wł. Zbiory Republiki Federalnej Niemiec







2



Wolfgang Petrick

urodzony 1939 w Berlinie. 1958–1965 studia w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, Berlin i studia biologii na Uniwersytecie Powszechnym, Berlin, pracownia »mistrzowska« profesora Volkerta; 1964–1967 członek założyciel Stowarzyszenia Wystaw Grossgörschen 35, Berlin Zachodni; 1968 nagroda artystyczna za malarstwo miasta Wolfsburga; 1971 stypendium Cité des Arts, Paryż; 1972 złoty medal na III. Biennale Della Grafica, Florencja; 1975 nagroda artystyczna miasta Berlina Zachodniego; od 1975 profesor w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych.

Brutalna ignorancja »turystów« którzy jak kolumna mechanicznych rzeźników maszerują z nieludzkim kurczowym egoizmem w poszukiwaniu swoich uciech, – w pewnym sensie wszyscy jesteśmy tacy. Nurkowanie sportowe jako atrybut bywania w świecie i naczynie oraz krótka podróż w niebezpieczną krainę cudów, opalenizna jako dowód siły i zdrowia, zęby lśniące od pasty i to, że można sobie pozwolić na więcej niż ci bladzi, – znamy to wszystko. Petrick ukazuje ofiary i oprawców. Zarówno jedni jak i drudzy wydają się nam znani, są naszymi braćmi, których widzimy w krzywym zwierciadle.

Każdy, kto zajmował się sztuką, wie, że sama treść nie wystarczy. Treść musi się objawić, musi przybrać jakąś postać, właśnie formę. Malarstwo Petricka sprawia, że nie tylko temat wydaje się nam znajomy, lecz także to, że ukazuje się nam w określonym skupieniu, że możemy powiedzieć: Tak, to nas obchodzi, ten zanurzony w kwasie solnym katalog podróży Neckermanna – to jest to...

Ciała Petricka są wynikiem nieludzkiego połączenia mięsa i żelaza, skóry i tworzywa, kończyny i metalowej rury. Już tylko to kojarzy się z protezą, z żelaznym płucem, hybrydową techniką, która wbrew swojej woli narzuca człowiekowi inwalidzkie kule. Ma się wrażenie, że gdyby postacie te były inne, bardziej ludzkie, bardziej uduchowione, to zamiast obcęgów, prętów, sworzni, gwoździ, rzemieni, zamiast hełmów i groteskowych kapeluszy, gumowych kamizelek i okularów wyrosłyby im z piersi, brzuchów i stóp-kwiaty. Petrick nie byłby wtedy być może wcale realistą, raczej racjonalnym

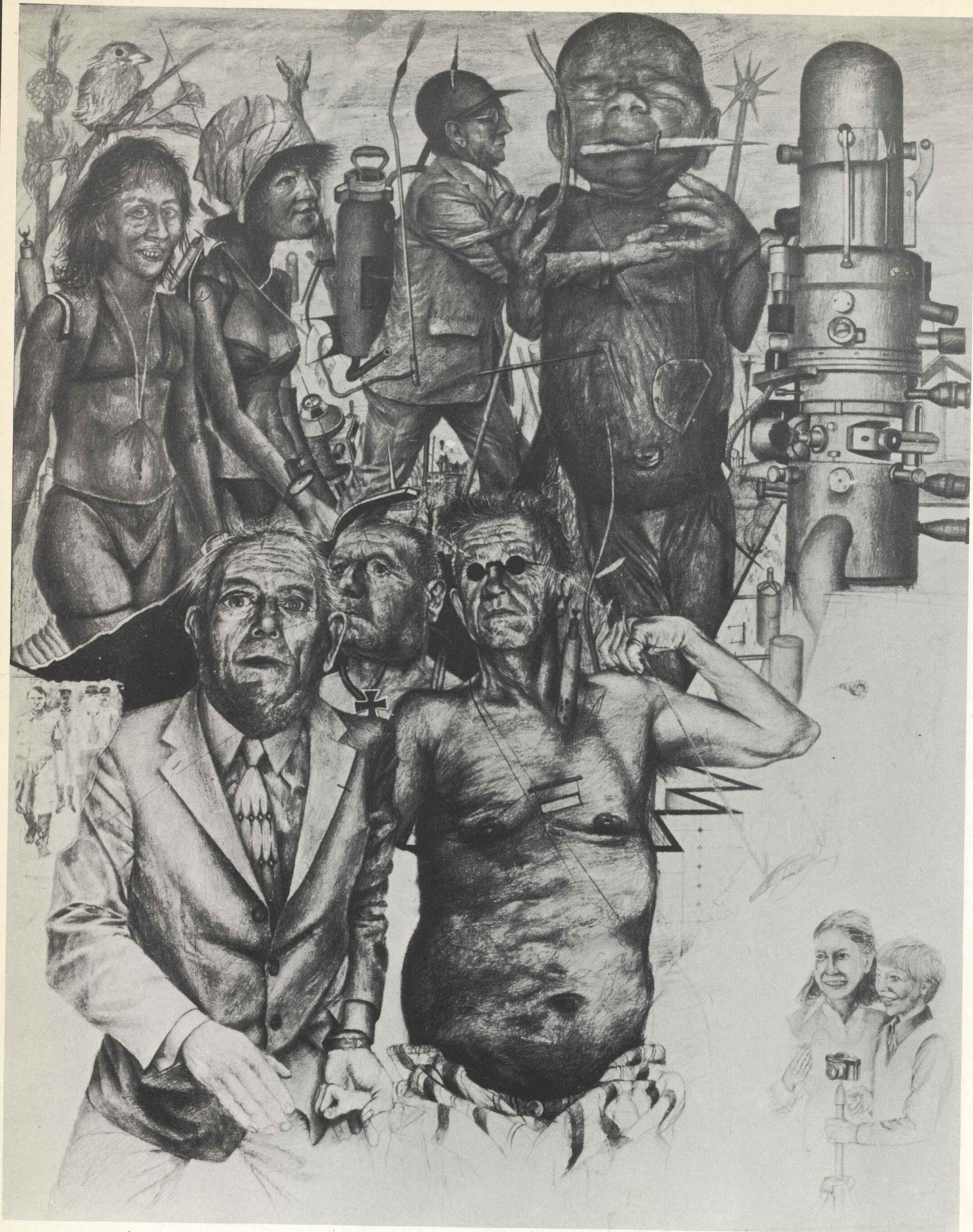
Jamesem Ensorem o technicznej fantazji? Czy sztuka Petricka jest cynicznym raportem, oskarżeniem, demaskowaniem przy pomocy groteski, utopijną marą senną o przyszłości, w której totalna maszynowa manipulacja tym, co ludzkie, przekreśli oprawione mięso przez wilka?

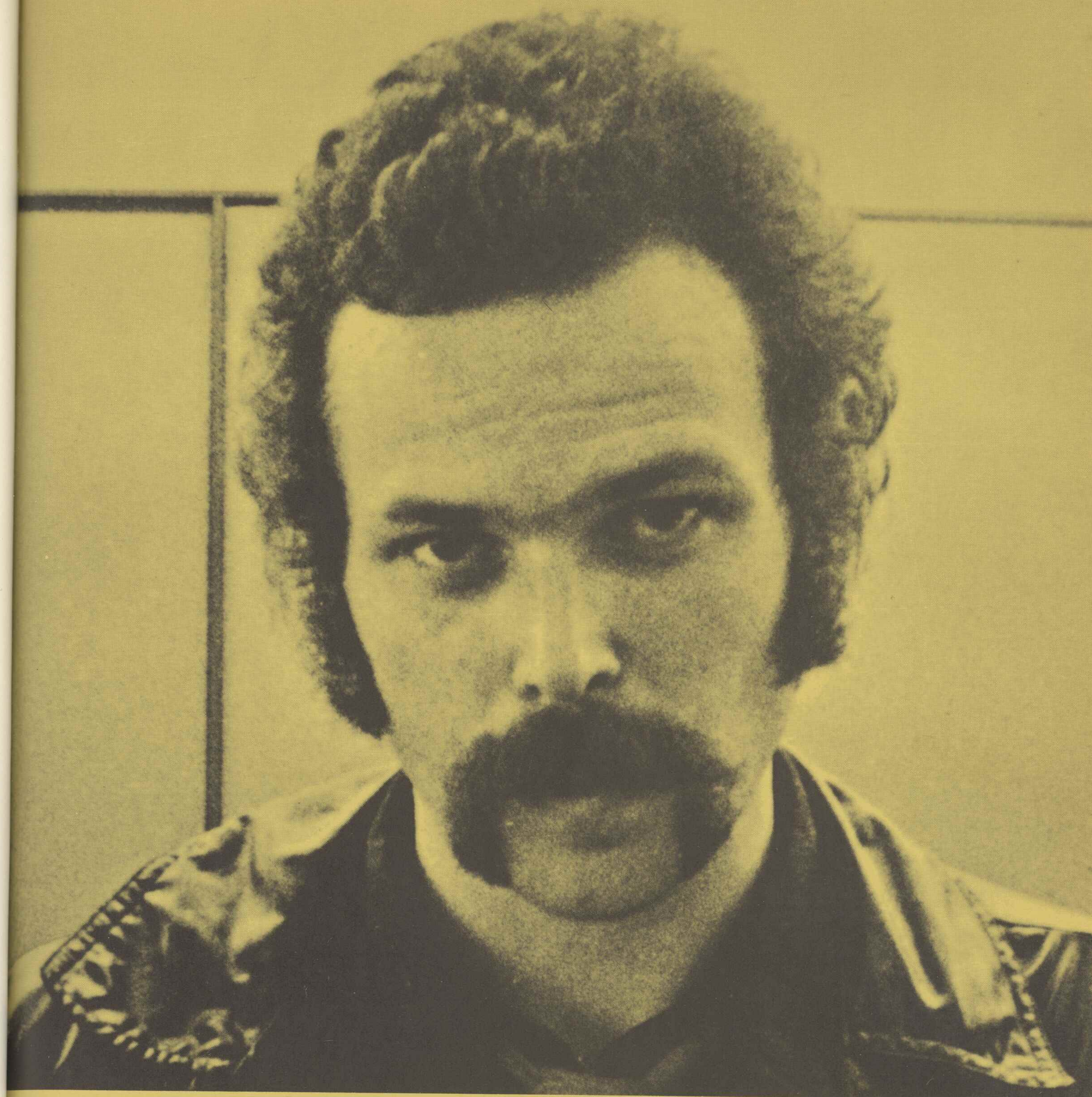
Wszystko to zostało tam przedstawione, i jest to tak, jakby zaklinać siłę humanizmu w bezlitosnym grymasie śmierci. I w ten sposób dzieła Petricka mogą doprowadzić do tego, do czego może doprowadzić każda sztuka: Do zmiany.

Jens Christian Jensen, Werkverzeichnis Wolfgang Petrick, Galerie Poll, Berlin Zachodni, 1974

- 1 Hansel i Gretel, 1974
ołówki, kredki barwne, 129 x 104
wł. artysty
- 2 Stary naukowiec, 1976
ołówki, kredki barwne, 220 x 160
wł. Galerie Brusberg, Hannover
- 3 Na schodach, 1975/76
ołówki, kredki barwne, 120 x 90
wł. Galerie Brusberg, Hannover







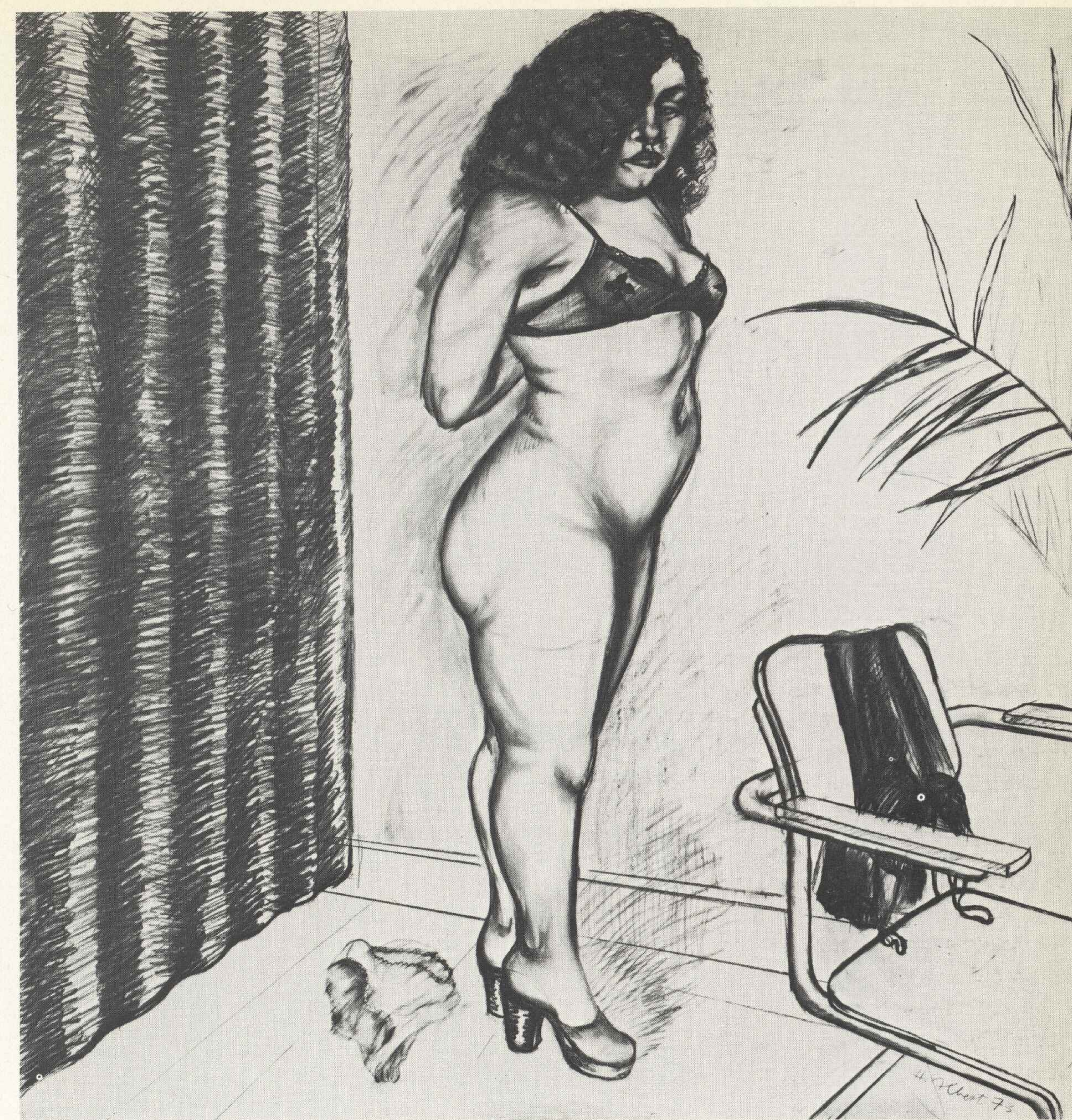
Hermann Albert

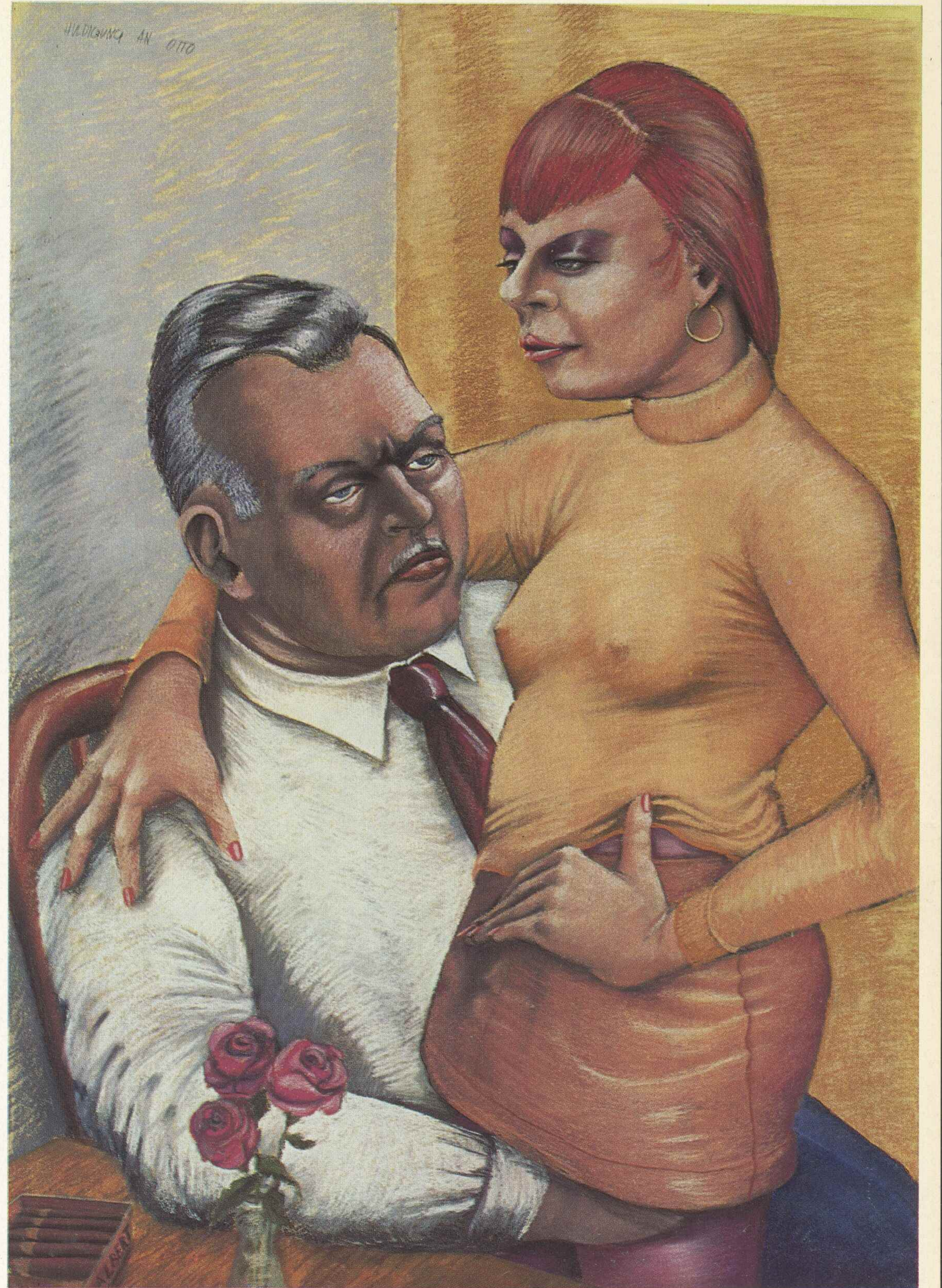
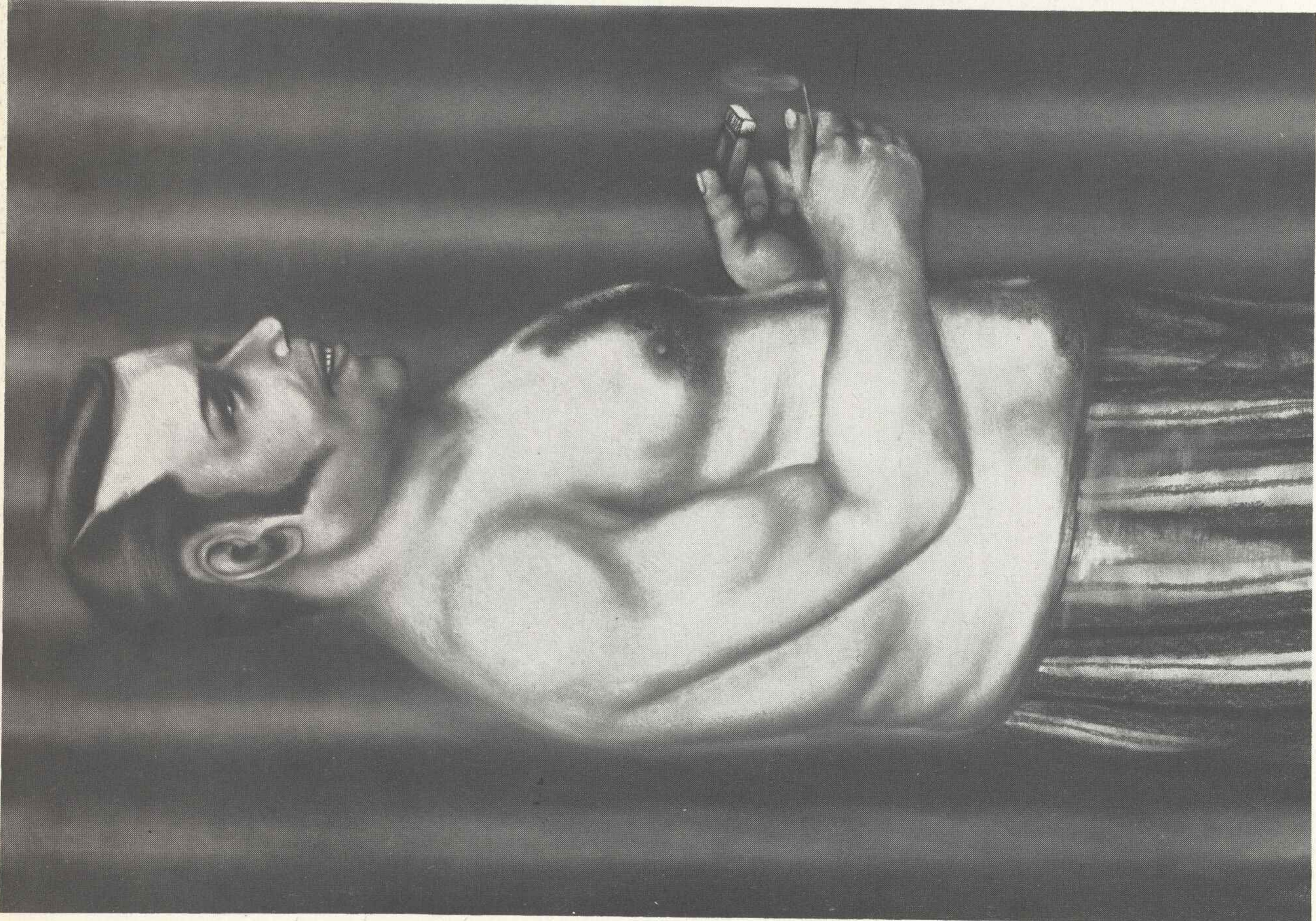
urodzony 1937 w Ansbach. 1957–1963 studia w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, Brunzwik u profesora Voigta; 1971 stypendium na pobyt studialny w Villa Romana, Florencja.

W czasie pobytu we Włoszech, był to rok 1971 i początek 1972, namalował Albert swoje pierwsze obrazki z wakacji, z pejzażem w tle. Na pustych, pozbawionych życia miejscach stoją albo siedzą jego monumentalne blondynki i brunetki z otwartymi ustami. Nie wiadomo, czy się śmieją, czy krzyczą. Ich radość jest jak maska wywołująca niesmak, tak samo jak wypointowana »wakacyjna poza«, zdradzająca, że próbują wywiązać się z zobowiązania do »urlopu«, do wypoczynku. »Wspaniałe uczucie pełni życia« czy »urlop nad Adriatykiem«, – czym mają je biura podróży, firmy produkujące pastę do zębów, olejki do opalania, lakiery do włosów i kostiumy kąpielowe – nie istnieją. Nie pozostaje zatem tym niezdolnym do jakiegokolwiek krytyki ofiarom społeczeństwa konsumpcyjnego nic innego, jak tylko symulować idealne nieistniejące sytuacje. Kobiety te mają w swoim zachowaniu właśnie taką porcję konformizmu, jakiej się od nich oczekuje. Dla Alberta reprezentują prototyp społeczeństwa, które wyłączną zasadą życia uczniło dobrobyt materialny, i które ugina się pod jarzmem tego dobrobytu. »W świecie tego, co zwyczajne, próbuję tylko ukazać to, co zwyczajne.« (H. Albert)

Christian von Holst, Katalog Prinzip Realismus, Berlin Zachodni, 1972

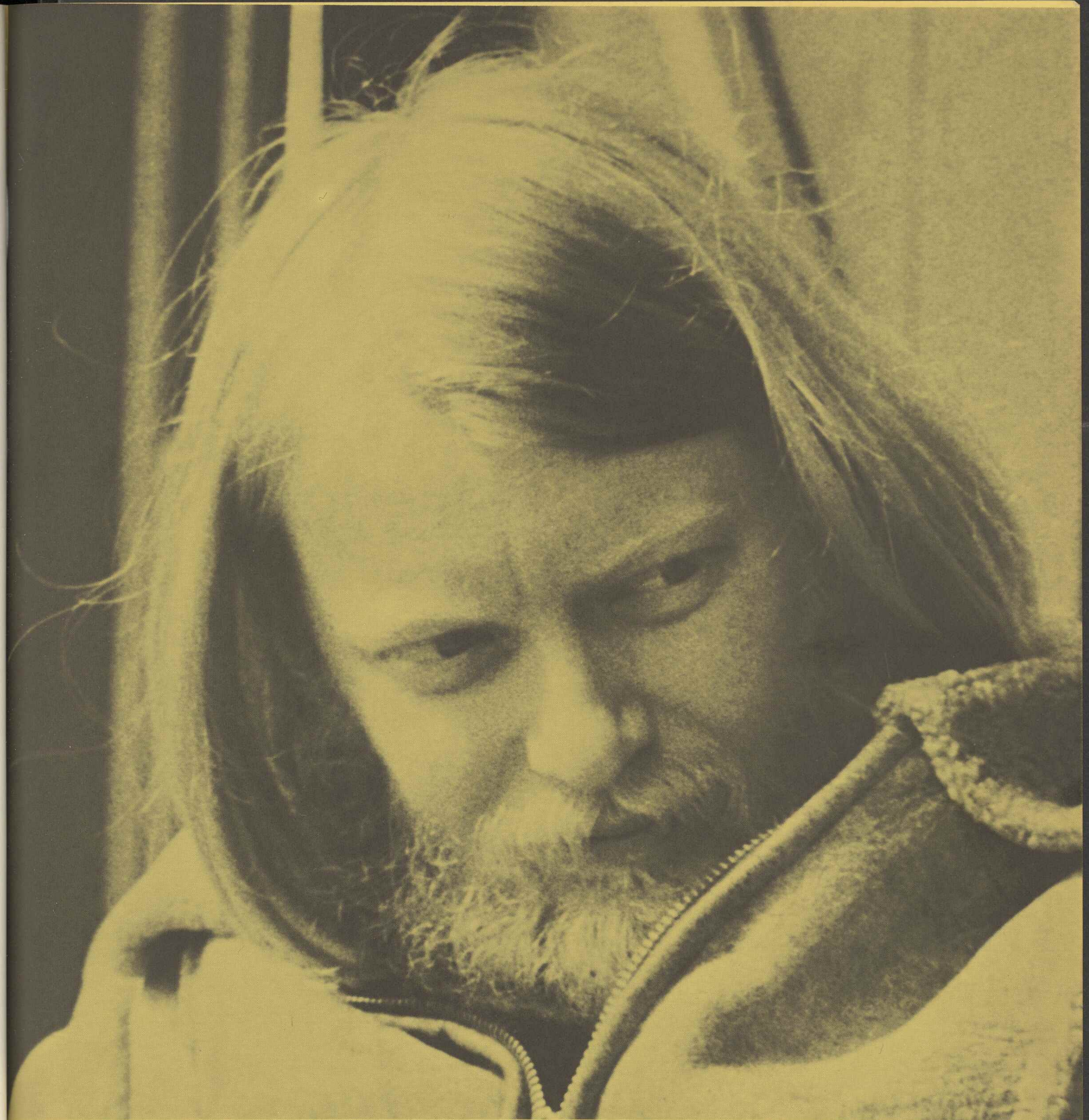
- 1 Akt z palmą, 1973
węgiel, 160 x 150
wł. Galerie Poll, Berlin Zachodni
- 2 Para, 1973
dyptyk
pastel, 100 x 70, 100 x 70
wł. Galerie Poll, Berlin Zachodni
- 3 Portret rodzinny z psem, 1973
węgiel, 155 x 150
wł. prywatna
- 4 Hold Ottonowi, 1974
pastel, 115 x 80
wł. Galerie Poll, Berlin Zachodni







3



Erhard Göttlicher

urodzony 1946 w Grazu/Austria. 1964–1967 pracuje w różnych pracowniach graficznych. Studia: 1967–1968 Szkoła Rzemiosł Artystycznych, Wiesbaden; 1969 Szkoła Projektowania Przemysłowego, Kopenhaga; 1969–1971 Szkoła Rzemiosła Artystycznego w Bielefeld u profesora K. H. Meyera; 1971–1974 Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych, Hamburg u profesora Kurta Kranza i Alfreda Hrdlicka; od 1975 docent w Zawodowej Wyższej Szkole Projektowania, Hamburg; 1974 medal honorowy »The One Show«, Nowy York; 1975 nagroda artystyczna »junger westen« miasta Recklinghausen; 1977/78 stypendium na pobyt studialny w Villa Massimo, Rzym; 1977 Złoty Medal »The Art Annual« USA za książkę »Nana«; 1977 Srebrny Medal »The One Show«, Nowy York za grafikę.

Erhard Göttlicher ma swoisty stosunek do naturalizmu. To, co sztuczne, rysuje naturalnie. Kiedy się widzi jego »wulgarne panie«, wtedy nie ma się wątpliwości, że w rzeczywistości wyglądają dokładnie tak samo jak na rysunku. Lecz przede wszystkim dzięki jego pozornie przesadnej precyzji widać, że to nie »z natury« ciała owych pań wyrosły tak, jak wyrosły; widać, że nie mają indywidualności (Göttlicher nie rysuje prawie głów czy twarzy, które mogłyby mieć indywidualnością), lecz że współdziałały one w formowaniu – zdeformowały realność teatru ról w naszym społeczeństwie, zaakceptowane, przytłumione, nieświadome przymusy.

Symbolami deformujących te ciała przymusów są dla Göttlicera sznurowane i wysokie buty, a przede wszystkim sprzedawane w każdym domu towarowym gorsety, które sugerują osiągnięcie swobody dzięki opancerzeniu się. Stąd tylko jeden krok do naruszenia, do amputacji wolności człowieka... Jako akt prawie wszystkie kobiety u Göttlicera mają takie same kształty i zazwyczaj trzymają ręce oparte na biodrach. Kolorami czerwonym, zielonym, turkusowym i łososiowym operuje Göttlicher oszczędnie (panie nieco mniej). Domowe pantofle z pluszu, lokówka (przy zakupach ukryta tak, żeby ją było dobrze widać spod niepozornego skrawka materiału), w tym lubują się wulgarne panie po trzydziestym roku życia albo piątym małżeństwie. Natomiast mniej więcej po czterdziestce nosi się zazwyczaj łososiowo-

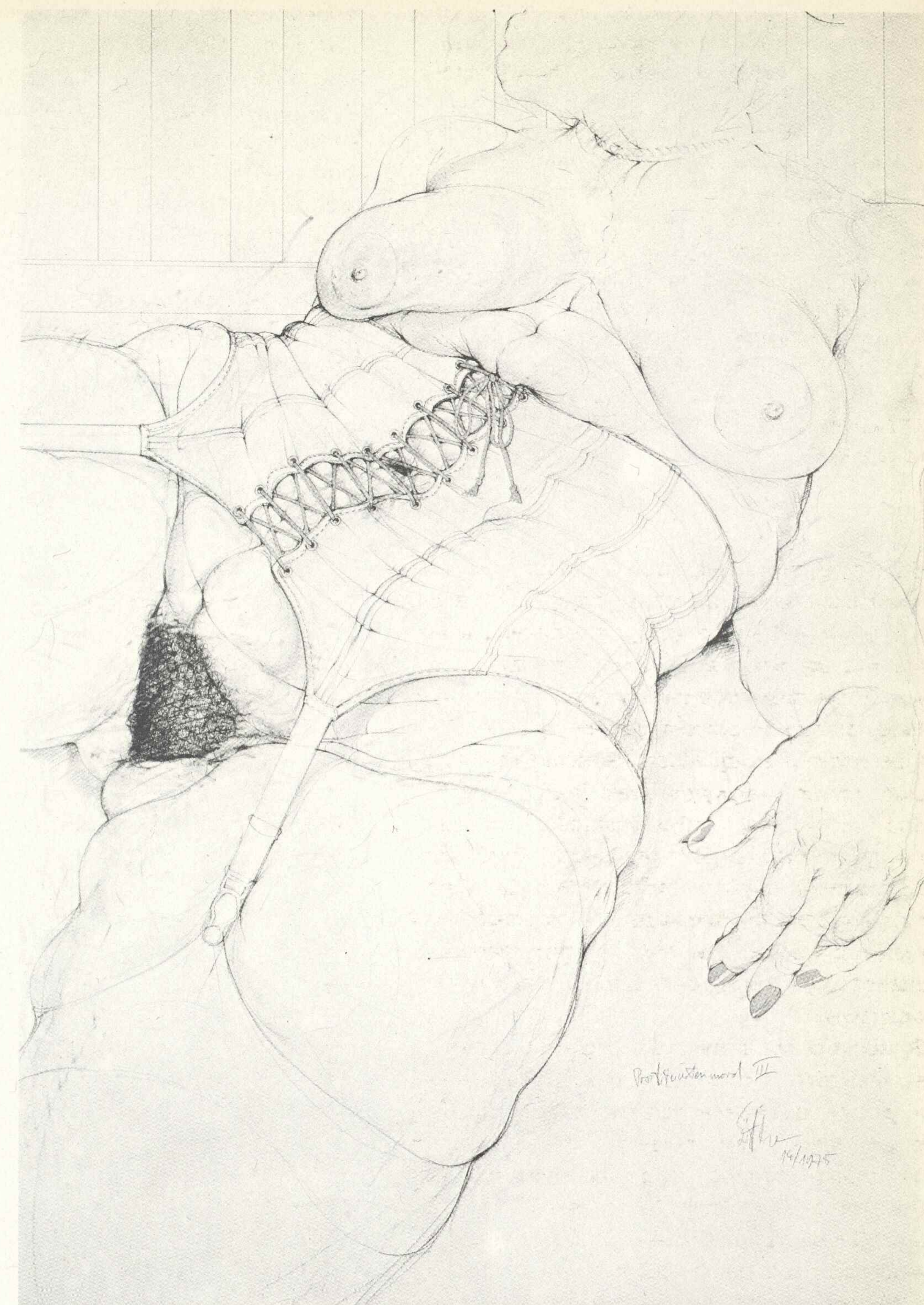
czerwony gorset koronujący figurę...

Göttlicher nie uważa swoich rysunków za seksualne. Akt, nagość, obnażone fragmenty ciała dają mu tylko okazję do przedstawienia stereotypowych charakterów.

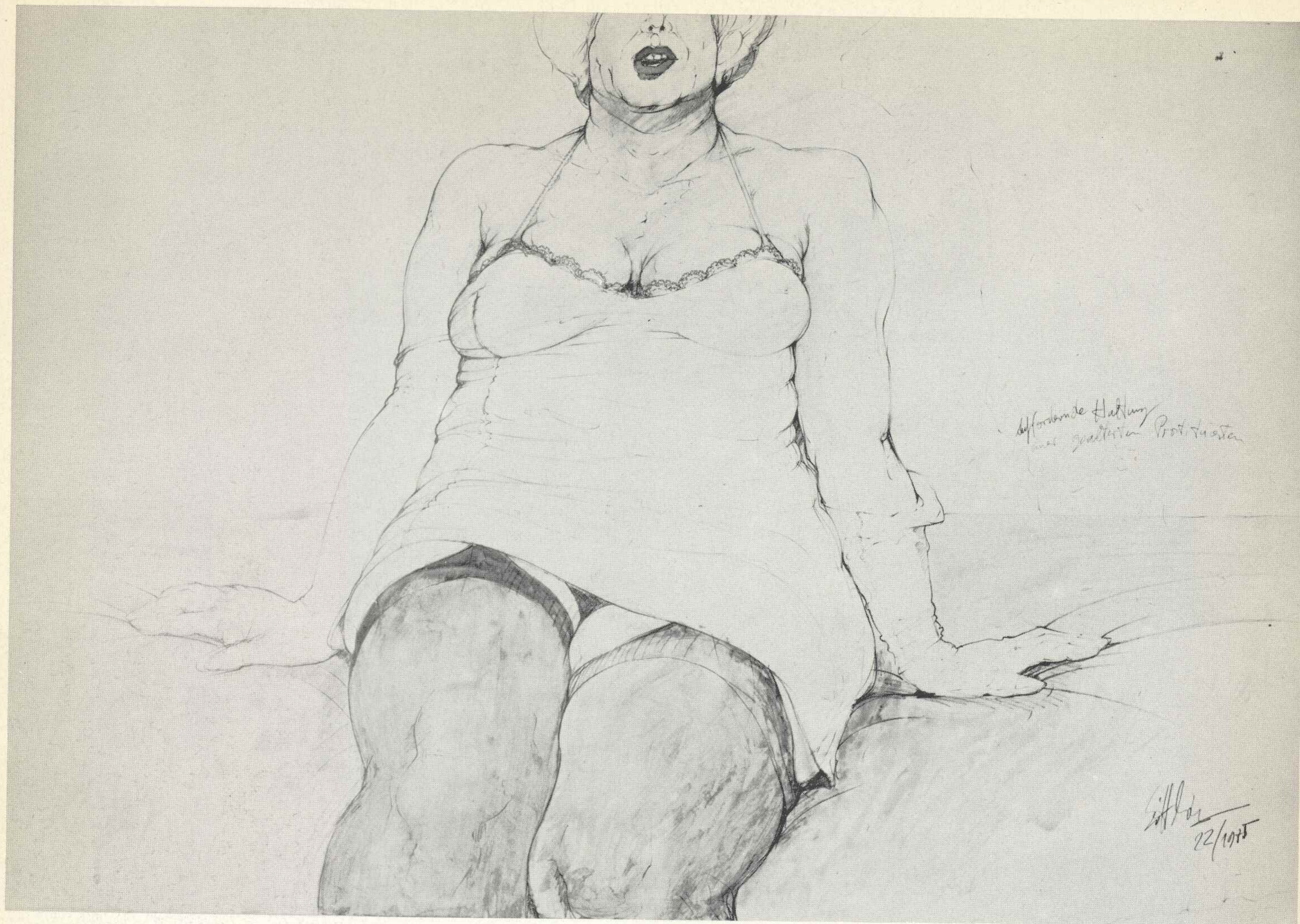
Jego rysunki to krytyka, nieważne, jakimi jeszcze przydawkami opatrzyłoby się to słowo, »tego, co naturalne«. Ta »naturalność« staje się w jego grafikach niezwykła, pojawia się przyczyna i skutek, a bezgłowe ciała muszą wyglądać właśnie tak, choć możliwe, że zarazem zupełnie inaczej.

Franz Buchrieser o Erhardzie Göttlicherze dla »Manuskripte«, Graz, sierpień 1974

- 1 Mord prostytutki III, 1975
ołówek, akwarela, 70 x 100
wł. Städtische Galerie Schloss Oberhausen
- 2 Mord prostytutki IV, 1975
ołówek, akwarela, 70 x 100
wł. prywatna
- 3 Mord prostytutki VI, 1975
ołówek, akwarela, 70 x 100
wł. Städtische Kunsthalle Recklinghausen
- 4 Wyzywająca postawa, 1975
ołówek, 50 x 73
wł. prywatna







4



Christiane Maether

urodzona 1941 w Berlinie. 1961–1967 studia w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych, Berlin Zachodni u profesora Petera Janssena i Aleksandra Camero; 1974 stypendium na pobyt studialny w Villa Romana, Florencja; 1975 stypendium twórcze Komisji Kultury Związku Niemieckiego Przemysłu; 1976 nagroda popierająca Rheinland-Pfalz.

Christiane Maether: »Moja twórczość jest bardzo silnie związana z przeżyciami. Przeżyciami, które podlegają ciągłym zmianom między poszukiwaniem i odnajdywaniem. Poszukuję i znajduję równie często dzięki celowej obserwacji, jak dzięki przypadkowi.

Chętnie spaceruję i podróżuję. Moje przedmioty spotykają mnie. Kamienie, wieże, jamy, mury, budowy, pułapki na myszy, skrzynki, skrytki, słupy, góry. Wydają mi się samotne w krajobrazie. One tam są.

Monumenty, rzeczy, znaleziska – naturalne i sztuczne: brązowobiało-czerwony piach, twarde kamień, miękka trawa, zwiędnięte drewniane belki, cegły pokryte kurzem i cegły błyszczące, opadający materiał, wyblakłe ściany, malowany beton, świeżo poruszona ziemia. Ich obraz jest tak piękny, że muszę stanąć w miejscu. To są moje motywy. Leżące często wokół zagubione rzeczy pozostają niezauważone.

Najczęściej dopiero po dłuższym czasie zabieram się do pracy z tym, co znalazłam. Jeżeli do tego dochodzi, wtedy pojawia się jeszcze problem, jak odszukać podstawową formę geometryczną rzeczy. Koło – trójkąt – kwadrat – prostokąt. Kiedy odnajdę klucz, zaczynam pracować szybko i intensywnie nad zbudowaniem własnych form, nad przełożeniem ich na inne, nad interpretacją. Jesteśmy w stanie wyobrazić sobie monument z trawy albo łąkę z kamienia.

Formy, które już raz wynalazłam, odkrywam wciąż na nowo. To tak, jak ze starymi znajomymi.

Teraz najchętniej rysuję. Pastelową kredą, węglem, barwnymi kredkami na papierze do pakowania. Szkic jest często dostateczną informacją. W wielu rysunkach zawarte są pomysły do dalszego opracowania, świadomego i nieświadomego. Intensywnie współżyję ze swoimi motywami, wznoszę je wokół siebie i buduję. Przedmioty, które mnie fascynują, których chciałabym dotknąć, które chciałabym mieć. Z nich tworzę sobie swój wizerunek.«

1 Znalezisko, 1972

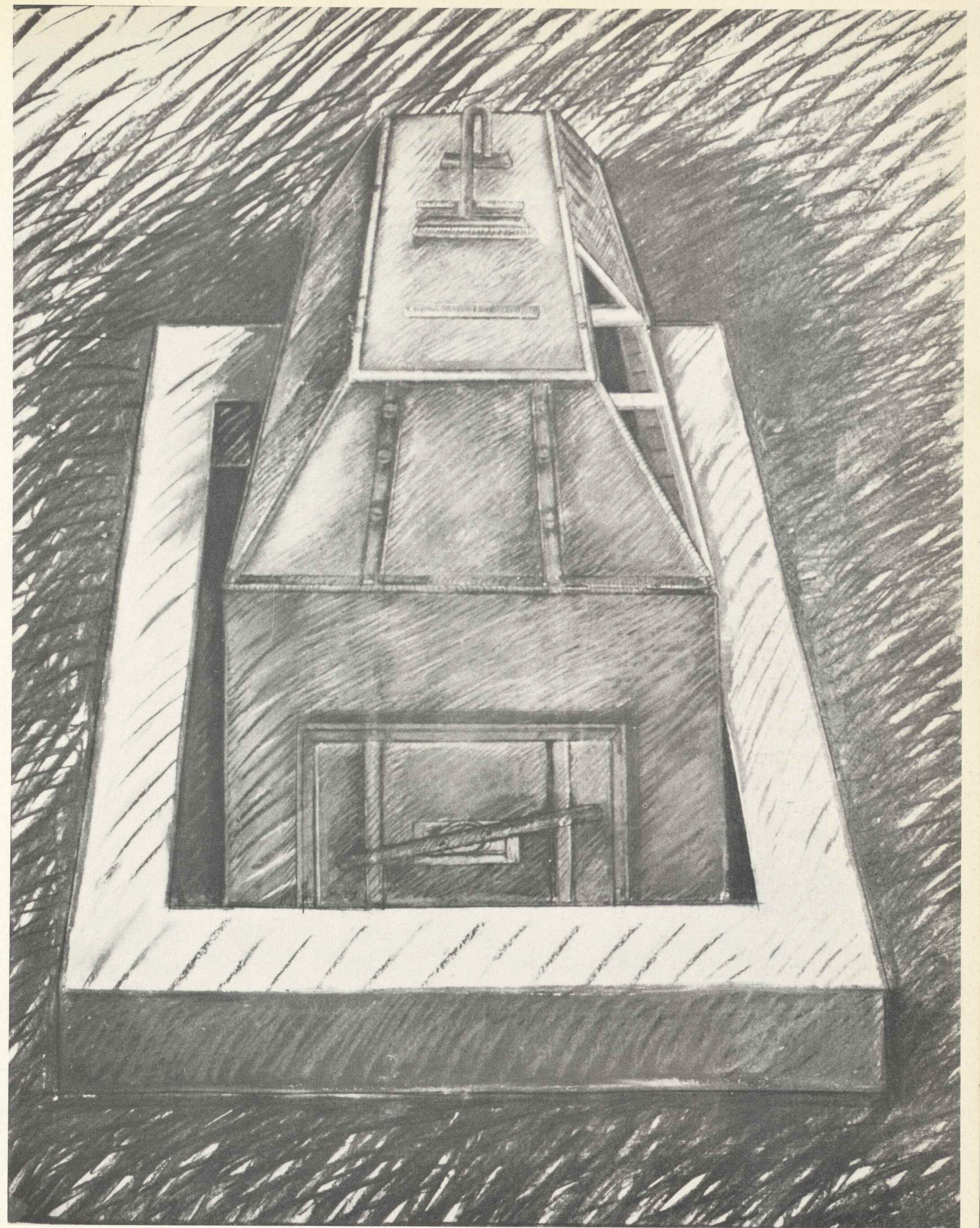
kreda, kredki barwne, 150 x 120
wł. artysti

2 Czerwony tron, 1973

kreda, kredki barwne, 180 x 135
wł. Zbiory Republiki Federalnej Niemiec

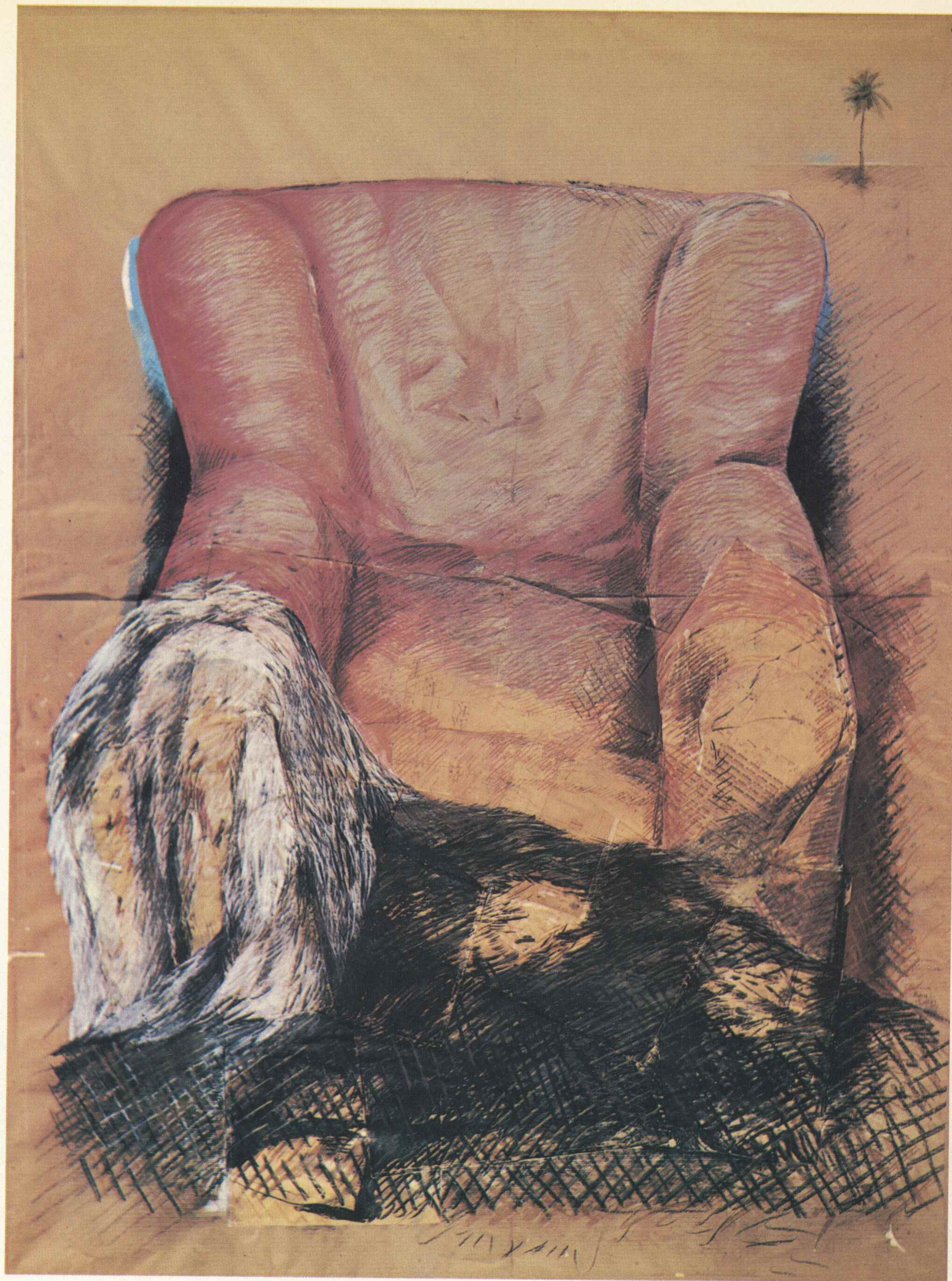
3 Umarłe gniazdo, 1975

kreda, kredki barwne, 170 x 150
wł. Kolekcja Roberta Häussera, Mannheim





3



2

BIBLIOTEKA
Galerii Zachęta
Nr inwent. 37/79.2004

