

Anna Dzierżyc-Horniak

Kartki
zapisane
gestem

Anna Dzierżyc-Horniak

Stangret M.
Dzierżyc-Horniak,

Wydawnictwo Neriton

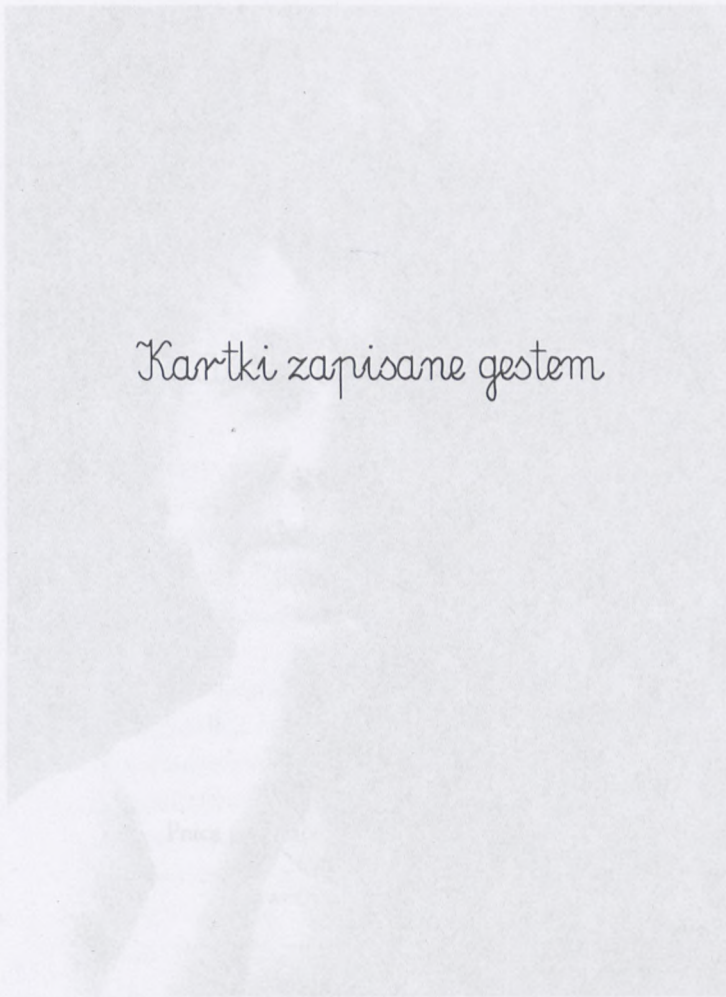
Sztuka



M. Stangret



453363



Kartki zapisane gestem

Moim Rodzicom



Młody bohater

*Człowiek nie chce za żadną cenę
POKAZAĆ
Tęgo czegoś, co ukrywa
Bo pokazanie oznacza zawsze
POMNIEJSZENIE
I OSŁABIENIE*

Tadeusz Kantor

493363

40

Anna Dzierżyc-Horniak

Kartki zapisane gestem

Twórczość malarska
Marii Stangret-Kantor
w latach 1957–2005

Praca powstała w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej
na Wydziale Sztuk Pięknych
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wydawnictwo Neriton

Warszawa 2005

Redakcja, korekta i indeks
Katarzyna A. Chmielewska

Opracowanie graficzne
Monika Ćwiklińska

Koncepcja okładki
Anna Dzierżyc-Horniak

Na okładce

1. strona – *Zwinięty informel I*, 2002
4. strona – Dom Marii i Tadeusza Kantorów w Hucisku

© Copyright by Anna Dzierżyc-Horniak
© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 83-89729-44-X

Tytuł dotowany przez
Ministerstwo Nauki i Informatyzacji



Wydawnictwo Neriton
Wydanie I, Warszawa 2005
www.neriton.apnet.pl
neriton@ihpan.edu.pl
Nakład 500 egzemplarzy
Objętość 30 arkuszy wydawniczych

911764

E. 1356/06

*Sensem sztuki jest kreowanie, a nie
pouczanie, nauczanie, informowanie,
moralizowanie. Z prawdziwego dzieła
sztuki widz sam wyciągnie sens.*

Jan Cybis

Wstęp

Maria Stangret urodziła się w 1929 roku w Strzelcach Wielkich koło Krakowa. W latach 1955–1960 studiowała w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, pod kierunkiem prof. Jana Świderskiego i prof. Emila Krchy.

W 1959 roku odbyła pierwszą podróż artystyczną do Paryża, tam 2 lata później poślubiła Tadeusza Kantora. W 1965 roku wyjechała wraz z Kantorem do Nowego Jorku oraz Kalifornii. Przebywała wraz z mężem za granicą (w Paryżu, Sztokholmie, Lozannie, Hamburgu i we Włoszech), gdzie też uzupełniała studia artystyczne. Debiutowała wystawą w sztokholmskiej Galerii Brinken w 1963 r. Początki twórczości malarskiej Marii Stangret łączą się z doświadczeniem abstrakcji informel – malarstwa gestu. W obrazach artystki malowanych na przełomie lat 50. i 60. widoczne były wpływy Dubuffeta, Fautriera, Wolsa i Mathieu, których obrazy poznała będąc w tym czasie w Paryżu. Dzięki wspomnianym wyjazdom mogła zapoznać się ze sztuką Jacksona Pollocka, Marka Rothko, George'a Segala, Claesa Oldenburga, Roberta Rauschenberga. Do „grona wtajemniczonych” wprowadzał ją Kantor, stając się przewodnikiem w świecie awangardowych kierunków i trendów. Ta edukacyjna rola Kantora w kształtowaniu świadomości artystycznej żony nie oznaczała, że pró-

il. 1

bował on kierować jej malarstwem. Świadczą o tym m.in. dzielące ich różnice formalne. Silny związek artystyczny i uczuciowy Marii Stangret i Tadeusza Kantora nie rodził groźby naśladowstwa, okazał się za to szybko bardzo inspirowanym dla obojga artystów.

W 1962 roku malarka osiadła wraz z mężem w krakowskim mieszkaniu-pracowni, w którym po dzień dzisiejszy mieszka i pracuje. W Hucisku koło Gdowa, przy drodze na Wieliczkę, wzniesiono w latach 1983–1985 dom Marii i Tadeusza Kantorów, będący zaczątkiem Domu-Muzeum. Został on zbudowany według autorskiego pomysłu Tadeusza Kantora. Wolą artysty (wielokrotnie wypowiedaną, a nawet poświadczoną notarialnie) była realizacja koncepcji muzeum biograficznego, połączonego z instytutem o charakterze informacyjnym, dysponującym możliwie pełną wiedzą na temat twórczości malarskiej Tadeusza Kantora i Marii Stangret-Kantor. Muzeum miało posiadać niewielką, lecz reprezentatywną kolekcję dzieł obojga artystów. „Dom dla Marysi” to dziś zarówno miejsce pracy malarki, jak i spotkań przyjaciół oraz miłośników sztuki Kantorów¹. Maria Stangret-Kantor w 1994 roku założyła Fundację im. Tadeusza Kantora, która właśnie w Hucisku zrealizowała *Pomnik Krzesła Kantora* (12 XII 1995).

Artystka od 1957 roku była związana ze Stowarzyszeniem Artystycznym Grupa Krakowska. Wystawiała w krakowskich Galerii Krzysztofory i Galerii Starmach oraz w warszawskiej Galerii Foksal, w których wielokrotnie prezentowała swoje prace.

Pierwszy etap przygody malarskiej Marii Stangret to malarstwo informel, którym zainteresowała się jeszcze na studiach w krakowskiej ASP. Następnie receptą na wyczerpującą się formułę informel stał się cykl *Pejzaży kontynentalnych* z 1967 roku. Po fazie „malarskiej” w jej twórczości nastąpił etap kon-

¹ *Dom twórczości...* 2001.

ceptualny. Artystka porzuciła malarstwo i zajęła się realizacją prac, które miały zadziwiać intelektualną lub przewrotną treścią, a czasem ironicznym chwytem. W latach 70. powstały serie obrazów-objektów (*Niebo, Gra w klasy, Kartka z zeszytu, Strzałka, Metry, Szachownice, Tablice*). *Kartki z zeszytu* były wciąż kontynuowane przez malarkę: stworzyła w ten sposób swoisty dziennik malarski – świat swoich kartek. W latach 80. doszło do kolejnego zwrotu w jej malarstwie, gdy źródło inspiracji dostrzegła w naturze (m.in. cykle: *Brzozy, Okna, Zboża*). Kilka lat później powstały *Hommages*, oparte na zderzeniu obrazu z rzeczą, przedmiotu namalowanego z przedmiotem realnym. Stały się one ogromnym rusztowaniem dla wyobraźni i pamięci: osobistymi zapisami historii, przemijalności życia, okrucieństwa (*Hommage à Jesienin, Hommage à Anna Frank, Hommage à Tadeusz Kantor, Pamięci lekarzy z 1953 roku, Odejście Marszałka, Hommage à Danił Lider*). W ostatnich latach artystka powróciła do kartek zapisanych informalem – ulubionych i najbardziej „zakorzenionych” motywów swej twórczości.

W 1962 roku zaczęła pisać swoją powieść bez końca, taki swoisty literacki collage tworzony metodą automatycznego zapisu, nazwany przez Wiesława Borowskiego „permanentną praktyką literacką”². „Powieść bez końca”, będąca montażem literackim tekstów wyjętych z książek o tematyce mało znaczącej, peryferyjnej, z przestarzałych poradników praktycznych, broszur opisujących nieistotne gierki i konflikty moralne oraz własnych tekstów mówiących o równie błahych i wstydliwych sytuacjach, była nie tyle powieścią, co przygodą literacką pozbawioną formy, kompozycji. Proza Marii Stangret, publikowana we fragmentach w katalogach jej wystaw malarskich w Krzysztoforach (1965) i Foksalu (1967)³, miała zamierzony efekt żartu oczyszczającego z „koturnowości sztu-

² Borowski 2002, [wstęp], s. 3.

³ Stangret M. 1965 i 1967.

il. 11–18

il. 20–24
XII–XIV

il. 19, XV
XVI, 31
32, 27
39

ki wysokiej”. W całości ukazała się w jako *Pamiętnik Dziadka* w 2002 roku przy pomocy łódzkiej Galerii 86.

Maria Stangret uczestniczyła we wszystkich etapach rozwojowych awangardowego teatru Cricot 2 i w happeningach Tadeusza Kantora. Analizując jej twórczość malarską nie można pominąć tych właśnie związków. Osoba Kantora i działalność w nowoczesnym nurcie awangardy były ważnymi impulsami, kształtującymi przez lata artystyczną świadomość malarki.

Z Kantorowskim Teatrem Cricot 2 zaczęła współpracować jeszcze jako studentka, w 1957 roku i działała w nim ponad 30 lat, do ostatniego przedstawienia. Wcieliła się w niezapomniane postacie: Amelki-sieroty (*W małym dworku* 1961), Przeoryszy (*Wariat i zakonnica* 1963), Tadzia (*Kurka Wodna* 1967), Bestii Domestici (*Nadobnisie i koczkodany* 1973), Kobiety z mechaniczną kołyską (*Umarła klasa* 1975), Ten Pan dobrze znany (*Gdzie są niegdysiejsze śniegi* 1979), Wiadomo, Kto (*Niech szczerzą artyści* 1985), Matki (*Dzisiaj są moje urodziny* 1991), Ciotki Mańki, osoby Wiadomo Kto i wspaniałego Rabinka (*Wielopole, Wielopole* 1980). Stała się zawodową aktorką niejako wbrew sobie. Naprawdę zawsze była malarką, chociaż oba nurty splecione były ze sobą nierozzerwalnie i w obrazach artystki widać jej scenograficzne zacięcie i zamiłowanie do teatralnych rozwiązań.

Udział w Cricot 2 i tylko w tym teatrze stwarzał jej komfortową sytuację jednocześnie rozbijania schematów oficjalnego teatru poprzez grę aktorską i nie utożsamiania się z tą profesją. To właśnie umożliwiło jej partycypację w zupełnie innej, należącej już do malarstwa, aktywności Kantora, jaką był happening. W latach 1965–1971 Kantor tworzył w różnych miejscach i krajach cały szereg happeningów i akcji happeningowych, m.in. *Cricotage* (1965), *Linia podziatu* (1966), *Le Grand Emballage* (1966), *List* (1967), *Panoramiczny happening morski* (1968), *Konferencja z Nosorożcem* (1968),

Hommage à Maria Jarema (1968), *Lekcja anatomii według Rembrandta* (1968, 1969, 1971), *Pralnia* (1971). We wszystkich uczestniczyła Maria Stangret-Kantor. Klasyczna formuła happeningu wykluczała udział aktorów z wielu powodów. Przede wszystkim dlatego, że w happeningu nie było postaci i ról, które można by było odgrywać. Happening był jednorazowym wydarzeniem z życia. Występujący mieli być i byli po prostu sobą, tworząc improwizację wynikającą z przypadku. *Cricot 2* i happeningi były próbą stworzenia sfery wolnego i bezinteresownego postępowania artystycznego. Obecność Marii Stangret w obydwu wypadkach wynikała z sytuacji pozostawiania jednocześnie malarką i aktorką.

Obrazy Marii Stangret znajdują się w zbiorach muzealnych oraz kolekcjach polskich i zagranicznych, m.in. w muzeach narodowych w Krakowie i Wrocławiu, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Okręgowym w Koszalinie, Muzeum Sztuki Współczesnej Oddział Muzeum Okręgowego im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Museum of Contemporary Art w Los Angeles, Guggenheim Museum w Nowym Jorku, w kolekcji Galerii Foksal w Warszawie, Theodora Ahrenberga w Chexbres (Szwajcaria), Arturo Schwartz, w Domu-Muzeum Marii Stangret-Kantor i Tadeusza Kantora w Hucisku (gmina Gdowo, koło Wieliczki pod Krakowem) oraz w depozycie w Galerii 86 w Łodzi (Grzegorz Musiał, Janusz Głowacki).

Niniejsza praca jest próbą uporządkowania i umiejscowienia w przestrzeni kulturowej działalności malarskiej Marii Stangret. Jest zatem próbą omówienia jej twórczości na tle przemian intelektualnych w sztuce, które tę twórczość kształtowały, na nią wpływały, stanowiły dla niej kontekst.

Ponieważ każde staranie zmierzające do zrozumienia jakiegoś zjawiska jest równoznaczne z jego interpretacją, próba ta przybrała formę klasyfikacji i interpretacji dzieł Marii Stangret. Opierałam się na obszernym materiale dokumentacyjnym, na który złożyły się: katalogi z wystaw, teksy artystki, repro-

dukcje, opracowania tekstów i inne dokumenty dotyczące jej drogi malarskiej. Na tej podstawie powstał również pełny katalog wszystkich prac artystki wraz z dokumentacją fotograficzną⁴.

Dążyłam do określenia charakteru relacji jej twórczości z przemianami w sztuce. Wyróżniłam gatunki twórcze, w które wpisałam działalność artystki, czyli malarstwo, ambalaż, happening, teatr. Celem analizy było malarstwo Marii Stangret-Kantor, wszakże jednakową radość tworzenia sprawiała jej gra w teatrze Cricot 2, co starała się ze sobą pogodzić. W późniejszym postępowaniu śledziłam już na różnych planach impulsy i momenty, które warunkowały ewolucję jej twórczości malarskiej. W ciągu prawie 50-letniej działalności artystycznej zmieniały się bowiem konteksty, w jakich tę twórczość należałoby analizować. Trzeba na nią spojrzeć jednocześnie poprzez pryzmat zaangażowania w powojenne środowisko awangardowe i poprzez nowe trendy w sztuce, jak informel, konceptualizm, ambalaż, happening, performance. Osoba Tadeusza Kantora wywarła tu znamienne wpływy. Nieustanne rozmowy o sztuce prowadziły do wspólnych fascynacji i inspiracji, co więcej, sama artystka niejednokrotnie powtarzała, że Kantor był jej mistrzem oraz powiernikiem artystycznym.

Twórczość Stangret, nawet jeśli nie wpłynęła w sposób widoczny na przemiany w sztuce polskiej, jest bardzo istotnym wkładem w jej dzieje. Możemy mówić o kontynuacji pewnych tradycji jeszcze przedwojennych, jak i dostrzec w jej działalności malarskiej fascynację informelem, a później konceptualizmem. Przede wszystkim jednak to bardzo konsekwentna postawa artystyczna. Ona też stała się impulsem do podjęcia badań nad twórczością Marii Stangret. Pojawiła się chęć wniknięcia w mechanizm kształtujący jej drogę malarską.

⁴ W posiadaniu autorki, podobnie jak dokumentacja innych działań twórczych Marii Stangret-Kantor, takich jak udział w happeningach Kantora czy charakterystyczne role aktorskie oraz pełna bibliografia.

Ustalanie oraz porządkowanie faktów, dat, informacji było o tyle łatwiejsze, że mogłam skorzystać z nieocenionej pomocy ludzi blisko związanych z artystką. Mimo delikatności i kruchości ludzkiej pamięci, wciąż jest ona podstawowym źródłem wiedzy na temat życia artystycznego w Polsce po 1945 roku.

Starałam się zanalizować i wnikliwie omówić realizacje malarskie z niemal 50 lat: od 1957 roku do czasów obecnych. Malarka nadal tworzy, ale można już prześledzić metody jej malarskiego postępowania, co prowadzi ku zrozumieniu przyczyn następujących w tej twórczości przemian.

Bogactwo materiału oraz problematyki implikowane przez artystyczne propozycje Stangret skłoniły mnie do potraktowania jej twórczości jako indywidualnego fenomenu i do rezygnacji z umieszczania jej w zbyt szerokim kontekście na rzecz zachowania przejrzystości przekazu. Biorąc pod uwagę klarowność jej poszczególnych realizacji, uważałam za wskazane przyjęcie jak najprostszego i najbardziej czytelnego układu pracy. Stąd układ diachroniczny wydawał mi się najodpowiedniejszy. Ma on nie tyle dzielić, co raczej uświadamiać „punkty węzłowe” tej twórczości, a tym samym umożliwić zrozumienie logiki jej przemian.

W rozdziale pierwszym zajęłam się najwcześniejszym etapem twórczości malarskiej Marii Stangret – malarstwem informel, kierując przede wszystkim uwagę na proces zachodzący między twórcą a tworzoną dziełem, ukazany na tle ogólnej charakterystyki okresu. W rozdziale drugim omówiłam przejście od malarstwa informel do konceptualnego myślenia poprzez *Pejzaże kontynentalne*. W rozdziale trzecim poruszyłam problematykę konceptualizmu w jej sztuce. Rozdział czwarty poświęciłam jej pejzażom, piąty zaś obrazom, które powstały pod wpływem silnych napięć emocjonalnych artystki.

Podsumowując, można powiedzieć, że w postępowaniu artystycznym Marii Stangret dochodziło do zmian artystycznej wypowiedzi, będących wynikiem procesu przemian

w samej artystce. Tak jak twórczość ta ewoluowała, tak i metody jej analizy nie mogą być jednorodne, co wymagało uruchomienia różnych rejestrów wnikania w fakty artystyczne. Przedstawione przeze mnie analizy i interpretacje nie są definitywne, mają raczej charakter polemiczny.

Książka ta nie powstałaby, gdyby nie inspirujące dyskusje z samą Marią Stangret. Wielce jestem wdzięczna Artystce za wysiłek „zawracania i rozkopywania pamięci” oraz za udostępnienie mi wszelkich znajdujących się w jej posiadaniu dokumentów. Chciałabym także w tym miejscu podziękować historykowi sztuki dr. Lechowi Stangretowi za cierpliwość i nieocenioną pomoc w poszukiwaniu trudno dostępnych materiałów na temat twórczości artystki. Za użyczenie materiałów i inspirujące rozmowy jestem też wielce wdzięczna: Wiesławowi Borowskiemu i pracownikom Galerii Foksal oraz Annie Baranowej, Józefowi Chrobakowi z Galerii Krzysztofory, Andrzejowi Starmachowi z Galerii Starmach. Za pomoc merytoryczną i życzliwość bardzo dziękuję prof. dr hab. Jerzemu Malinowskiemu.

O twórczości malarskiej Marii Stangret możemy przede wszystkim przeczytać w tekstach katalogów z jej wystaw. Były to omówienia poszczególnych etapów jej działalności malarskiej. W opracowaniach polskiej sztuki współczesnej znajdziemy tylko wzmianki. Brakuje natomiast systematyzującego i całościowego spojrzenia na jej dorobek artystyczny. Mam nadzieję, że wnikając w postępowanie artystyczne Marii Stangret, w delikatną strukturę wewnętrznego, bogatego w fakty artystyczne procesu, uda mi się przybliżyć czytelnikom jej malarstwo.

Stan badań

W 1981 roku wzmiankę o artystce, o jej pracach koncepcyjnych, umieściła Alicja Kępińska w książce *Nowa sztuka*⁵. Wymieniał ją również Józef Chrobak w publikowanych materiałach i dokumentach dotyczących Cricot 2, Grupy Krakowskiej, Galerii Krzysztofory⁶. W 2001 roku malarce poświęcono hasło w *Słowniku malarzy polskich*⁷. W tym samym roku Fundacja im. Tadeusza Kantora wydała *Dom twórczości Tadeusza Kantora i Marii Stangret-Kantor*⁸, gdzie Lech Stangret, Marta Piskorz i Wiesław Borowski przedstawili ideę „domu dla Marysi”. Rok później przy pomocy Galerii 86 z Łodzi ukazała się powieść Marii Stangret *Pamiętnik Dziadka*⁹, której fragmenty drukowane były dotąd w katalogach wystaw. O Marii Stangret wspominali również autorzy piszący o sztuce i działalności Tadeusza Kantora – artystka uczestniczyła przecież w jego przedsięwzięciach artystycznych¹⁰.

⁵ Kępińska 1981, s. 208–209, 273, il. s. 208; wzmianki z nazwiska w: Bogucki 1983, s. 184; Wojciechowski 1992, s. 120–126; Kowalska 1988, s. 220.

⁶ *Grupa Krakowska...* 1991–1993, t. V, s. 92.

⁷ *Słownik malarzy polskich...* 2001, s. 329–330 (M. Kitowska-Łysiak).

⁸ *Dom twórczości...* 2001.

⁹ Stangret M. 2002.

¹⁰ Borowski 1982, *passim*; Skiba-Lickel 1995, s. 131–132; Pleśniaro-

Do tej pory nikt nie podjął się syntetycznego opracowania i dokładnej analizy twórczości Marii Stangret, i to mimo ogromnej ilości materiałów prasowych i archiwalnych, dokumentujących realizacje artystki. Aż do 1997 roku materiały te były zupełnie rozproszone. Wówczas to w związku z wystawą retrospektywną w warszawskiej Zachęcie miała miejsce pierwsza próba ich zebrania i uporządkowania. Dalsze kroki poczyniono dwa lata później – znów impulsem stała się duża wystawa, tym razem w krakowskiej Galerii Starmach. W katalogu wydanym na tę okoliczność Józef Chrobak opublikował *Kalendarium* artystki¹¹.

Wycinki prasowe dotyczące twórczości Marii Stangret znajdują się w Warszawie: w Ośrodku Informacji Centrum Sztuki Współczesnej, Archiwum Galerii Foksal, Pracowni Plastyki Współczesnej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Dziale Dokumentacji Galerii Zachęta oraz w Archiwum Cricoteki w Krakowie.

Pierwszy artykuł ukazał się w 1965 roku w „Dzienniku Polskim”¹². Pojawiło się wiele recenzji – w związku z krajowym debiutem artystki w krakowskich Krzysztoforach¹³. Piotr Skrzynecki przeprowadził z nią wówczas rozmowę o jej malarstwie informel i o inspiracjach w jej dotychczasowej sztuce¹⁴. Wystawa ta wywołała zdziwienie krytyków, że tak interesująca malarka, o idealnym wycuciu barw, tworząca

wicz 1997, *passim*; Tadeusz Kantor... 1998, *passim*; Gutowski 1998, s. 52, 124–126, 132–133; Piotrowski 1999, s. 149; *Hommage à Tadeusz Kantor* 1999, s. 12, 134, 145, 147, 193; Janiccy 2000, *passim*; Miklaszewski 2003, *passim*.

¹¹ Chrobak 1999.

¹² Gutowski 1965 (jest to pierwszy znany mi artykuł w prasie polskiej, inne mogły się ukazać w szwedzkiej prasie w 1963 roku przy okazji pierwszej wystawy w Galerii Brinken w Sztokholmie).

¹³ *Wielki wernisaż...* 1965; Madeyski 1965; Chrzanowski 1965; Papp 1965.

¹⁴ Skrzynecki 1965.

malarstwo gestu, jest nieznaną we własnym mieście, Krakowie, a jest przecież żoną Tadeusza Kantora.

W 1967 roku z okazji indywidualnej wystawy w Galerii Foksal ukazał się katalog z pierwszą interesującą analizą malarstwa artystki autorstwa Anki Ptaszkowskiej¹⁵ oraz z fragmentami powieści *Pamiętnik Dziadka*. Maciej Gutowski opisał tę wystawę z perspektywy kilku miesięcy w kategoriach wydarzenia znaczącego dla środowiska artystycznego Warszawy. O *Pejzażach kontynentalnych* pisał tak: „[...] Maria Stangret nie maluje pejzaży – ona cytuje pejzaże [...], które są jakby syntezą pejzażu, jego »malarzkości«, przestrzennej iluzji, barwności, ruchliwości [...]. One po prostu są, trwają – zarówno zniszczone, bo przekreślone, i zarówno istniejące, bo pozostawione. Działają i w innej płaszczyźnie – swoją formą, swoim chłodnym kolorem. Czystym i wolnym od wszelkiej pseudoekspresyjności. Bo chodzi tu o grę intelektualną, ale grę czystą, jasną, zwykłą, o najprostsze utwierdzenie spostrzeżenia i przemyślenia oraz dobrą, staranną robotę [...]”¹⁶. Wojciech Skrodzki na łamach „Współczesności” twierdził, że malarstwo Marii Stangret „[...] stwarza szeroką okazję odczucia i przeżycia swobody radości tworzenia; dla odbiorcy jest malarstwem lekkim, radosnym, przyjmowanym z całą oczywistością jego jedynie możliwej, skończonej i zamkniętej formy”¹⁷.

W katalogu z 1970 roku w słowie wstępnym Wiesław Borowski¹⁸ interpretował twórczość Stangret jako konsekwentny proces, wskazując na logikę zachodzących w nim przemian. W wydanym w tym samym roku artykule w „Poezji” poddał on analizie również problem pejzażu malarskiego podejmowany przez nią od kilku lat: „[...] Nie chodzi jednak w tym wypadku o relacje między pejzażem rzeczywistym, jaki

¹⁵ Ptaszkowska 1967.

¹⁶ Gutowski 1968, s. 3, 6.

¹⁷ Skrodzki 1968.

¹⁸ Borowski 1970, *Malowanie...*

istnieje w naturze, a pejzażem malarskim. Nie chodzi o żadną malarską interpretację pejzażu. Natomiast obydwie te zjawiska: pejzaż naturalny i pejzaż jako konwencja egzystująca w historii malarstwa, ujmowane oddzielnie, stanowią przedmiot zainteresowania artystki¹⁹. W 1974 roku wystawę tych samych prac w Krzysztoforach Stefan Papp komentował – „[...] wiem już z góry, że zobaczę znowu coś »nowego«, jakiś nowy wybuch jej niespokojnego talentu. Twórczość tej artystki nie jest kontynuacją określonego nurtu czy konwencji artystycznej: jej sztuka to wspaniała przygoda lub jak chcą niektórzy ironiści-amatorzy – po prostu zabawa!”²⁰.

W 1988 roku w katalogu wystawy malarki w Galerii Foksal, Borowski tak przedstawił jej drogę twórczą: „[...] Maria Stangret zdążyła jeszcze – kończąc malarskie studia zarazić się wielką przygodą malarstwa informel. W jakiś czas potem jednym zdecydowanym gestem objawiła unieważnienie pejzażowego malarstwa [...]. Później jednakże porzuciła informel na rzecz »schematycznych« wizerunków pewnych rzeczywistości, którym towarzyszyły określone przedmioty [...]. Teraz są znowu drzewa, brzozy, łany zboża – obrazy nawracające jakby do dawnego »warsztatu« artystki, lecz wzbogaconego doświadczeniami i konsekwencjami przebytej drogi”²¹. W roku następnym interesujące studium analityczne podsumowujące malarstwo Stangret przedstawiła na łamach „Odry” Anka Ptaszkowska. Zachwyciła się zwłaszcza ostatnim jego etapem – „Jeśli nawet namalowana brzoźka ma prawdziwe gałązki, to nie o grę iluzji z konkretem tutaj chodzi, tylko wszystko po prostu staje się prawdziwsze w innym już planie. Gdyż, jeśli na obrazie widzimy niebo jak niebo, łan zboża jak łan zboża – otrzymujemy w darze minutę szczęścia [...]”. Omówiona została przez nią także powieść malarki, poprzez którą „Maria

¹⁹ *Idem* 1970, *Noty...*

²⁰ Papp 1974.

²¹ Borowski 1988, s. nlb.

Stangret uchyliła okienko na uroki i emocje podliteratury i na komiczną powagę nudnej codzienności²². Analizy jej działalności plastycznej podjęli się również Ignacy Trybowski i Stanisław Rodziński²³ w katalogu z wystawy artystki w Pałacu Sztuki TPSP w Krakowie, przekonując, że jej malarstwo pejzażowe, trudne do zdefiniowania, stanowi specyficzne wyobrażenie krajobrazu²⁴. Z wystawy w TPSP zrealizowała film Katarzyna Kotula²⁵, a później Telewizja Polska o *Hommage à Anna Frank*, prezentowanym w 1990 roku w Krzysztoforach²⁶.

Z entuzjazmem wypowiadali się o dziełach Stangret artystki, m.in. Christian Boltański: „[Maria Stangret] wodzi po nas niespokojnym wzrokiem dziecka i dzięki magii jej sztuki codzienne przedmioty ulegają przeobrażeniom, poza skalą i kontekstem, stają się rekwizytami teatru bez słów²⁷”.

Analizą początków jej twórczości zajęli się Piotr Krakowski²⁸ i Anna Baranowa²⁹, która nieco później omówiła też najnowsze dzieła artystki³⁰.

W 1995 roku wydano katalog z wystawy *Maria Stangret... poza martwym pniem*, z tekstami Tadeusza Chrzanowskiego, Andrzeja Wajdy, Zofii Gołubiew, Lecha Stangreta i Anny Baranowej (przedruk z „Dekady Literackiej” z 1994). Wajda zachwyił się „namalowanymi porywająco” obrazami³¹. Gołubiew zauważyła w nich „rozmowę, dialog, jaki malarka prowadzi z wielkimi, tragicznymi czy ważnymi dla niej posta-

²² Ptazkowska 1989, s. 108.

²³ Trybowski 1989; Rodziński 1989.

²⁴ Trybowski 1989.

²⁵ K. Kotula, *Maria Stangret* – z okazji wystawy w Pałacu Sztuki, 1989.

²⁶ *Bez tytułu* – o obrazie *Hommage à Anna Frank* i jego wystawie w Krzysztoforach, realizacja TVP, 1990.

²⁷ Boltański 1991, s. nlb.

²⁸ Krakowski 1993.

²⁹ Baranowa 1993.

³⁰ Baranowa 1994.

³¹ Wajda 1995, s. nlb.

ciaми przeszłości”³². Natomiast Stangret, w krótkiej charakterystyce jej dorobku artystycznego stwierdził, że „artystka unika pułapki pompy i patosu”, że „z przewrotnością dziecka udowadnia, że malarstwo to przecież jedynie sposób notacji przeżyć, jak litery na kartkach pamiętnika”³³. Warto przy tym zwrócić też uwagę na próbę interpretacji podjętą na łamach „Znaku” przez Andrzeja Szczerskiego – „Wyplute przez wiatr naręcza liści, rozpięty na niebie parasol, księżycowe okno, pamięć – oto jesteśmy w malarskim świecie Marii Stangret zawieszonym w innej rzeczywistości, poza martwym pniem. Prowadząca przez ten świat ścieżka odsłania jego pozorne sprzeczności: przenikający wszystko pesymizm, z drugiej strony – dziecięcą naiwność i nieskrywaną radość twórczenia”³⁴.

Retrospektywna wystawa Marii Stangret w 1997 roku obejmująca 43 prace z lat 1960–1996 pozwoliła po raz pierwszy prześledzić rozwój jej sztuki. Anna Baranowa starała się przy tej okazji zanalizować wszystkie etapy twórczości i znaleźć klucz w postępowaniu artystycznym malarki³⁵. Lech Stangret pisał o „dwóch rzeczywistościach” w życiu artystki: malarstwie i aktorstwie w Teatrze Cricot 2³⁶. Stwierdził, że nie należy ograniczać rozważań do tego pierwszego. To samo tłumaczył też Wiesław Borowski, organizator wystawy w Zachęcie, który jako jedyny śledził od samego początku drogę artystyczną Marii Stangret. „Maria Stangret była więc tam [w teatrze] też sobą. Była nawet sobą podwójnie, gdyż mogła mieć zawsze swoje malarstwo w odwodzie. Więc może jej malarstwo było po prostu zawsze i nie było żadnej przerwy. Malarstwo bowiem niekoniecznie maluje się bez przerwy. Często się je

³² Gołubiew 1995, s. nlb.

³³ Stangret L. 1995, s. nlb.

³⁴ Szczerski 1995, s. 149.

³⁵ Baranowa 1997.

³⁶ Stangret L. 1997, *Dwie rzeczywistości*.

jedynie obmyśla. Tęskni się za nim, o nim marzy [...]”³⁷. Jaromir Jedliński zauważył zaś, że artystka przeżyciami, doznaniem, wspomnieniami, przecuciami ukazuje swój bardzo osobisty świat malarski. Wyszczególnił przy tym aparat środków, jaki stosowała: „Widzieć i pamiętać – malując, tworząc kolaże, asamblaże, budując układy przedstawieniowo-przedmiotowe, widzieć i pamiętać – wrywkowo, intensywnie, skojarzeniowo, bezpośrednio, dominująco, milcząco”³⁸.

Katalog z wystawy artystki w 1999 roku w Galerii Startmach zawierał już obszerne kalendarium z wieloma ilustracjami, liczne przedruki tekstów o twórczości Stangret oraz przedruki wcześniejszych wypowiedzi samej artystki³⁹.

W tym samym roku ukazała się też ciekawa, poruszająca wiele wątków rozmowa z malarką, przeprowadzona dla „Gazety Wyborczej” przez Beatę Matkowską-Święs – *Zawsze potrzebny jest impuls* (przedruk w zbiorze *Krakowskie gadanie*)⁴⁰. W 2001 roku „Twój Styl” opublikował w cyklu *Portrety-Wspomnienia* wywiad Katarzyny Nowak z Marią Stangret – *On nadal tu jest* – odsłaniający rąbek tajemnicy tak prywatnego, jak i twórczego życia małżeństwa artystów⁴¹.

W roku 2002 pokazały się artykuły analizujące malarstwo gestu Marii Stangret – Janiny Ładnowskiej i Anny Baranowej⁴² oraz teksty Wiesława Borowskiego i Lecha Stangreta w folderze towarzyszącym wystawie indywidualnej w Lublinie⁴³. Rok 2003 przyniósł rozmowę artystki z Jaromirem Jedlińskim, zapisaną przy okazji wystawy w Galerii Muzalewska w Poznaniu. W analizie malarstwa Marii Stangret wskazał

³⁷ Borowski 1997, s. 33.

³⁸ Jedliński 1997, s. 25.

³⁹ *Maria Stangret* 1999, por. przyp. 11.

⁴⁰ Matkowska-Święs 1999 i 2001.

⁴¹ Nowak 2001.

⁴² Ładnowska 2002; Baranowa 2002.

⁴³ *Maria Stangret-Kantor* 2002, Lublin, *ibidem*: Stangret L. 2002, Borowski 2002, *Okno*.

on, że chodziło w nim przede wszystkim o modelowanie emocji, w pierw własnych malarki, potem widzów⁴⁴.

W ramach Roku Polskiego na Ukrainie *Polska i Ukraina razem w Europie*, w maju 2004 roku odbyła się wystawa Marii Stangret w Muzeum Narodowym Sztuki Ukrainy w Kijowie. Towarzyszył jej obszerny katalog, z reprodukcjami niektórych dzieł i tekstami: Lecha Stangreta o malarskim świecie kruchego zapisu myśli, Anny Baranowej, która przeprowadziła analizę z nowego punktu widzenia – *Malarstwo jasne – malarstwo ciemne* oraz Janusza K. Głowackiego o ciągłej „obecności aktywnej”⁴⁵. Wiesław Borowski wspominał tamże: „miałem zawsze szczęście, że z Marią Stangret, czyli z Marysią, i z jej malarstwem spotykałem się wszędzie, bardzo często, w rozmaitych miejscach: w jej domu, w jej pracowni, w różnych galeriach sztuki, w mojej galerii, i na wielu kontynentach, gdzie występowała we wszystkich spektaklach sławnego teatru Cricot 2”⁴⁶. „Legenda świata teatralnego. Aktorka Cricot 2 [...] – pisała w tymże katalogu Irina Worobjowa – [...] Twarz Marii, jej energia, którą można odczuwać patrząc na zdjęcia, była drogocenną farbą w paletce Kantora. Choć jak wiadomo – u niego z zasady, nigdy nie było »gwiazd« i »drugorzędnych aktorów«”⁴⁷.

We wrześniowym „Arteonie” z 2004 roku opublikowano wywiad z Marią Stangret, przeprowadzony przez autorkę niniejszej książki, która była też inicjatorką wystawy w toruńskiej Galerii Wozownia, poprzez wystawę i jej katalog kuratorka starała się przybliżyć twórczość malarki toruńskiej publiczności⁴⁸.

⁴⁴ Jedliński 2003, przedruk: Jedliński 2004.

⁴⁵ Stangret L. 2004; Baranowa 2004; Głowacki 2004.

⁴⁶ Borowski 2004, s. 36.

⁴⁷ Worobjowa 2004, s. 10.

⁴⁸ Dzierżyc-Horniak 2004, *Względność... i eadem* 2004, [wstęp] oraz 2004, *Kartki...*

Na początku roku 2005 ukazał się katalog towarzyszący wystawie, którą artystka poświęciła wielkiemu ukraińskiemu scenografowi – Daniłowi Liderowi. Kurator wystawy Jan Trzupek pisał: „Maria Stangret w swojej twórczości prowadzi konsekwentny, nieustający dialog z naturą”⁴⁹. Anna Baranowa swój esej pisała zaś o *Hommages* – „rodzinie obrazów o podobnej budowie, przesłaniu, stosunku do pamięci”⁵⁰. O wrażeniach z tej wystawy, skłaniającej ku podsumowaniu całego cyklu „pejzaży pamięci” pisała w „Dekadzie Literackiej” (maj 2005) autorka niniejszej książki⁵¹.

⁴⁹ Trzupek 2005, s. 5.

⁵⁰ Baranowa 2005, s. 11.

⁵¹ Dzierżyc-Horniak 2005.

*Żywioł i gwałtowność, ciągłość i ulotność.
Materia rozżarzona i eksplodująca, fluoryzująca,
wezbrana światłem, martwa i uspokojona zakrzepłość,
w której odkrywamy różne stany życia.*

Tadeusz Kantor

Malarstwo gestu — informel

Abstrakcja rezygnowała z odtwarzania przedmiotów i zdażeń, na rzecz prezentowania czystych elementów plastycznych: linii, form, płaszczyzn, kolorów, i z tego powodu określana była jako sztuka nieprzedstawiająca, niefiguratywna, bezprzedmiotowa. Termin ten obejmuje wszelkie odmiany sztuki operującej formami całkowicie autonomicznymi, nie odzwierciedlającymi żadnej zewnętrznej rzeczywistości, uzasadnionymi wewnętrzną logiką dzieła. Sztuka abstrakcyjna była czymś więcej niż tylko jednym z wielu kierunków w sztuce. Była doprowadzeniem do końca zapoczątkowanego przez sztukę nowoczesną procesu poszukiwania czystej sztuki, odkrywania istoty sztuki. Jej twórcy i ich kontynuatorzy widzieli w niej nowoczesną alternatywę dla sztuki przedstawiającej.

W XX wieku sztuka abstrakcyjna ewoluowała nieprzerwanie, przeżywając okresy większego i mniejszego zainteresowania ze strony artystów i krytyków. Wśród jej pionierów wymienia się zazwyczaj trzech artystów: Wassily'ego Kandinsky'ego (*Pierwsza abstrakcyjna akwarela*, 1910), Františka Kupkę (*Kręgi*, 1911–1912) i Roberta Delaunaya (*Okno*, 1912). Mieli oni decydujący wpływ na wykształcenie się sztuki nieprzedstawiającej. W połowie lat 30. Marc Tobey, zapoznawszy się w czasie podróży na Daleki Wschód z chińską

i japońską kaligrafią, zauważył możliwość wyrażania formy poprzez użycie „znaku” rzucanego pędzlem, znaku, który niczego nie opisywał, lecz „znaczył” ślad. Z kolei Jackson Pollock dostrzegł, że farba nieprzymuszona pędzlem, a tylko rzucona na płótno, tworzyła obraz niejako samorzutnie. Można było zatem tworzyć nie wedle jakiejś z góry powziętej wizji, lecz przez proste uaktywnienie materii. Artysta powoływał obraz spontanicznym gestem, rzucając lub rozlewając farby na płótnie i pozwalając im w sposób samorzutny tworzyć system plam oraz zacieków. „W ten sposób – pisała Alicja Kępińska – działania przypadkowe, częściowo tylko sterowane przez artystę, stały się współtowarzyszem procesu tworzenia, jako wartość naczelną zaś postawiono sam spontaniczny, niekontrolowany (lub częściowo kontrolowany) gest”⁵².

Abstrakcyjny ekspresjonizm ukształtował się ostatecznie w latach 1946–1951, od początku lat 50. propagowany był w Europie jako „nowa sztuka amerykańska”⁵³. Po raz pierwszy sztuka amerykańska wywarła tak znaczący wpływ na sztukę światową. W Paryżu odpowiednikiem była początkowo tzw. abstrakcja liryczna⁵⁴, którą od 1951 roku zaczęto nazywać sztuką informel lub tasyzmem⁵⁵. Spontaniczność pozornie

⁵² A. Kępińska, *Początek dialogu z europejską aktualnością sztuki. Problem abstrakcji i materii konkretne*, w: *eadem* 1981, s. 43.

⁵³ Dziamski 1996, *Abstrakcja*.

⁵⁴ Abstrakcja liryczna – termin, którego autorstwo przypisuje się malarzowi Georges’owi Mathieu (1947), stosowany początkowo we Francji, później również w USA na określenie różnych odmian abstrakcji niegeometrycznej, najczęściej synonimicznie z informelem i tasyzmem – Giżycki 2002, s. 10.

⁵⁵ Tasyzm – termin sięgający roku 1899, kiedy to Félix Fénéon posłużył się nim w odniesieniu do impresjonistów. Stosowany od 1951 r. w zasadzie wymiennie z informelem i abstrakcją liryczną na oznaczenie kierunku będącego europejskim odpowiednikiem ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Zaslugę spopularyzowania nazwy tasyzm w tym znaczeniu przypisuje się Pierre’owi Guéganowi. Krytyk Charles Estienne zaproponował w 1954 r. zawęzić tasyzm do odmiany informel, najściślej związanej z au-

niekontrolowanego gestu, żywiołowej plamy barwnej stała się szybko ruchem międzynarodowym, mającym licznych przedstawicieli, jak np.: Nicolas de Staël, Wols (Alfred Otto Wolfgang Schultze), Maria Elena Vieira da Silva, Henri Mischeaux, Georges Mathieu, Pierre Soulages, Jean-Paul Riopelle, Jean Fautrier, Hans Hartung, Jean Dubuffet.

Informel – „sztuka bezforemna” zrywała więc z kanonami sztuki figuratywnej i abstrakcją geometryczną. Jej nazwa pochodzi od tytułu wystawy zorganizowanej w Paryżu w 1951 przez krytyka sztuki Michela Tapié, który lansował też termin *art autre* („inna sztuka”), pokrywający się w zasadzie z *informelem*, ale o mniej ostrych granicach. Tapié mianem sztuki *informel* określił „improwizację” psychiczną, czyli to, co nie miało konkretnej formy i posiadało jeszcze surrealistyczne konotacje. Można zatem powiedzieć, że termin *informel* określał pewien typ malarstwa współczesnego, który nie zawdzięczał niczego przeszłości i nie pozostawał pod żadnym wpływem sztuki współczesnej, ani w tematyce, ani w prezentacji.

Pierwszymi dziełami sztuki *informel* były niewielkich wymiarów rysunki na papierze lawowane akwarelą. Format wyznaczał kompozycję dzieła, a artyści szybko opowiedzieli się za wielkimi płótnami. Gruba warstwa farby była nakładana pędzlem, szpachlą, nożem lub wyciskana bezpośrednio z tuby. *Informel* jako reakcja na rygory abstrakcji geometrycznej polegał na swobodnym operowaniu materia, np. rozlewaniu farby, pochylaniu płótna. Kreska stała się konwulsyjna, grube warstwy farby tworzyły bogatą fakturę, kolory stały się żywe, intensywne. Odrzucono tzw. stałe reguły kompozycji obrazu i przyjęto zasady pojmujące dzieło sztuki jako spontaniczne, wynikające z gestu i wewnętrznych wyobrażeń artysty. *Informel* stał się przez to bliski formule malarstwa materii,

tomatyzmem twórczym, a reprezentowanej przez Hansa Hartunga, Georges'a Mathieu i Pierre'a Soulages'a – *ibidem*, s. 170.

taszyzmu, a także art brut – łączyła je spontaniczność. W rozmaitych wariantach informelu można lokować nurt „kaligraficzny”, który wywodził się z poszukiwań prowadzonych od końca lat czterdziestych przez Tobey’a. Kaligraficzna kreska określała również malarstwo Hartunga i Mathieu.

W 1952 roku Tapié wydał album – manifest sztuki informel pt. *Un art autre*. W 1953 odbyła się wielka wystawa Pollocka w Musée d’Art Moderne w Paryżu. W 1954 narodził się w odniesieniu do metody tworzenia informel termin taszyzm (la tâche – plama) użyty po raz pierwszy w sensie pejoratywnym przez nieprzychylną krytykę francuską.

W latach 50. idee te dotarły do Polski, przede wszystkim przez osobę Tadeusza Kantora. W maju 1955 roku został on zaproszony do Paryża wraz z teatrem krakowskim na II Międzynarodowy Festiwal Sztuki Dramatycznej. Wyjazd ten, możliwy dzięki już widocznej odwilży, pozwolił mu zetknąć się ze sztuką informelu, która zaczęła wtedy święcić triumfy w Europie. Pod wpływem tych nowych doświadczeń podjął eksperyment taszyzmu w swoim malarstwie⁵⁶. Kantor wykorzystał szansę do odnowienia kontaktu z najnowszym malarstwem światowym. „Widziałem szereg wystaw – powiedział później w rozmowie z Wiesławem Borowskim – i zebrałem pewne informacje i materiały o wystawach, które organizował Michel Tapié”⁵⁷.

W okresie postalinowskiej liberalizacji Kantor pod wrażeniem prac Pollocka i innych abstrakcjonistów zapoczątkował proces odchodzenia od socrealizmu w Polsce. Niezależnie od roli, jaką proces ten odegrał w wewnętrznej ewolucji polskiej sztuki, ten rodzaj zmian postrzegany był jako zwycięstwo „naszej strony” – przytoczył Dziamski słowa Borowskiego⁵⁸. W tym czasie artyści polscy byli przecież odcięci od informa-

⁵⁶ Pleśniarowicz 1997, s. 100.

⁵⁷ Borowski 1982, s. 43.

⁵⁸ Dziamski 2000, s. 67.

cji o tym, co się działo w sztuce współczesnej. Z osobą Kantora wiązały się nowiny ze świata, o nowej sztuce, a był to rok 1955 – początek przemian w Polsce. Jako symboliczna jawiła się tu słynna wystawa w warszawskim Arsenale⁵⁹, która zapisała się jako znak odwilży w polskiej sztuce. Kantor entuzjastycznie zmierzał się nowym kierunkiem, dokładał starań, aby go upowszechnić, widząc w nim prawdziwe wyzwolenie. Stał się głównym propagatorem taszizmu w Polsce: wygłaszał odczyty, pisał artykuły o twórczości Mathieu, Wolsa i nowym malarstwie francuskim, a jego kilkanaście obrazów z lat 1956–1962 prezentowało najczystsza formę taszizmu. Pierwszą publiczną prezentacją tej nowej abstrakcji była właśnie wystawa Kantora (wspólnie z Marią Jarema) w warszawskim salonie „Prostu” w 1956 roku. Kantor przypominał „apostola nowej sztuki starającego się przekazać polskim artystom tętno najnowszych przemian”⁶⁰.

Prace Kantora, z pozoru nieróżniące się od obrazów powstających wówczas we Francji czy Stanach Zjednoczonych, opierały się w istocie na odmiennych założeniach ideowych. Sam Kantor widział to tak: „[...] forma, repertuar stylistyczny, motywy i pozory – nie mają znaczenia w określaniu wpływów. Wtedy była ważna dla mnie nie taka czy inna metoda i forma poszczególnych indywidualności (a było ich kilka), ale sama materia, zwały materii i farby, pod którymi zniknęły właściwie kontury rzeczywistości – zarówno tej przedstawianej rzeczywistości, jak i tej wymyślonej i abstrakcyjnej. Dla mnie istotna była gęstość formy kształtowanej przez przypadek, przez interwencję przypadku”⁶¹. Co ciekawe, używał tu słów-kluczy twórców taszizmu: forma, materia, przypadek. Kantor unikał jednak zabawy w pokrywanie płaszczyzny płótna

⁵⁹ Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki, zwana popularnie Arsenalem, odbyła się w lipcu 1955 w Warszawie.

⁶⁰ Baranowa 1993.

⁶¹ Borowski 1982, s. 43.

ściekającymi warstwami farby. Nie interesowała go kaligrafia ani gest, skupiał się na samym działaniu i jego zapisie powstałym w wyniku przypadku, acz kontrolowanego. „Materia – żywioł i gwałtowność – notował – ciągłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, ciekłość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia”⁶².

Przełom lat 50. i 60. był kulminacją malarstwa abstrakcyjnego, pojmowanego jako najpełniejszy wyraz sztuki XX wieku. Wszelkie formy artystyczne tego wieku zmierzały do abstrakcji, nic dziwnego, że abstrakcja liryczna, ekspresyjna, niegeometryczna stała się wtedy synonimem sztuki nowoczesnej, zyskując licznych zwolenników.

Tradycja polskiego koloryzmu niewątpliwie ułatwiła recepcję tej nowej, niegeometrycznej abstrakcji i rację miał zapewne Wojciechowski, kiedy pisał, że sukces malarstwa informel w Polsce był „w dużym stopniu wygraną polskiego koloryzmu”⁶³. Do abstrakcji ekspresyjnej zbliżyli się wówczas tacy artyści jak: Kantor, Tadeusz Brzozowski, Janusz Bersz, Tadeusz Dominik, Alfred Lenica, Jadwiga Maziarska, Jan Tarasin, Jerzy Tchórzowski, Teresa Tyszkiewicz, a także Maria Stangret⁶⁴. Popularność różnych odmian abstrakcji niegeometrycznej w końcu lat 50. prowokowała do pytań o rolę abstrakcji w sztuce. Dyskusje toczyły się w pracowniach, uczelniach artystycznych, galeriach, prasie, ich wyrazem był artykuł Kantora *Abstrakcja umarta! Niech żyje abstrakcja!*⁶⁵. Do dyskusji włączyła się publiczność (tzw. spór o bohomyzy), administracja państwowa (ograniczenia nałożone na eksponowanie sztuki abstrakcyjnej w państwowych galeriach), akademicka

⁶² Tadeusz Kantor... 1991, s. 13.

⁶³ Wojciechowski 1992, s. 92.

⁶⁴ Dziamski 1996, *Abstrakcja*, s. 321.

⁶⁵ Kantor 1955.

estetyka. W pierwszym numerze „Estetyki” w 1960 roku ukazały się trzy artykuły wybitnych polskich estetyków: Władysława Tatarkiewicza, Mieczysława Wallisa i Romana Ingardena, poświęcone sztuce abstrakcyjnej.

Ingarden odróżnił tzw. czysty obraz od obrazu abstrakcyjnego *sensu stricto*, a następnie ukazał trudności, jakie powstają przy tworzeniu prawdziwie abstrakcyjnego obrazu: „»Czysty obraz« to obraz, który niczego »nie portretuje«, a więc oglądając taki obraz nie musimy wychodzić poza to, co jest na nim bezpośrednio dane. »Czysty obraz« bywa czasem utożsamiany z obrazem abstrakcyjnym, ale nim nie był, ponieważ nadal coś przedstawiał, podczas gdy obraz abstrakcyjny nie powinien niczego przedstawiać, lecz koncentrować uwagę widza na wyabstrahowanych wartościach malarskich, barwach i układach”. Ingarden zauważył, że odpowiedniejszą nazwą dla tego typu obrazów byłoby określenie „malarstwo konkretne«, gdyż to, co w nich było ściśle do widzenia, było konkretem, tworzywem ściśle wizualnym”⁶⁶. Słowa te dobrze odzwierciedlały pojęcie tasyzmu francuskiego, a tym samym odnosiły się do malarstwa informel Marii Stangret.

*Dobrze jest oddać się takiemu działaniu,
które samo przynosi Ci tyle radości
że sukces, uznanie, nie mają żadnego znaczenia.*

Anthony de Mello

Początki — bakcył informelowski

Pierwsze obrazy Marii Stangret to malarstwo informel, którym zainteresowała się jeszcze na studiach w Akademii

⁶⁶ Ingarden 1966, s. 205.

Sztuk Pięknych w Krakowie. Studiowała tam malarstwo w latach 1955–1960, po czym wzięła urlop⁶⁷. Były to czasy, kiedy nie przykładano dużego znaczenia do zrobienia dyplomu. O wiele ważniejszy wydawał się wyjazd za granicę, do Francji, po to, by tam poszerzać artystyczną edukację. Pierwszy rok na ASP był dla malarki trudny, gdyż trzeba było rysować socrealistycznie – najlepiej widziany był fotograficzny realizm. Artystka tak o tym czasie mówiła: „[...] robiłam inne prace i byłam pewna, że w końcu wylecę. Dopiero w 1955 roku zrobiło się łatwiej, i rzeczywiście miałam całkowitą wolność w pracowni Jana Świdierskiego”⁶⁸.

Kończąc właśnie studia malarskie Maria Stangret odkryła dla siebie malarstwo informel. Przerodziło się to szybko w autentyczną fascynację zjawiskiem. Nowa sztuka zrodziła impulsy, które pozostawiły trwałe ślady w dalszej jej twórczości. Nigdy jednak nie przytłoczyły indywidualnego temperamentu artystki.

Był rok 1955, kiedy Kantor wrócił z Paryża zafascynowany malarstwem informel. Maria Stangret była już parę miesięcy na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, kiedy poznała Kantora w kawiarni „Warszawianki”⁶⁹, gdzie spotykali się także: Konstanty Ildefons Gałczyński, Julian Tuwim, i cała stara Grupa Krakowska, m.in. Maria Jaremianka, Jonasz Stern, Kazimierz Mikulski, Jadwiga Maziarska i inni znani artyści. Po śmierci Stalina zapanował powszechny optymizm i ożywienie w środowiskach artystycznych. Młodzi krakowscy twórcy: plastycy, historycy sztuki, pisarze zbierali się wówczas na Łobzowskiej w Związku Artystów Plastyków (całe towa-

⁶⁷ Maria Stangret, uczennica Jana Świdierskiego, 1955/56 – I, 1956/57 – II, 1957/58 – III, 1958/59 – IV, 1959/60 – V, urlop – Jeleniewska-Śleszyńska, Śleszyński 1984, s. 323.

⁶⁸ Matkowska-Święs 2001, s. 198, por. też *Jan Świdierski...* 2001.

⁶⁹ Kawiarenka, przy ul. Sławkowskiej 23 w Krakowie, gdzie spotykała się elita intelektualna miasta.

rzystwo od „Warszawianek” zaczęło przenosić się na Łobzowską: Jaremianka, Stern, Szancenbach i oczywiście wielu młodych ludzi)⁷⁰. Właśnie tam Kantor zaczął tworzyć swój teatr. Podczas burzliwych spotkań na Łobzowskiej młodzieńka dziewczyna zafascynowała się osobą Kantora, jego twórczością. Ona – studentka sztuki, on – mistrz⁷¹. Najlepiej całą tę sytuację wyrażają słowa artystki: „Poznaliśmy się z Tadeuszem, zakochaliśmy się w sobie, chodziliśmy po kawiarniach Krakowa. Godzinami mówił o surrealizmie, o kubizmie, konstruktywizmie, o sztuce informel, chłonełam wszystko. Mogę powiedzieć, że wiedzę o sztuce, o malarstwie, zawdzięczam jemu [...]. Po raz pierwszy usłyszałam od Tadeusza o sztuce informel, która wstrząsnęła nim w Paryżu”⁷². Wspominała później – „zaczęliśmy się spotykać we dwójkę u Michalika. On był trochę bez domu i ja byłam trochę bez domu. Tam siedzieliśmy całymi godzinami, a on tłumaczył mi, co to jest malarstwo... Taka wiedza jest nieodzowna, bo przecież nie można robić dobrego malarstwa bez świadomości, co się dzieje w sztuce na świecie. A Kantor miał ogromną wiedzę, wręcz nieprawdopodobną”⁷³. W tamtym czasie nie wolno było nawet wspominać na akademii o tacyzmie czy sztuce informel. Kantor łatwo zaraził bakcylem informelu młodą malarzkę. Dla nich obojga był to czas wspólnego obcowania ze sztuką, poznawania nowych trendów i fascynacji nowymi tendencjami. Formuła malarstwa bez granic zaczęła się wówczas wyczerpywać. Młodzi artyści chętnie przyswajali nowinki malarskie, chcąc w ten sposób odreagować socrealizm. Był to okres tzw.

⁷⁰ Kawiarnia w Domu Plastyków, przy ul. Łobzowskiej 3, była miejscem spotkań artystów związanych z Teatrem Cricot 2 i z Grupą Krakowską.

⁷¹ Omilianowicz 1995, s. 42 („Popatrzyliśmy na siebie no cóż – to była miłość od pierwszego wejrzenia. Postanowiliśmy być razem” – wspomina tę fascynację Kantorem sama artystka, *ibidem*).

⁷² Pleśniarowicz 1997, s. 111.

⁷³ Matkowska-Święś 2001, s. 199.

odwilży (druga połowa lat 50., po zniesieniu doktryny socrealizmu) i panowała względna wolność. „Można było właściwie malować jak się chciało. – wspominała Maria Stangret – Ja będąc jeszcze w Akademii zaczęłam informel”⁷⁴. Artystkę tak pochłonęło malarstwo, że całymi dniami malowała, borykając się z brakiem funduszy na zakup farb czy płócien.

Już w 1957 i 1958 roku malowała swoje pierwsze gwasze informelowe⁷⁵. Jednak bardziej interesujące były litografie z 1958 roku⁷⁶, wykonane w pracowni Świdierskiego. Powstałe w czasie studiów grafiki były odmienne w stylu i formie od późniejszych obrazów. Operowała w nich dużymi płaszczyznami różnych szarości, czerni i bieli. Plamy te, wykorzystane zamiast linii i kreski jako przewodni środek wyrazu, przypominały rozlane malarsko „kleksy w zeszycie”. Charakterystyczną cechą grafiki lat 1955–1960 były ścisłe związki z problematyką malarską. Fala abstrakcji spowodowała w grafice znaczne rozszerzenie środków ekspresji, poszukiwania, kombinacje różnych technik⁷⁷. Najbardziej zbliżoną w technice i w efekcie końcowym do prac graficznych Marii Stangret była malarska

⁷⁴ Jedliński 2003, s. 26.

⁷⁵ *Maria Stangret* 1965, s. nlb.

⁷⁶ Udało mi się dotrzeć do trzech kserokopii tych litografii, które są w posiadaniu artystki, jak i w Archiwum Cricoteki, Teczka Marii Stangret.

⁷⁷ Wykształciła się specyficzna, graficzna wersja informelu będąca zaprzeczeniem wszelkiego „grafizmu”, uprawiana chętnie także przez takich malarzy, jak T. Dominik, J. Tarasin, J. Kraupe-Świdierska, J. Berdyszak. Nurtowi temu nieobce były treściowe i przedmiotowe skojarzenia, np. swobodne użycie malarsko kształtowanej plamy barwnej w grafice, jak w linorytach Mieczysława Wejmana (cykl *Zastón*), czy elementu plamistej rozlewności w litografii barwnej Lucjana Mianowskiego (cykl *Katedr*) – Kępińska 1981, s. 49.

Grafiką informel, zwaną też materiałową, zajmowali się tacy malarze jak np. H. Hartung, A. Tápies, A. Saura, L. Feito, R. Canagor, a w Polsce A. Wróblewski, J. Stern, T. Kantor, M. Jarema, A. Marczyński. Grafika stała się jednym z żywych nurtów sztuki, równoprawnym, a czasem przewodnim nurtem w ugrupowaniach artystycznych – *ibidem*, s. 53.

il. I, 3

il. 4–6

wizja abstrakcjonizmu Jana Tarasina (*Uczta* 1957, *Przesunięcie* 1959, *Okruchy, Drobiazgi* l. 60.)⁷⁸.

il. 1 W 1959 roku Maria Stangret udała się w pierwszą podróż do Paryża, następnie ukończyła w 1960 roku krakowską ASP. Ostatni rok artystka spędziła w pracowni prof. Emila Krchy⁷⁹. Największą dla niej wtedy pochwałą był komplement z ust Kantora. Tak to wspominała – „Uprosiłam Kantora, żeby przyszedł na końcową wystawę, co nie było takie łatwe ze względu na stosunki między Tadeuszem, a akademią. Przyszedł jednak, obejrzał prace i właśnie moje, nie wiedząc czyje to obrazy, wyróżnił. Był nimi wyraźnie poruszony. Dla mnie to był największy komplement, który dał mi wprost niewiarygodny impuls. Wtedy zaczęłam, niezależnie od akademii, robić obrazy informel”⁸⁰. Przygoda Marii Stangret z malarstwem bezforemnym trwała od roku 1957⁸¹ aż do 1965! Był to poniekąd informel po informelu, historycznie rzecz biorąc.

Pierwsze obrazy, jakie zaprezentowała Maria Stangret, powstały w wyniku fascynacji sztuką informel i dzięki podróżom. Artystka miała bowiem okazję poznać największe dokonania tej sztuki – Wolsa, Fautriera, Pollocka, gdy wraz z mężem przebywała w 1961 roku za granicą, m.in. w Paryżu, Sztokholmie, Lozannie, Hamburgu i we Włoszech, gdzie też uzupełniała studia artystyczne. W tamtym okresie artystka malowała wciąż to nowe informele, obojętnie gdzie była. 20 obrazów z lat 1959–1962 powstało w Krakowie, Hamburgu i Sztokholmie⁸². Debiutowała wystawą w sztokholmskiej Gallerii Brinken (12–30 I 1963), przedstawiając tam swoje

⁷⁸ *Ibidem*, s. 49.

⁷⁹ *Słownik malarzy polskich...* 2001, s. 174 (hasło opracowała I. Kossowska); I. Jantón, *Życie i twórczość Emila Krchy (1894-1972)*, praca magisterska, promotor: prof. dr hab. J. Malinowski, UMK, Toruń 2005.

⁸⁰ Matkowska-Święś 2001, s. 199.

⁸¹ Tę datę uznałam za wiarygodną, gdyż pierwszy gwiaz informel Stangret datowany jest na 1957/58.

⁸² Chrobak 1999, s. 28.

informele z lat 1959–1962, powstałe w Krakowie i Sztokholmie⁸³. Była to premiera zagraniczna, gdyż krajowy debiut artystki odbył się 20 lutego 1965 w Galerii Krzysztofora w Krakowie⁸⁴, w jednej z dwóch istniejących w Polsce galerii, które w tamtych czasach wystawiały awangardę. „Trudno o lepszy debiut niż ten, który miała Maria Stangret – oceniała to z perspektywy czasu Anna Baranowa – do malarstwa wprowadził ją Tadeusz Kantor, więc od razu znalazła się w gronie wtajemniczonych”⁸⁵. Ekspozycja w Krzysztoforach obejmowała około 40 obrazów, dorobek informel, czyli gwasze z lat 1957–1958⁸⁶, prace z 1959 roku⁸⁷ i tempery z lat 1962–1965⁸⁸. To obrazy podobne, niemal identyczne. „Czysto, estetycznie opracowane strzępy – czterdzieści powtarzających się wybuchów – pisał Stefan Papp – i nie ma nudy”⁸⁹. Jeszcze w 1965 na wystawie w Krzysztoforach malarka bawiła się nadawaniem pracom tytułów, przykładem cykle: *Anioły sklepowe*, *Ruchy*, *Białe kręgi*, *Czarny krąg*⁹⁰, *Przestrzeń mleczna IP*⁹¹, *Wymazane kręgi*, *Przestrzeń zielona*, *fiolet*, *Pora letnia*, *Historia popularna*, itp. (Kantor w tym samym roku też swoim obrazom informel nadawał tytuły). Obecnie obrazy Marii Stangret nie „noszą” tytułów, artystka nie dbała o ich sygnowanie, z tych powodów trudno je policzyć i zidentyfikować.

il. VI

il. 7

il. II

il. III

il. IV, 8

⁸³ *Maria Stangret* 1963.

⁸⁴ Wystawa w Galerii Krzysztofora trwała od 20 II do 10 III 1965.

⁸⁵ Baranowa 1993.

⁸⁶ *Bez tytułu*, 1957/58 – *Марія Стангрет...* 2004, il. s. nlb.; *Bez tytułu*, 1957/58 – *ibidem*, s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30, il. s. 15.

⁸⁷ *Bez tytułu*, 1959 – *Maria Stangret* 2002, Warszawa, s. nlb.; *Марія Стангрет...* 2004, il. s. nlb.

⁸⁸ *Maria Stangret* 1965.

⁸⁹ Papp 1965.

⁹⁰ *Czarny krąg*, 1962, gwasz, papier naklej. na karton, 98,5 x 69 – *Maria Stangret* 1965, nr kat. 7; *Maria Stangret* 1997, s. 105, il. s. nlb.; *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, poz. 4, s. nlb.

⁹¹ *Przestrzeń mleczna II*, 1963 – *Марія Стангрет...* 2004, il. s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, il. s. 30.

Wystawa w Krzysztoforach wywołała zdziwienie krytyków, gdy zauważyli, że tak interesująca, dobrze zapowiadająca się malarka była dotąd nieznana w Krakowie, w swoim mieście. Ten opóźniony polski debiut młodej malarki budził zaciekawienie także z tego powodu, iż była ona żoną Kantora. To rodziło pytania: jakie jest malarstwo tej niemal nieznannej w kraju artystki i na ile uległa ona i ono (żona i malarstwo) wpływom męża, który był nie tylko sam bardzo interesującym malarzem, ale zarazem głosicielem pewnych tendencji, niejako ambasadorem pewnych zagranicznych współczesnych kierunków? Obrazy informel artystka prezentowała także na indywidualnej wystawie w Galerie Entracte w Lozannie na przełomie stycznia i lutego 1966, a następnie, od razu w lutym–marcu tego samego roku – na kolejnej wystawie indywidualnej *Collage* w Kunsthalle w Baden-Baden (13 II–20 III 1966)⁹².

Kompozycja — temperament wspomagany
przez przypadek

Maria Stangret, po wystawie w Krzysztoforach, w wywiadzie z Piotrem Skrzyneckim sama określiła, że zajmowała się abstrakcją impresjonistyczną i że to, co robiła, należało do nurtu malarstwa „gestu spontanicznego”⁹³. Przez „gest spontaniczny” rozumiała po prostu zakres gestów charakterystycznych dla każdego człowieka, skierowanych wobec płótna. Przez przeniesienie ich na płótno starała się wyrazić bezpośrednio swą osobowość, temperament. Właśnie informel – malarstwo wyzwolonego gestu, był kierunkiem najbardziej naturalistycznym, pozwalającym podkreślić żywiołowość i temperament

⁹² *Maria Stangret* 1966, Lausanne; *Maria Stangret* 1966, Baden-Baden.

⁹³ Skrzynecki 1965.

tworzącego. Jak pisał o przedstawicielach tego kierunku Werner Haftmann: „Ekspresja formalna ich malarstwa opierała się na zapisie czysto automatycznym, który poprzez ruch ręką i całego ciała rozwijał rodzaj »psychografu« tłumaczącego bezpośrednio na znaki plastyczne stan duszy – dramatyczny lub liryczny”⁹⁴.

Decydującą w informelu rolę odgrywał temperament, wspomagany przez (twórczo prowokowany) przypadek. Kantor powiedział Borowskiemu, że „obraz był zapisem, śladem działania, a samo działanie wywołane interwencją przypadku było nie tyle poddaniem się przypadkowi, co opanowaniem przypadku, świadomym dopuszczeniem jego roli”⁹⁵. Dlatego według Ptaszkowskiej – „bronią się dzisiaj tylko te obrazy informel, w których wyczuwalne jest owo napięcie pomiędzy energią kształtującego, malarskiego gestu i energią tworzywa”⁹⁶. Bez realizacji tego założenia mamy do czynienia z pustką lub dekoracyjnością. Natomiast u Marii Stangret proces tworzenia się malarskiego zapisu utrzymywał przez cały czas maksymalne napięcie emocjonalne. Przy całej wybuchowości gestu – substancja malarska była odpowiednio wyważona, nigdzie nie rozbita ani nie ściśnięta.

„Maluje na poły automatycznym gestem” – stwierdził o artystce Maciej Gutowski⁹⁷, lecz jednocześnie zauważył, że kompozycje zakreślała zwykle szybkim ruchem po liniach skośnych, lekko zakrzywionych, lub skłębionych wokół jednego punktu. Ujawniał się dzięki temu ruch, który istniał w samych napięciach linii, w odbiciu szybkiego gestu, w potwarzających się, nieco zmiennych układach rytmicznych,

⁹⁴ W. Haftmann, *Les grands maîtres de l'abstraction lyrique et d'informel*, w: *Depuis l'art de notre temps*, vol. I, Bruxelles 1969, s. 13; cyt. za Baranowa 1997, s. 8.

⁹⁵ Borowski 1982, s. 43.

⁹⁶ H. Ptaszkowska, [bez tytułu], mpis, Archiwum Cricoteki, Teczka Marii Stangret, s. nlb.

⁹⁷ Gutowski 1965.

w dążeniu do skupiania i rozluźniania struktury obrazu. Dla Ptazzkowskiej Maria Stangret „poruszała materię malarską całą masą szybkich impulsów, które wprawiały w stan permanentnej nieważkości. Materia zachowała wprawdzie zmysłowość działania, ale nieustanny ruch przetwarzał jej realne, dotykowe wartości w światło i kolor. W ten sposób zrodziła się przestrzeń. Przestrzeń ruchoma, wielowarstwowa i wielokierunkowa – przestrzeń, w której lekkie nawet dotknięcie powodowało zmianę całej konfiguracji. Była to bowiem przestrzeń otwarta i przygotowana na wkroczenie przypadku. Nie niszczyła jej niespodziewana interwencja”⁹⁸. Janina Ładnowska natomiast zauważyła – „Swobodny gest lekkiego planu pierwszego wydobywał ciężar planu drugiego, kierował nasz wzrok na ważne punkty, wiązał i splatał kompozycje. Kolor, linia, plama i gra gestu, dwuznaczność, przypadek były składnikami budującymi obrazy. De-figuracja nie była deformacją, bo wywodząc się z wyobraźni stwarzała ciało na nowo. Teatr obrazu Marii Stangret był pomiędzy jego dwoma planami”⁹⁹.

Artystka przestrzegała czystości gatunku. W jej malarstwie nie było żadnych form podyktowanych nawykiem, ani żadnych trwałszych schematów. Gestualne malarstwo dla Marii Stangret było manifestacją młodości. „To zapewne o swojej młodej przyjaciółce – zasugerowała Baranowa – kończącej studia w krakowskiej ASP, myślał Kantor, gdy recenzował »Wystawę Młodej Plastyki Krakowskiej«: »[...] młodość i to wszystko, co w niej się mieści, więc nienasycone pragnienie wielkiej przygody, cała, niczym nie pomniejszona nadzieja, owa lekkość, którą się odczuwa, gdy nie ma się nic do odrzucenia z przeszłości, i cała przyszłość w szeroko rozwartych oczach, i jeszcze owa szczęśliwa bezinteresowność, gdy wymawia się po raz pierwszy słowa, by poznać ich smak [...]«”¹⁰⁰.

⁹⁸ Ptazzkowska, mpis, s. nlb.

⁹⁹ Ładnowska 2002, s. 59.

¹⁰⁰ Baranowa 1997, s. 8.

Sztuka informel niosła w sobie obietnicę rozpoczynania od nowa. Podlegająca tylko gestowi artysty, uwolniona materia malarska przybierała charakter *materia prima*. Artyści polscy, po socrealizmie, myśleli, że można zacząć historię malarstwa od początku. Informel dawał szansę oczyszczenia. Zbiorowy niemal akces do tego właśnie ruchu miał, po części, charakter rytualny. Maria Stangret nie należała do tego grona. Dla niej tasyzm był wyzwoleniem czystej spontaniczności, pasji malarstwa. Malarka miała afirmatywny stosunek do świata i młodzieńczą witalność, co widać w jej pracach i co doceniali krytycy. Jej obrazy z tego czasu dawały wrażenie lekkości, a nawet nonszalancji – przy bardzo bogatej, wręcz wirtuozerskiej strukturze malarskiej.

Instynkt — ryzyko nieomyślności

Ptaszkowska, krytyk blisko związany z artystyczną parą Kantorów, bardzo trafnie scharakteryzowała metodę twórczą malarki, polegającą na pobudzeniu „czystego żywiołu malarskiego »dziania się«”. Zwracała uwagę na specyfikę malarskiego gestu Marii Stangret – na ryzyko i nieomyślność, na gwałtowność i nieważkość. „Každy gest jest w tym malarstwie gestem ryzykownym – každy niesie w sobie alternatywę trafności lub chybienia. Porażki, albo wygranej. Nie ma pośrednich możliwości. W tej grze artystka do niczego nie może się odwołać. Nie istnieje przecież żaden schemat kompozycyjny, ani żadne z góry wiadome prawo, które mogłoby jej ułatwić decyzję. Gdybyśmy zresztą stwierdzili istnienie takiego prawa – malarstwo to straciłoby swój najbardziej istotny sens. Malarka podjęła »ryzyko nieomyślności«, wyzwoliła w swojej twórczości czysty żywioł malarskiego »dziania się«. Každy moment

akcji wymagał więc osobnej decyzji, i artystka podejmowała ją za każdym razem wychodząc z punktu zerowego – z punktu, w którym nic nie wiadomo na temat przeszłości, a i efektu końcowego nie dało się jeszcze przewidzieć¹⁰¹. O trafności wyboru decyduje tu instynkt, co podkreślała jako domenę wypowiedzi malarskiej krytyk sztuki. Przy czym głównym atutem tej gry, jak zauważa, był kolor.

Ruch

Ważnym elementem, który charakteryzował malarstwo informel Marii Stangret, był ruch. Wyczuwa się go wyraźnie w liniach kierunkowych, barwie. Podkreślały go elementy bardziej linearne, czasem żłobiące powierzchnię obrazu. Ten ruch nie miał konkretnego celu: istniał, kłębił się w granicach obrazu. Czasem zacierał zasadniczą ideę konstrukcyjną. „To nie były na pewno wizje architektury czy struktur chemicznych, lecz idee żywiołów” – pisał Tadeusz Chrzanowski¹⁰². Malarka podjęła aspekt ruchu, który analizowała w oderwaniu od jego przestrzennej, a więc i czasowej, natury. Zainterесowana była śladami, skutkami wywołanymi poruszeniem. Ruch przedstawiała w swych pracach niejako pośrednio, badając stan środowiska. Stefan Papp porównał ten stan w obrazach Stangret „do poruszenia, które wywoływało w otoczeniu łańcuch reakcji – każde ogniwo tego łańcucha stawało się w jej malarstwie etapem zamkniętym – kompozycją. Podobny, niepowtarzalny, skończony układ szkielek – kompozycji ma również zabawka dziecięca, kalejdoskop”¹⁰³.

¹⁰¹ Ptaszkowska, mpis, s. nlb.

¹⁰² Chrzanowski 1965; przedruk w: *Maria Stangret* 1999, s. 29–30.

¹⁰³ Papp 1965.

Zapis śladu ruchu był równocześnie transpozycją ruchu w rzeczywistość dwuwymiarową. Ruch stawał się statyczny, trwał, chociaż go już właściwie nie było. Ale przecież człowiek potrafi, nie ruszając się z miejsca, podróżować – siłą swojej wyobraźni. Do obrazów może odnosić się ta zasada funkcjonowania wyobraźni. W ten sposób wyłania się myśl przewodnia 40 obrazów. Każdy ruch to indywidualne, niepowtarzalne poruszenie. Oto gest, spontaniczny ruch ręki, która trzymała pędzel i malowała – ten gest stał się tematem, a towarzyszący gestom nastrój – treścią. Widać, że te kolorystyczne kompozycje nie są tylko rezultatem programowego machania ręką. Mądrość kompozycji każe w obrazach Marii Stangret dopatrywać się wartości głębszych niż jedynie dokumentu automatycznego działania.

„Ona kreuje architekturę informel obrazu, z bezformia wydobywa się czasem głowa, fragment krajobrazu, niezidentyfikowana plama – niczego nie jesteśmy pewni, chociaż niektóry fragment brzmi czasem jak collage”¹⁰⁴. Ważna była ekspresja gestu, gęstość koloru, gęstość plam. Drugi plan został uwidatniony linearną siatką planu pierwszego – czerwoną, zieloną, białą – barwy są łatwe do określenia, kontrastowe. A po chwili kontemplacji rozdarte plamy barwne zaskakiwały celowością rytmów i ładem wyważonych napięć kolorystycznych, co trafnie spostrzegł Lech Stangret – „Te piękne kompozycje na pewno nie były podyktowane jedynie chęcią programowego zadokumentowania automatycznego działania. Były raczej rodzajem »wewnętrznego« pejzażu. Ich żywość, liryzm, dramatyzm, zapowiadały dalsze rozwinięcie”¹⁰⁵. Ruch odbywał się tutaj w przestrzeni wyznaczonej przez działanie koloru i napięć kierunkowych. Była to przestrzeń względna, powstała na płaszczyźnie, bez odniesień bezpośrednio przedmiotowych, istniała dana w złudzeniu, lecz nie

¹⁰⁴ Ładnowska 2002, s. 59.

¹⁰⁵ Stangret L. 2002, s. nlb.

przeliczalna na żaden konkretny wymiar. W tej przestrzeni, wykreślonej ruchem, żyły smugi, powierzchnie i skupiska barwne.

Kolor

Patrząc po raz pierwszy na obrazy informel Marii Stangret miało się wrażenie chaosu – kolor budujący obraz był kładziony nerwowym ruchem ręki. Pospieszne, trochę brutalne uderzenia pędzla, dynamiczność faktury, rozdarłe plamy, rozlatujące się we wszystkich kierunkach kreski. Pappowi, recenzentowi wystawy w Krzysztoforach, w pierwszej chwili kojarzyły się z Apokalipsą. Zauważył jednak, że „wewnątrz tej gęstej, o pięknym, matowym wyrazie – materii, tkwi siła integrująca; jest nią celowość rytmów, ład wyważonych napięć kolorystycznych”. Pisał, że odczuwa się gwałtowną potrzebę znalezienia analogii pomiędzy tymi obrazami a światem pozamalarskim. Struktura obrazów przypominała mu muzykę. „Może są to zderzenia dźwięków o różnym natężeniu? [...] Gęstość jest rezultatem jednoczesnej obecności kontrastowych elementów. Ale nad zgiełkiem panuje kolor dominujący, który spełniał funkcję pointy. Sublimacja koloru dominującego dokonuje się w każdym obrazie inaczej, w innym układzie sytuacyjnym, przy innej skali ściszeń i stopniowania barw chłodnych, w innej rzeczywistości kolorystycznej. Stąd bogata skala nastrojów – od liryki subtelnych, tanecznych akordów do dramatycznych napięć o wielkim ładunku niepokoju. Kolor walczy o swój malarski byt [...]”¹⁰⁶.

Barwa była w obrazach Marii Stangret chyba jedynym elementem konstruującym, ale kolor nie istniał poza określoną

¹⁰⁶ Papp 1965.

postać materialną, np. plamą, a plama nie istniała poza formą. Artystka myślenie o formie zastąpiła myśleniem o ruchu, tymczasem „ruch” namalowany przestał być ruchem, podobnie jak „przestrzeń” w malarstwie była jedynie iluzją.

„Prace artystki zbliżały się w swoich założeniach do »malarstwa akcji«, przy czym został w nich położony duży nacisk właśnie na zagadnienie koloru” zauważył Gutowski¹⁰⁷. Barwa, która wysuwała się tutaj na plan pierwszy, to kolor absolutnie czysty, mocny i wypreparowany, stanowiący wartość sam dla siebie i działający samym swoim istnieniem. Zjawisko na naszym gruncie nie bardzo zrozumiałe, bo polski stosunek do koloru zawsze był uwikłany w inne konteksty. „Bowiem działanie koloru nie było tylko działaniem emocjonalnym i od decyzji artysty zależało posłużenie się nim jako nośnikiem i wyrazicielem treści intelektualnych lub spirytualnych, pozbawionych momentu »wrażeniowości«, za to ujawniających wrażliwość, ale to nie to samo” – stwierdził Skrodzki¹⁰⁸. Informelowskie obrazy Stangret uderzały przede wszystkim kolorem. Były żywe. Działały na zmysł wzroku bezpośrednio, nie przez filtr rozumowań. Kolor wielokrotnie budował całość obrazu. Dynamiczny, od powierzchni czystej przenikał w inne tonacje, łączył się z innymi odcieniami, zacierał i zanikał. Dla Gutowskiego „kolor nabierał wagi we współbrzmieniu z resztą obrazu, działał jak rytm, jak ruch drobnych plam barwnych, działając dalekim echem w wyobraźni”¹⁰⁹. We wcześniejszych pracach był dosyć ostry, drastyczny nawet, kontrastował formy wyłaniające się z powierzchni, wypychał je na pierwszy plan. W pracach następnych jaskrawość ustąpiła miejsca subtelnościom. Malarka preferowała jasny koloryt ze szczególną przewagą tonów zielonych. W każdym obrazie działała jednak kolorami czystymi, intensywnymi (np. zieleń, kobalt, oranż),

¹⁰⁷ Gutowski 1965.

¹⁰⁸ Skrodzki 1970.

¹⁰⁹ Gutowski 1965.

lub tylko lekko przygaszonymi (zszarzała biel, brunatny brąz, niebieskawa szarość). W ten sposób kolor „pozbawiony oparcia w jakiegokolwiek estetyce kojarzył się w układy swobodne, a przy tym tworzyły się przestrzenie uciekające jakby w głąb obrazu”¹¹⁰. Nawarstwianie koloru, jego złączenie, zestawienie – niemal każdy taki eksperyment okazywał się w przypadku tych informeli trafny. Coraz więcej możliwości kolorystycznych, harmonii i dysharmonii wydobywało się na jaw. Bogaćstwo form było ważnym czynnikiem tego ekspresyjnego malarstwa.

Technika

Prace Marii Stangret można podzielić na kilka grup: w najwcześniejszych formy były stosunkowo ciężkie, kolory intensywne, kontrasty mocne, ekspresja silna, dramatyczna. W następnych smugi gwałtownych cięć rozsadzały masywne powierzchnie, kolor stał się lżejszy, osłabły kontrasty. Potem pojawił się nowy porządek, cięcia zaczęły tworzyć skupiska, a ruch i lotna dynamika dopiero tutaj zyskały pełne znaczenie.

Artystka lubiła malować gwaszem, ponieważ, jak podkreślała, te prace szybko schły, a nie chciała poprawiać niczego, chodziło jej o zachowanie pierwszej relacji gestu, gwałtownego, jednorazowego. Dzięki gwaszowi mogła ponadto uzyskać lekki, lśniący kolor – malarka chciała, aby jej obrazy były przede wszystkim kolorowe i lekkie. Swoje obrazy informel malowała też temperą, pędzlem i szpachlą. Były szorstkimi, abstrakcyjnymi i niefiguratywnymi przedstawieniami budowanymi przestrzennie. Jej kreska aż kipiała od wiernej prezentacji

¹¹⁰ Chrzanowski 1965.

rzeczywistości, tak że obrazy te układają się w kompozycje zwartych znaków, gęstych linii. Powierzchnie swoich płócien pokrywała gwałtownymi kreskami, znakami i śladami rozpryskiwanej i ściekającej farby (analogiczne były dzieła informel Camille Bryen, 1907–1977).

Przed wszystkim jednak malarka tworzyła swoją wizję artystyczną. Stosowała nowe elementy, bo uważała, że trzeba występować przeciwko własnym gestom, które zaczynały stać się, jak sądził Piotr Skrzynecki, przez powielanie nadto automatyczne¹¹¹. Wiele obrazów robiło wrażenie niedbałych, trochę chaotycznych kombinacji rozmaitych linii, kresek, plam, zgrubień i roztarć farby. Stangret podkreślała zmienność swych wypowiedzi malarskich, nie interesowała się długo tym samym, nie chciała ulepszać ani kontynuować tego, co udało jej się zamknąć w jakimś cyklu. Uważała bowiem, że w pewnym momencie ewolucji koniecznością jest burzenie tego, co było dotychczas, a dodatkowe elementy mogą być wręcz konieczne.

I tak w ostatnim okresie do kilku obrazów zostały wklejone na zasadzie collage'u odbitki główek barokowych aniołków (*Anioły sklepowe I*¹¹², *II*¹¹³ – 1964), wizerunki królów z pocztu Matejki (*Historia popularna I*¹¹⁴, *II*¹¹⁵ – 1965) czy głowy mi-

il. 7
il. IV, 8

¹¹¹ Skrzynecki 1965.

¹¹² *Anioły sklepowe I*, 1964, gwasz, collage, papier naklej. na karton, 93 x 65, wł. artystki – *Maria Stangret* 1965, nr kat. 37, s. nlb.; *Mapia Стангрет...* 2004, il. s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30.

¹¹³ *Anioły sklepowe II*, 1965, gwasz, collage, papier naklej. na karton, 92,5 x 65, wł. artystki – *Maria Stangret* 1965, nr kat. 38, s. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 106; *Maria Stangret* 1999, il. s. 12; *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, nr kat. 9, s. nlb.

¹¹⁴ *Historia popularna I*, 1965, gwasz, papier naklej. na karton, 93 x 64, wł. artystki – *Maria Stangret* 1965, nr kat. 39, s. nlb.; *Mapia Стангрет...* 2004, il. s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30.

¹¹⁵ *Historia popularna II*, 1965, gwasz, papier naklej. na karton, 93 x 64,5, wł. artystki – *Maria Stangret* 1965, nr kat. 40; *Maria Stangret* 1999,

kołajów lub figurki kolorowych żołnierzyków (*Bez tytułu (żołnierzyki) I*¹¹⁶, *II*¹¹⁷ – 1962/63) – cały zbiór trywialnych, czułościowych, sentymentalnych „efekcików”. Czy w zastosowaniu tych „ikonk współczesnych czasów” w twórczości artystki nie ujawniał się wpływ popularnego wówczas pop-artu? Nie wszystkim się jednak podobały tego typu „nowości” zastosowane przez artystkę. Mocno krytykował je recenzent „Tygodnika Powszechnego” – jego zdaniem „gęsto naklejone, »odpustowe« główki aniołków czy »św. Mikołajów« tworzą niejako łuskowatą fakturę, ale już »Poczet królów polskich« nie tłumaczył się w tym typie obrazów, które malowała Maria Stangret”¹¹⁸. Był to dla niego przejaw sezonowej mody na odpustową produkcję dewocyjną występującej w malarstwie, gdyż nie znajdował dla tych „dodatków” żadnego uzasadnienia w całości dzieła. Jednak moim zdaniem ostatnie obrazy informel dowodziły, że Marię Stangret znużyło jednostajne pokrywanie płótna bezforemną materią. Powstała seria obrazków-kolaży, gdzie spod smug grubo kładzionej farby wyzierały drukowane główki aniołków, Mikołaje i portrety królów Polski. Można je odebrać jako łącznik między czystymi obrazami informel a pracami z serii *Kartki z zeszytu*, powstałymi 40 lat później¹¹⁹. Już w 1965 r. artystka sięgnęła do wspomnień z dzieciństwa – mikołajki i aniołki skojarzyły się jej ze świętami Bożego Narodzenia, poczet królów Polski – ze szkolną salą, może z podręcznikiem. *Kartki z zeszytu* były odważnym i czytelnym rozwinięciem tych inspiracji. Artystka nie zerwała w nich ze sztuką młodości – do informelu nawiązały

il. s. 12; *Maria Cmanepem...* 2004, il. s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30.

¹¹⁶ *Bez tytułu (żołnierzyki) I*, 1962/63, gwasz, collages, papier naklej. na karton, 70 x 90, wł. artystki – *Maria Stangret* 1965, nr kat. 34.

¹¹⁷ *Bez tytułu (żołnierzyki) II*, 1962/63, gwasz, collage, papier naklej. na karton, 76 x 100, wł. artystki – *ibidem*, nr kat. 35.

¹¹⁸ Chrzanowski 1965.

¹¹⁹ Mam tu na myśli obrazy z lat 2001–2003.

beładne kleksy w „zeszytach” i spontanicznie powyrywane kartki. Istnieje ścisły związek między wczesną a dojrzałą twórczością Marii Stangret, łączność stała, co widać w dziełach z lat 80. z cyklu *Zlew (I, II, III – 1989)* – do dużego płótna był doczepiony zlew pełen pędzli, wokół którego płótno zachlapano farbą. Artystka bawiła się konwencją malarstwa jako tworzenia alternatywnej rzeczywistości, naśladującej tę istniejącą, a także twierdzeniem, że sztuką było wszystko – także farba rozpryskana podczas mycia pędzli. To w pewnym sensie kontynuacja pomysłu z końca lat 60., kiedy to dała anons: „na życzenie odbiorców sygnuję progi, zamalowując uprzednio farbą zieloną lub bezbarwnym werniksem”¹²⁰.

Myślenie i praca w cyklach

Dzieła informel Marii Stangret, trochę zapomniane, zostały przedstawione polskiej publiczności, najpierw na wystawie *Obrazy informel 1959–1962*, która odbyła się 25 II–20 III 1993 roku w Galerii Teresy i Andrzeja Starmachów w Krakowie¹²¹. Maria Stangret powróciła do tego jakże ważnego dla niej wczesnego okresu, pokazując swoje paryskie obrazy z lat 1959–1962. Spontaniczny charakter informelu, wydobywający na pierwszy plan proces twórczy, wewnętrzne siły i nastroje artysty wywarł na malarkę duży wpływ, ale wybrała potem własną oryginalną drogę. Ekspozowane w Galerii Starmach obrazy miały zatem przypomnieć początki malarskiej kariery Marii Stangret. I mimo, że były odległą historią i śladem przeszłości, ujawniły na nowo wyraźną konsekwencję jej twórczego postępowania. Pokazały bowiem, jak to określił

¹²⁰ Stangret M. 1974, *Anons...*, s. nlb.

¹²¹ *Maria Stangret...* 1993.

Piotr Krakowski, „właściwości malarskie” oraz „poprzez fizyczny aspekt materii swoją przedmiotowość”, która ustawicznie przez artystkę była podkreślana, tak formalnie, jak i znaczeniowo. „Ta dwuwartościowość sztuki informel dobrze została przetrawiona i uświadomiona w twórczości Marii Stangret i znalazła w dalszym jej rozwoju całkowicie niezależne i zaskakujące rozwinięcia”¹²². Nic więc dziwnego, że te obrazy, trochę zapomniane, po tak długiej przerwie ok. 30 lat, wywołały zaskoczenie. Co więcej jednak – zachowały świeżość, jakby zostały namalowane współcześnie.

Następnie obrazy informel ujrzały światło dzienne w 2002 roku. Leszek Mądzik na przełomie maja i czerwca 2002 roku zaprezentował publiczności twórczość Marii Stangret w galerii Sceny Plastycznej KUL w Lublinie¹²³. Główną rolę obrazy informel odegrały też na wystawie *Malarstwo wokół informelu* w łódzkiej Galerii 86¹²⁴. Wystawie towarzyszyło bibliofilskie wydanie hyperrealistycznej powieści Marii Stangret-Kantor *Pamiętnik Dziadka*¹²⁵, pisanej w latach 60. Malarstwo materii nie było tak chłodne jak abstrakcja geometryczna, znaczące były tu emocje i zmienne stany ducha. Można próbować je odczytać z duktu i grubości kolorowych smug, kątów, jednym gestem namalowanych łuków, a także z kolorystyki. „Obraz jest zawsze wizerunkiem jakiejś rzeczywistości” – twierdziła artystka¹²⁶. Dzieła informel oglądane po raz kolejny ujawniły jednak przede wszystkim spontaniczność malarstwa i warsztatu autorki. I to spontaniczność w wydaniu bardzo czystym, wynikającym z poczucia kompletnej wolności. Ta świadomość stała się dla jej twórczości aktem fundamentalnym i główną

¹²² Krakowski 1993, s. nlb.

¹²³ *Maria Stangret-Kantor* 2002, Lublin.

¹²⁴ Kuratorzy wystawy: Janusz Głowacki, Grzegorz Musiał; można było zobaczyć obrazy z lat 1959-1965.

¹²⁵ Stangret M. 2002.

¹²⁶ Stangret M. 1971, *Obrazy nieba*, s. nlb.

siłą transformującą. Emocje, ryzyko, niezobowiązująca zabawa i przygoda, każda wreszcie czynność, nabierała przez to znaczenia intelektualnej decyzji¹²⁷.

Zapiski informel

Lata 60. obfitowały w liczne artystyczne podróże Marii Stangret – Paryż, Sztokholm, Nowy Jork, Kalifornia, Szwajcaria, Niemcy¹²⁸. Brała udział w spektaklach Cricot 2 i współrealizowała happeningi Kantora. W tym czasie, w 1962¹²⁹, zaczęła pisać powieść-rzekę, powieść bez końca, powieść informel – *Pamiętnik Dziadka*.

Utwór ten to rodzaj literackiego collage'u: tekstów wyjętych z książek – poradników, broszur opisujących banalne intrygi i konflikty moralne oraz własnych tekstów autorki dotyczących sytuacji aktualnych. Wszelkie hierarchie gatunków literackich zostały tu zaburzone. „Była to książka o tematyce nieważnej, peryferyjnej, dotyczącej życia praktycznego”¹³⁰. Prototypem tej powieści była ulubiona i wielokrotnie czytana przez artystkę *Czarodziejska Góra* Tomasza Manna. „Znam ją

¹²⁷ Malarstwo informel artystki było pokazywane jeszcze warszawskim i kieleckim miłośnikom sztuki – VII/VIII 2002 roku, wystawa *Malarstwo bez granic*, w Galerii Foksal w Warszawie – *Maria Stangret-Kantor 2002*, Warszawa; 6 XI–10 XII 2002 roku w Pałacyku Zielińskich w Kielcach. Obydwie wystawy zostały zrealizowane przy dużej pomocy prowadzących Galerię 86 w Łodzi.

¹²⁸ O podróżach zagranicznych Marii Stangret można wnioskować z artykułu M. Kozień-Świcy, która opisuje podróże Tadeusza Kantora, z którym to artystka wyjeżdżała – *Kozień-Świca 2003*.

¹²⁹ Ten rok początku powstawania powieści przytaczają W. Borowski 2002, [wstęp], s. 3, oraz J. Ładnowska 2002, s. 59.

¹³⁰ W. Borowski, [bez tytułu], mpis, Archiwum Galerii Foksal, s. nlb.

już prawie na pamięć. – mówiła artystka – To są dla mnie szczyty literatury. Uważam, że żaden pisarz nie osiągnął takiej doskonałości w opisie atmosfery miejsca i czasu”¹³¹.

Pierwszy raz fragmenty powieści Stangret ukazały się w 1965 roku w katalogu wystawy w krakowskich Krzysztoforach, a następnie w katalogu z 1967 roku z Galerii Foksal¹³². W 1971 roku były czytane przez autorkę rozdziały *Metodą doktora Kneipa* i *Powieść hiperrealistyczna*, potem puszczano przez magnetofon szpulowy fragmenty powieści czytane jednostajnym głosem przez samą autorkę, w warszawskim Foksalu¹³³.

Bohatera fragmentu – Dziadka (jedyna wyrazista postać) – poznajemy z jego pamiętnika. Dziadek opanowany furią wodolecznictwa i „leczenia przyrodniego” atakuje szary tłum krewnych (mieszkających z nim pod jednym dachem). „Robię bez przerwy polewania szlauchem, aby położyć kres brudowi, w którym to bakterie najcudowniejszą dla siebie znajdują wylegarnię [...]. Sprzeciwiają się i przeklinają mnie za to. A przecież kieruje mną przyczyna tak szlachetna, jasna, naturalna [...]. Za pomocą wody przywracam zdrowie domowi. Nie odbywa się to, niestety, bez ruchu i gonitwy po korytarzach”¹³⁴.

Część druga to wspomnienia ocalałego wnuczka – „linearna narracja z fragmentami dialogu, jak w stylistyce powieści dla wyższych sfer »tiens... tiens«” zauważyła Janina Ładnowska¹³⁵. W absurdzie istnienia „ludzie pękają od [...] ekscentryczności, obłędu, melancholii, somnambulizmu, erotomanii,

¹³¹ Z *Marią Stangret-Kantor rozmawia Jaromir Jedliński*, w: *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, s. 38.

¹³² Stangret M. 1965 i 1967.

¹³³ 6 IV 1971, wystawa wspólna – *Common exhibition* w Galerii Foksal, w ramach cyklu 9 wystaw indywidualnych. Wydano ulotkę – Stangret M. 1971, *Metodą doktora Kneipa*.

¹³⁴ Stangret M. 2002, s. 11–12.

¹³⁵ Ładnowska 2002, s. 60.

mistycyzmu, hipochondrii, mizantropii, zbroceń, majaceń, paroksyzmu, idei fixe, entuzjazmu, fanatyzmu, poświęcenia, upor, pośpiechu”¹³⁶.

Maria Stangret nieustannie destruowała swój teatr jedno-wymiarowych istot podobnych do wycinanek, którymi dawniej bawiły się dziewczynki. Była to niepokojąca i pobudzająca do niepohamowanego śmiechu zabawa dzieci przedwcześnie dojrzałych, pastisz i surrealistyczny collage, pomieszanie gatunków literackich, na poziomie języka – niepowtarzalna gra, „permanentna praktyka literacka świadomie pozbawiona celu, kompozycji, konstrukcji, posiadająca jednak fascynującą siłę i atrakcyjność czynności całkowicie bezinteresownej”¹³⁷. Powieść stała się obroną – traktowaną z przymrużeniem oka – przed twórczością na innym terenie. Miała poniekąd charakter żartu oczyszczającego z górnolotności sztuki wysokiej. „Tekst był pisany metodą automatycznego zapisu i nawiązywał do »podliteratury« w stylu medycznych porad proboszcza Sebastiana Kneipa, modnych na przełomie wieków. – Surrealistyczne – zarazem zabawne i obsesyjne – potoki słów i skojarzeń, absurdalne opisy sytuacji potocznych, schorzeń rzeczywistych i urojonych oraz metod ich uleczenia (okłady, kąpiele, polewania, omywania, pary) – odsłaniały nieznaną stronę wyobraźni artystki”¹³⁸.

Możemy tam znaleźć gwałtowne zagęszczenia sytuacyjne, karkołomne skróty, wiry myślowe, zmienność zachowań. Fabuła tych literackich poszukiwań – spostrzegł Stefan Papp¹³⁹ budowana była na zasadzie filmu, którego kolejne klatki nie są ze sobą logicznie powiązane, ale w sumie tworzą pewną nastrojową całość. Ładnowska spojrzała na powieść Stangret oczami człowieka, który na co dzień ma do czynienia z obra-

¹³⁶ Stangret M. 2002, s. 58.

¹³⁷ Borowski 2002, [wstęp], s. 3.

¹³⁸ Baranowa 1997, s. 8–9.

¹³⁹ Papp 1965.

zami. Stwierdziła, że pisarka-malarka stwarzała ciasną przestrzeń bez koloru ze smugami światła, które wydobywało się z niedomkniętych drzwi na korytarz. Przestrzeń ta, nasyciona wilgocią, buchająca parą, pełna była nieokreślonych istot, które przelatując wzniecały kurzawy i przeciągi. Kolor zjawiał się tylko po to, aby zaakcentować zieleń oczu dziadka i rumianość policzków służącej. Czasem przychodzą goście i coraz zuchwałej „plątają się po pokojach”, „ukrywają w nyzach i za szafami”, zimą „zastygają przez całą noc”. Rozlegają się krzyki, chrobotania, szmery, szepty – nieartykułowane, nieokreślone. A z „szaf wyłazą niedopite suknie”. Nieokreśloność przestrzeni, nieustanna krzątanina, ruch, gest, dźwięk, smak, dotyk, temperatura, zgnilizna zapachu, wilgoć, zdania podawane na jednym wdechu – czynią z pamiętnika fascynujący teatr absurdu. Klimat powieści, według Ładnowskiej, „to styl krakowskiej Piwnicy pod Baranami oraz teatru Cricot 2, proza Sławomira Mrożka, collage’owe powieści Maxa Ernesta, wodolecznicze szaleństwa ks. Sebastiana Kneippa, »Mój system dla kobiet« J. P. Muellera (jedyna droga do utrwalenia zdrowia oraz rozwoju i zachowania piękności), reklamy gorsetów i medykamentów ze starych gazet, zielona gęś, dziwność istnienia czystej formy Witkacego, sklepy cynamonowe, psychoanaliza, horror i furor, świat Tajnych Radców, skrytobójców, przedwcześnie dojrzałych dzieci, Galicja w trójkącie Kraków – Strzelce Wielkie – Wielopole, współczesne targowiska próżności, baloniki przebijane dyskretnie”¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Ładnowska 2002, s. 59–60.

Kantor kontra Stangret

Gdy Maria Stangret malowała swoje taszystowskie obrazy w Paryżu, również Kantor tworzył w tej samej manierze, czyniąc to pod silnym impulsem, jaki dlań płynął z malarstwa francuskiego lat 40. i 50. Kantor był pod wrażeniem obrazów Wolsa, i zaraził tym malarkę. Może zatem ktoś zapytać, czy przypadkiem Stangret nie uległa wpływom swojego męża, który był przecież bardzo silną, apodyktyczną indywidualnością i zawsze wydawał werdykty w sprawie sztuki. Tej zależności jednak artystka całkowicie uniknęła, ujawniając w swoich wczesnych taszystowskich obrazach dużą samodzielność postępowania, jeśli chodzi o opracowanie płaszczyzny obrazu. Przy niewątpliwym znaczeniu koloru – roli, skali i dynamiczności, jakie mu nadała – uwidaczniała się szczególna dyscyplina, próba budowania obrazu i organizowania abstrakcyjnej „przestrzeni”. Maria Stangret starała się poprzez odpowiednie zestawienie barw i wykorzystywanie strukturalnych wartości farby wywołać napięcia kierunkowe, budować obraz. Gest, spontaniczny ruch ręki, pospieszny dukt pędzla, dynamizm faktury stanowiły z jednej strony „grafologiczny” zapis emocji, wewnętrznych napięć i nastrojów, wyrażały gwałtowne i zdawałoby się całkowicie wyzwolone emocje, równocześnie jednak poświadczają dążenia artystki starającej się zapanować nad wytworzoną sytuacją i zmierzającej do bardziej przemyślanej konstrukcji formalnej obrazu. Cała owa dramatyzacja i wyrazowy patos obrazu były kontrowane i poddane określonej dyscyplinie. Wbrew pozorom artystka realizowała swoje zamierzenia, które przyniosły owoce w dalszej twórczości. Na każdym kroku dostrzegamy wykorzystywanie zdobytych na początku doświadczeń oraz sprawdzonego warsztatu. Tyle, że te wczesne osiągnięcia były stale wzbogacane, co wyrastało z nowych pragnień, nowego otoczenia, nowego dostrzeżenia

urody natury, ale i z uświadomionego głęboko cierpienia świata.

Maria Stangret-Kantor jako żona Tadeusza Kantora była i jest skazana na odbieranie swojej twórczości poprzez pryzmat jego osoby. Zasadnicza różnica dzieląca malarstwo Stangret od prac jej męża to spontaniczność. U Kantora, niezależnie czy przychyłał się ku surrealizmowi czy ku taszczymowi, obraz był całością dokładnie przemyślaną i nawet taszczystowski przypadek był najczęściej tylko pozorem. U Stangret „obraz zdawał się powstawać spontanicznie, w drodze twórczych imperatywów a nie przemyśleń, intuicji a nie logiki”. Otóż stwierdzić można niewątpliwie jedno: malarstwo Stangret było nader indywidualne i jeśli można mówić o wpływach wywieranych na jej twórczość przez męża, to „właśnie tylko o wpływach, które tu i ówdzie mogły się uzewnętrznić, w sumie jednak nie naruszały samodzielności i nie powodowały zbaczania z wybranej drogi”¹⁴¹. O sile jej indywidualności świadczy to, że jej twórczość pozostała odmienna. A ostateczny rezultat malarstwa informel zależał od temperamentu artysty, co widać właśnie w obrazach Tadeusza Kantora i Marii Stangret. W *Komentarzach intymnych* Kantor nazwał swoje płótna „wydzieliną” własnego wnętrza. Jego obrazy informelowskie były dramatyczne, „ciemne”, barokowe poprzez gwałtowne kontrasty bezkształtnych plam koloru, które rozlewały się, krzepły, wyrzyszały, tworzyły konwulsyjne zgrubienia¹⁴². „To było moje »WNĘTRZE« – pisał Tadeusz Kantor w połowie lat 80. – gdzie kłębią się namiętności, żądze, wszystkie pasje, rozpacz i rozkosz, żale przeszłości i jej tęsknoty, i pamięć wszystkiego i myśli trzepoczące się jak ptak w czasie burzy. To miejsce było równocześnie: wulkanem, polem walki, i celą żarliwych roz-

¹⁴¹ Chrzanowski 1965.

¹⁴² Obrazy te można było w dużym wyborze oglądać podczas pośmiertnej wystawy w krakowskim Muzeum Narodowym, w Galerii Starmach i warszawskim Foksalu.

myślań¹⁴³. Kontrastowało to z obrazami Marii Stangret, które dawały wrażenie lekkości, całkowitej spontaniczności – przy bardzo bogatej, wręcz wirtuozerskiej malarskiej strukturze. Były eksplozją młodzieńczej pasji malowania. Jeśli u Kantora wyczuwalny był mózół konstrukcji, to tu doświadczymy pewności – takiej, jaką ma dziecko kładące nieomylnie obok siebie kolory, wiedzione absolutnym malarskim słuchem. Dzięki tej niczym niezapśredniczonej żywołowości zapisu Stangret zbliżyła się do pewnego ideału, do którego zmierzało malarstwo XX wieku, chcące zrzucić z siebie funkcje przedstawieniowe i odzyskać pierwotną dziecięcość języka – *infantia linguae* – jak ujęła to Baranowa¹⁴⁴. Z czasem artystka osiagnęła w obrazach napięcie innymi środkami. Zawsze jednak było to „spojrzenie niespokojnego dziecka, które stawia czoła pięknu i coraz silniej odczuwanej tragiczności świata”¹⁴⁵.

Niektórzy krytycy twierdzili, że, pomimo, iż zachłysnęła się sztuką francuską pokazaną przez męża, jej obrazy informel były lepsze – „Patrząc na ten obraz malowany ekspresyjnie i spontanicznie, trzeba stwierdzić, że informel udał się jej lepiej niż Kantorowi”¹⁴⁶. W pierwszych pracach, z lat 50. i 60., uderzała obok charakterystycznej dla informelu spontaniczności tworzenia niezwykle rozległa gama nastrojów. „Żaden malarz stając przed płótnem nie był w stanie wyobrazić sobie przyszłego efektu swej pracy, podobnie twórczość Marii Stangret rozwijała się niejako niezależnie – emocjonalnie. Jednak cała ta spontaniczność miała swoją konsekwentną logikę. Artystka nigdy nie zapominała wniosków i doświadczeń wyniesionych z informelu”¹⁴⁷. Krytycy i recenzenci sztuki zauważyli, że jej sztuka się wyróżnia. Była niewątpliwie zastrzykiem

¹⁴³ Tadeusz Kantor... 1991, s. 13.

¹⁴⁴ Baranowa 2002, s. nlb.

¹⁴⁵ Cyt. za *eadem* 1993.

¹⁴⁶ Jarecka 1997.

¹⁴⁷ Stangret L. 2002, s. nlb.

„świeżej krwi po przeważnie mrocznych i posępnych pracach członków Grupy Krakowskiej”¹⁴⁸.

il. 15 Silny związek artystyczny i uczuciowy malarki z Kantorem mógł wprawdzie budzić obawę o naśladownictwo czy wzorowanie się na wybitnej osobowości, okazał się jednak bardzo inspirujący dla obojga twórców. Jak sama artystka mówiła: „[...] to praca we wspólnej pracowni-pokoju na pewno nie pozostawała bez wpływu, choć robiliśmy to po swojemu, akcentując swoją odrębność i indywidualność. Można by doszukać się pewnych wzajemnych inspiracji, bo na przykład, gdy ja robiłam tablice z kredą to Tadeusz wykonywał cykl obrazów »Wszystko wisi na włosku« gdzie też pojawiły się związane z płótnem przedmioty. Niemniej nie była to żadna kradzież pomysłu, ale inspiracja do stworzenia własnego dzieła [...]”¹⁴⁹. Dla Marii Stangret Kantor był pierwszym pedagogiem, który z niezwykłym mistrzostwem potrafił wyjaśnić zawilosci nowych kierunków, trendów współczesnej sztuki. „Miał dużą wiedzę o malarstwie wyniesioną jeszcze z wcześniejszych czasów. – mówiła malarka, wracając myślami do tamtego okresu – Już przed wojną, a nie było to bynajmniej powszechne, wiedział o dokonaniach Schlemmera, Bauhausu, konstruktywizmu. Przebywając w 1955 roku w Paryżu był w pełni świadomy stopnia rozwoju sztuki awangardowej”. Poznanie Kantora było dla Stangret, jak wspominała, niezwykłym przeżyciem, wobec realizmu socjalistycznego, anachronicznego systemu kształcenia na Akademii, braku dostępu do informacji o sztuce w Europie czy Stanach Zjednoczonych. Artystka po latach stwierdziła: „Właściwie to on [Kantor] mnie nauczył, co to jest kolor, jak się go robi, co to jest sprawa formy, przedstawienia w obrazie, co to jest kubizm i tak dalej. Ale jeżeli chodzi o inspiracje, to ich źródła wpły-

¹⁴⁸ Chrzanowski 1965.

¹⁴⁹ *Z Marią Stangret-Kantor rozmawia Jaromir Jedliński*, w: *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, s. 34.

wają z wielu spraw, głęboko indywidualnych, nieraz bardzo prozaicznych, zwyczajnych, ludzkich¹⁵⁰. Wiele zawdzięcza Stangret długim rozmowom z Kantorem na temat malarstwa, a trzeba pamiętać, że „Tadeusz był wielkim erudytą, a malarstwo traktował jako najważniejszą sprawę na świecie” – zaznaczała rozmawiając na ten temat artystka¹⁵¹. Nigdy nie sugerował jej zmiany stylu czy sposobu malowania. Dlatego też niezmiernie trudno znaleźć jakieś afiliacje w ich malarstwie. Jeszcze trudniej doszukać się związków twórczości z teatrem, w ostateczności w przypadku informelu, lecz jak stwierdził Lech Stangret – „przecież »Duo cum facient idem, non est idem«. Podobieństw, poza warstwą czysto werbalną, tu nie odnajdziemy¹⁵².

Epilog informelu

Informel, mimo że należy do zamkniętego etapu sztuki XX wieku, wciąż skłania do rozważań nad granicami malarstwa. Nie ma wątpliwości, że artyści, którzy weszli w ten trend, doprowadzili do skrajności problemy narastające od romantyzmu. Tutaj ziściło się pragnienie sztuki naturalnej, bezpośredniej, omijającej przeszkody widzialnego świata. Przedstawienie zostało zastąpione spontaniczną ekspresją. Kolejne objawienia sztuki XX wieku miały jednak to do siebie, że szybko ulegały akademizacji, kosztniały, może dlatego, że stawały się modą, praktykowane przez zbyt wielu. Rwący nurt przekształcał się w płytkie rozlewisko¹⁵³. Dzieła informel

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 27.

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 33.

¹⁵² Stangret L. 1997, *Dwie rzeczywistości*, s. 18.

¹⁵³ Baranowa 2002, s. nlb.

manifestowały kres wszelkiej kalkulacji, skrępowania intelektualnego, a ich twórcy odwoływali się do procesów wewnętrznych i sił żywiołowych. Malarstwo sprowadzone do spontanicznego gestu, do akcji bezpośredniej, odkryło i wyzwoliło swoją własną energię. Celem sztuki stało się już nie imitowanie czy odtwarzanie, lecz sama materia i jej byt. Materia miała formować się sama według własnych zasad przekształcających wszelkie konstrukcje i kompozycję, męczących się własną przestrzenią i ruchem. Tak to ujął Kantor w rozmowie z Antonim Dzieduszyckim: „Po prostu ochłap materii jest rzucony w przestrzeń”¹⁵⁴. Działalność artystyczna ograniczała się do rejestrowania poszczególnych stanów materii. Tak o jej bogactwie pisał w artykule *Umarła abstrakcja; Niech żyje abstrakcja!* Kantor – „Żywioł i gwałtowność, ciągłość i ulotność. Materia rozżarzona i eksplodująca, fluoryzująca, wzbiana światłem, martwa i uspokojona zakrzepłość, w której odkrywamy różne stany życia”¹⁵⁵. Życie materii nie podlega intelektowi, lecz uczuciom artysty. Poznanie odbywało się za pomocą pośrednictwa wyobraźni i intuicji. Kantor w rozmowie z Borowskim mówił: „Nie chodziło już o nic innego, jak tylko o napięcie, gwałtowne ruchy przestrzeni. Później, w roku 1954, dla wyrażenia gwałtowności ruchu, wystarczały mi same linie. Wymagające szybkiego spontanicznego gestu. Linie pędzące, wspinające się, zapadające się, celujące ku różlicznym horyzontom”¹⁵⁶. Te linie, powstające z ruchu ręki, widać w obrazach Stangret, które wyraźnie zapowiadały sztukę gestu i akcji. W informelach artystki tworzyły się zagęszczenia i sieć linearna struktury. Jej płótna są budowane poprzez rozpryskiwanie farby. A obraz był skończony wtedy, kiedy został przekroczony stopień zagęszczenia form. Według

¹⁵⁴ Dzieduszycki 1958.

¹⁵⁵ Kantor 1955.

¹⁵⁶ Borowski 1982, s. 36.

Kantora „nie był to moment ściśle kontrolowany”¹⁵⁷. Widać, że wyobraźnia wkroczyła w sam środek procesu twórczego. „Przypadek jest czynnikiem – mówił Kantor – który ją bez przerwy pobudza. Jest to walka rzeczywistości obrazu, jego iluzji z rzeczywistością »realną«, zmieniania się wyobraźni ludzkiej z realnością świata”¹⁵⁸.

Dzisiaj, z perspektywy kilkudziesięciu lat, widać jaśniej, że sztuka tamtego czasu wyznaczyła trwałą cezurę w malarstwie naszego stulecia. Nie ulega także wątpliwości, że mimo rezygnacji z doraźnego doświadczenia rzeczywistości i mimo swej bezprzedmiotowości obrazy tej epoki akcentowały najdobitniej zarówno właściwości malarskie, jak i swoją przedmiotowość.

Ta dwuwartościowość sztuki informel – jak powiadał Borowski¹⁵⁹ – obraz-przedmiot, iluzja-realność – została dobrze przyswojona w twórczości Marii Stangret i znalazła w dalszym jej rozwoju całkowicie niezależne i zaskakujące rozwinięcia. Transformacje jej sztuki i równoległe dojrzewanie własnego świata wyobraźni były zawsze wyrazem zdecydowanego pragnienia i zdecydowanych przedsięwzięć. A jak mówiła Simone Weil, ulubiona filozof Marii Stangret: „Wyobraźnia jest zawsze związana z jakimś pragnieniem, to znaczy z jakąś wartością”¹⁶⁰.

Maria Stangret zdawała sobie sprawę, że zagrożeniem dla metody twórczej informelu była jej akademizacja. U schyłku popularności malarstwa informel wiele o tym pisano. Ona sama w wywiadzie z 1965 roku mówiła: „Trzeba przede wszystkim występować przeciwko własnym gestom, które zaczynają stawać się przez powielanie nadto automatyczne”¹⁶¹. Dla Stangret informel był jedynie epizodem, lecz pozostał ślad w jej twórczości. Abstrakcja lat 60. dążyła do

¹⁵⁷ *Ibidem*, s. 43.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 41.

¹⁵⁹ Cyt. za Krakowski 1993, s. nlb.

¹⁶⁰ *Myślę, więc jestem...* 1993, s. 338.

¹⁶¹ Skrzynecki 1965.

przedstawienia tego, co niewyraźne w widzialnych wyobrażeniach – pojęć i idei, z których istnienia zdajemy sobie sprawę, ale których nie sposób zobrazować, bo wszelkie zmysłowe ujęcia okazały się niewłaściwe i niezadowolające. Mimo, iż wówczas antynomie: emocjonalność – intelektualizm, gest – myśl, wydawały się oczywiste, Maria Stangret dziś im zaprzecza. Gdy po trzydziestu, czterdziestu latach powracała do doświadczeń z heroicznej epoki informel widziała, że czysta spontaniczność była iluzją.

Abstrakcyjnym dziełom zarzucano czysty formalizm, dekoracyjność, pustkę myślową, bądź fascynację przedmiotowością, materialnością dzieła – gdyż nie znajdowano w nich komunikatów. Ten dylemat rozwiązywała jednak sztuka conceptualna, raz jeszcze wyzwalamą ideę, myśl, ducha z materialnych form. Oddzielała ona to, co w abstrakcji lat 60. było sztuką, od tego, co było tylko dekoracją, formalną zabawą, estetycznym ćwiczeniem. Maria Stangret podążyła właśnie tą drogą.

Sztuka nie polega na konstrukcji, na zręczności, na przemyślanym stosunku do przestrzeni i do świata rozciągającego się na zewnątrz. Naprawdę jest to »nieartykułowany krzyk«, o którym mówi Hermes Trismegistos, »który wydawał się głosem światła». Raz wydany rozbudza drzemiące w zwykłym widzeniu moce, ów sekret preegzystencji.

Maurice Merleau-Ponty

Krok z informelu w konceptualizm

Po studiach w krakowskiej ASP, na początku lat 60., Maria Stangret przebywała wraz z mężem za granicą, w Paryżu, gdzie miała okazję dobrze poznać awangardę malarską. W 1964 roku Kantorowie przebywali na zaproszenie kolekcjonera Theodora Ahrenberga w Chexbres (Szwajcaria), potem odbyli podróż do Niemiec i Paryża. W kwietniu 1965 roku udali się po raz pierwszy do Stanów Zjednoczonych, na siedem miesięcy do Nowego Jorku i Kalifornii. Dla obojga podróże te były kształtujące i twórcze. Maria Stangret wspominała, jak po wielu perturbacjach udało się jej wraz z Kantorem wyjechać na stypendium do Ameryki, gdzie mogła zobaczyć happeningi między innymi Claesa Oldenberga i Johna Cage'a, a szczególnie zainteresowała ją twórczość Jima Dine'a. Dzięki wyjazdom do Francji, Ameryki, gdzie – jak mówiła artystka, powracając pamięcią do tamtych dni – wraz z Tadeuszem Kantorem „przemierzaliśmy setki kilometrów po różnych galeriach i muzeach, mogłam zapoznać się ze sztuką Jacksona Pollocka, Marka Rothko, poznać George'a Segala, Oldenberga, Roberta Rauschenberga. Dzięki temu byłam świadomą tego, co aktualnie dzieje się w świecie malarstwa”¹⁶².

¹⁶² Z Marią Stangret-Kantor rozmawia Jaromir Jedliński, w: *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, s. 33.

Artystka w tym okresie tworzyła obrazy informel. Informel był dość popularny wówczas w Europie, podobnie jak w Ameryce pokrewny mu kierunek nazywany tam taszyzmem, action-painting, sztuką inną. Obie te formy abstrakcji ekspresyjnej przełamywały obowiązujące wzorce awangardy. W efekcie nowe malarstwo wkroczyło z impetem do akademii, stając się niemal kanonicznym. Stąd też wielu, bardziej z chęci bycia modnym niż ze szczerych przekonań, malowało informel. W przypadku Marii Stangret nie ma jednak o tym mowy – w informelu znalazła ona swój pierwszy sposób na własne malarstwo. Świadczą o tym dobitnie jej dzieła, powstałe w tamtym czasie oraz to, iż kontynuowała swoją przygodę z informelem właściwie przez całą swoją drogę artystyczną.

W marcu 1966 roku Stangret uczestniczyła w I Sympozjum Artystów, Plastyków i Naukowców w Puławach, w sierpniu 1967 – w Międzynarodowym Spotkaniu Artystów i Teoretyków Sztuki – Osieki '67. Brała czynny udział w V Plenerze Koszalińskim w Łazach koło Osiek. I właśnie tam na plenerze powstała jedna z wersji *Pejzaży kontynentalnych*¹⁶³.

Gdy w Polsce rozwijał się informel, w innych krajach zaczynał kiełkować pop-art, nurt nowej figuracji nawiązujący do tradycji sztuki ekspresjonistycznej czy realizmu. Obok wzmiankowanych kierunków w latach sześćdziesiątych ewo-

¹⁶³ *Bez tytułu (Pejzaż kontynentalny)*, 1967 – Maria Stangret-Kantor... 2004, s. 30, il. s. 6. Obraz obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Koszalinie, w tzw. Kolekcji Osieckiej. W Muzeum w Koszalinie spotykała się grupa inicjatorów I Pleneru w Osiekach, Międzynarodowych Spotkań Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki. Tutaj mieściło się Biuro organizacyjne I i II Pleneru. Ta cykliczna impreza, jedna z najdonioślejszych dla sztuki na terenie Polski, odbywała się corocznie w latach 1963–1981 w Osiekach koło Koszalina. Od pierwszego pleneru zaistniała tradycja przekazywania Koszalińskiemu Muzeum, w darze dla organizującej się Galerii Malarstwa Współczesnego, prac powstałych podczas trwania spotkań.

luowała sztuka o charakterze konstruktywnym, przeciwstawiająca emocjonalizmowi – racjonalizm. Wyklarowały się w sztuce nowe wątki. Były grupy zainteresowanych sztuką figuratywną i postkolorystyczną, metaforyczną. Wykształcał się happening, environments, sztuka konceptualna. Reprezentowali je poszczególni twórcy i grupy artystyczne, a także niektóre galerie oraz imprezy wystawienniczo-plenerowe o charakterze doświadczalnym. Wszystkie te tendencje występowały jednocześnie, tworząc najrozmaitsze warianty¹⁶⁴, co było bardzo istotne, gdyż artyści znajdowali inspiracje w różnych trendach i mogli wypracowywać swoją drogę artystyczną. Sploty informelu, koloryzmu, metafory, ekspresjonizmu zapewniały szerokie możliwości tym, którzy chcieli z nich czerpać, a dawało to ciekawe niekiedy efekty.

Cykl *Pejzaże kontynentalne* — połowa lat 60.

Pierwszą reakcją na wyczerpującą się „receptę” informelu, a także na powracające motywy z natury, były w malarstwie Marii Stangret-Kantor tworzone w połowie lat sześćdziesiątych *Pejzaże kontynentalne*¹⁶⁵. „Z upływem czasu dla Marii Stangret zaczęło być informel za dużo. Zamalowywała więc swoje »Kontynentalne pejzaże«. Mimo spokoju – trwania obrazy są strukturami napięć, tych prawdziwych, które rodzą się między twórcą a dziełem i w nim egzystują”¹⁶⁶. W 1967 pojawił się pierwszy obraz z tego cyklu. Następnie malarka, w tym samym roku, stworzyła inne warianty z tej serii. Nazywała je *Pejzażami kontynentalnymi*, a wyznaczały one kolej-

¹⁶⁴ *Dzieje sztuki polskiej...* 1988, s. 108.

¹⁶⁵ Borowski 1989, *Droga...*

¹⁶⁶ Ptaszkowska 1967, s. nlb.

ny etap poszukiwań artystki. Charakterystyczne dla tej serii płócien było to, „że »informelowe« w formie pejzaże (zdecydowanie pejzaże) były przekreślone – konceptualnie”¹⁶⁷.

Po raz pierwszy pokazała je malarka w listopadzie 1967 roku, w jasnej salce Galerii Foksal¹⁶⁸. „Jak większości rzeczy ciekawych, z którymi udawało mi się zetknąć w życiu, nie rozumiałem wtedy i tych obrazów do końca, rozpoznając je zaledwie intuicyjnie” – wspominał tamtą wystawę Wiesław Borowski¹⁶⁹, krytyk sztuki związany przez całe życie z Galerią Foksal i przyjaciel obojga Kantorów. Otwarcie wystawy *Pejzaże kontynentalne* było znaczącym wydarzeniem artystycznym.

Kompozycja

Pejzaże kontynentalne to płótna malowane techniką olejną. Miały one większe rozmiary niż wcześniejsze płótna informel. Kompozycyjnie podzielone były na kilka części, jakby poskładane z fragmentów – kwater z pejzażami. Konkretnie malowane, lecz włączone w obraz na zasadzie collage'u. Wydzielone fragmenty pejzaży były zamasyście przekreślone niebieską farbą na krzyż, tak jakby artystka zrobiła to dwoma pociągnięciami pędzla. Maria Stangret te kolorowe krajobrazy zaskakująco zestawiała z białymi płaszczyznami. Dzieliły one powierzchnie płócien. Pejzaże malowała techniką informel. Widać temperament pociągnięcia pędzla w szybko namalowanych zarysach drzew na tle nieba. W porównaniu do wcześniejszych obrazów malowała już bardziej płasko i nie tak żywiłowo. Zachowała kolory natury w swych pejzażach.

¹⁶⁷ Ładnowska 2002, s. 60.

¹⁶⁸ *Maria Stangret...* 1967.

¹⁶⁹ Borowski 1997, s. 29.

Widzimy zielonawo-żółte kłębiaste drzewa zestawione ze spokojnym, „uśpionym” niebem, przepnutym gdzieniegdzie chmurką. Jedyne motywami pejzażu były drzewa i niebo, chyba ulubione motywy artystki. Te dwa elementy występowały i w późniejszych jej pracach.

W roku 1997 malarka zmieniła dwa obrazy: *Pejzaż kontynentalny nr 4*¹⁷⁰ oraz *Pejzaż kontynentalny nr 5*¹⁷¹ i po tej przemianie pokazała je na wystawie w Zachęcie, która odbyła się na jesieni tego samego roku. Oczywiście zachowała wcześniejszą konwencję, podkreśliła jednak kompozycję w pionie, robiąc w ten sposób mocny podział, za pomocą zwiniętego rulonu papieru (wykonanego z metalowej rury). Był to efekt zwijającej się kartki, ulubiony motyw, chętnie stosowany przez artystkę w cyklu *Kartki z zeszytu*. Zwinięty rulon dawał trójwymiarowość przestrzeni obrazu. Malarka zrywała tym samym z dwuwymiarową płaszczyzną płótna.

Informelowe pejzaże, układające się w zarysy koron i konarów drzew, były poprzecinane namalowanymi na nich szarą farbą szerokimi pasmami, bądź przekreślone wielkim iksem. „Zdawało się to nie całkiem zrozumiałe zwłaszcza, gdy się patrzyło od strony przyrody i jej logiki, ale aż nazbyt oczywiste jako gest malarski uczyniony na samym płótnie. Oto dzieło sztuki, będące blisko natury, nie tylko popada z nią w konflikt, ale ma jeszcze dodatkowe konflikty z samym sobą. Świat piękna i dramatu malarstwa po raz tysięczny w jego historii oddziela się od świata natury, a twórca obrazu musiał brać na siebie odpowiedzialność za naruszanie (skądinąd po-

il. VII

¹⁷⁰ *Pejzaż kontynentalny nr 4*, 1967 (+1997), olej, akryl, pł., metal, 161 x 130, wł. artystki – *Maria Stangret...* 1967, s. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 105, il. s. nlb.; *Марія Стангрет...* 2004, il. s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30.

¹⁷¹ *Pejzaż kontynentalny nr 5*, 1967 (+1997), olej, akryl, pł., metal, 194 x 130 – *Maria Stangret...* 1967, s. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 105, il. s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30.

żądaney i przeczuwanej) jedności tych światów. Sztuka jest przygodą łączącą się nieuchronnie z takim ryzykiem. Człowiek-artysta, niepokorny sługa natury, zawsze pierwszy wychodził z inicjatywą. I to jest niezmiennie pasjonujące¹⁷².

Cytowanie znaków pejzażu

Pejzaże Marii Stangret były jakby syntezą pejzażu, jego „malarskości”, przestrzennej iluzji, barwności, ruchliwości. „Nie, Maria Stangret nie maluje pejzaży – czytamy w recenzji z wystawy w „Dzienniku Polskim” – ona cytuje tak, że stają się znakiem pejzażu malowanego; choć konkretnie malowane, są w obraz włączone na zasadzie collage’u. I potem te pejzaże przekreślała płaszczyzną, która już nie była żadną iluzją; jest tak konkretna, jak konkretna była płaszczyzna ściany. Lub przekreśla po prostu na krzyż dwoma pół-automatycznymi uderzeniami pędzla¹⁷³. Czy był to magiczny akt zniszczenia, będący odwróceniem tworzenia i konsekwencją tworzenia, zaznaczający umowność tej gry, jaką było tworzenie, a zarazem podkreślający jego wymowę? I tak i nie. Pomiędzy płaszczyzną konkretną, tzn. fizyczną i pomiędzy płaszczyzną tworzącą iluzję przestrzeni istniała pewna przestrzenna relacja. Ta sama relacja, jaka istniała pomiędzy złudzeniem a konkretem. Te dwa zjawiska nałożyły się tutaj na siebie. A zderzając się, ujawniły swoją iluzyjność i konkretność. Płótna stały się próbą dotarcia do przedmiotu. Ukazaniem dwoistości istnienia przedmiotu. Jego istnienia w wyobrażeniu i jego istnienia w doznaniu zmysłowym. Uwidoczniły równocześnie z całą przewrotnością konkretność i zarazem nieistotność takiej

¹⁷² Borowski 1997, s. 29–30.

¹⁷³ Gutowski 1968, s. 3.

dwoistości. A przy tym obrazy te wolne były od wszelkiego filozofowania, od wszelkiej napuszoneści. One po prostu trwały – zarówno zniszczone, bo przekreślone, i istniejące, bo pozostawione. Działy w innej płaszczyźnie – swoją formą, swoim chłodnym kolorem. Czystym i wolnym od wszelkiej pseudo-ekspresyjności. Bo chodziło tu o grę intelektualną, ale o grę czystą, jasną, zwykłą, o najprostsze utwierdzenie spostrzeżenia, przemyślenia oraz dobrą, staranną robotę. Przekreślenie niebieskimi krzyżami pejzaży wydawało się procesem oczywistym dla Baranowej, gdyż ich znaczenie było jasne – „malowanie pejzaży skończyło się, naśladowanie natury nie ma sensu”¹⁷⁴. Maria Stangret uważała, że tradycyjne malarstwo należy potraktować ironicznie, jako staromodną zabawę. Były to pejzaże – tak przynajmniej przedstawiała się zewnętrzna postać obrazów. To jednak specyficzne ich wyobrażenia! Wiele ironii i wiele dramatyizmu było w tym unieważnieniu pejzażu przez gest, przez przekreślanie, zamalowanie białą, szarą lub niebieską farbą, tak jak zamalowuje się ścianę.

„Maria Stangret malowała wprawdzie tematy topograficzne, konkretne, fizycznie bliskie, ale zajmowała wobec nich stanowisko wręcz paradoksalne: podobieństwo motywu uważała za nieważne w gruncie rzeczy, zdegradowane niemal do przypadku, nie obdarzając go – na pozór! – żadnym sentymentem”¹⁷⁵. To osobliwy protest wobec obiektywnego i subiektywnego przeżycia wizualnej podniety, na rzecz autonomii dzieła sztuki, jako celu twórczości. Pozostał jednak wytworem emocji – obrazem świata, jego indywidualną i subiektywną wizją. Kto wie, czy nie właśnie subiektywny indywidualizm był wolnością sztuki, jej nieograniczoną szansą?

Czy kompozycje Stangret w ogóle należało łączyć ze zjawiskiem malarstwa pejzażowego? Być może jej uczestnictwo w formułowaniu Kantorowskiej *Linii podziału* (1965) poło-

¹⁷⁴ Baranowa 2002, s. nlb.

¹⁷⁵ Ptaszkowska 1967, s. nlb.

żyło kres jej malarstwu. A może artystka zainteresowała się pejzażem jeszcze wcześniej, w pracowni Jana Świderskiego?

Stangret poszerzyła zakres doznań, pole spostrzegania i widzenia. W elementach pejzażu, w plamach barw kładzionych z temperamentem, przeświecała spontaniczność gestu pozostała po informelu. Przecież jej malarstwo miało swój początek w bezforemności, w zachłyśnięciu się różnorodnością kolorów natury i palety. Służyła ona urzeczywistnieniu przemyślanych wyobrażeń, które znajdowały w obrazach bezpośrednio odzwierciedlenie. Swoboda informel wydała się wtedy nieporównywalna z niczym w sztuce, malarstwo jawiło się jako bezgranicznie wolne, nieskrępowane ani techniką, ani estetyką. Ani zachwyt pejzażem natury, ani oczarowanie cudownością palety nie tworzyło jeszcze malarstwa. Nie było rytuałem świętym, choć wynurzało się z niewinności i do niej powinno było powracać. Malarstwo doświadczało.

W opozycji wobec konwenansów Maria Stangret nie podzielała poglądu o absurdalności wysiłków sztuki. „Zresztą uprawianie tzw. czystej abstrakcji nigdy na dobrą sprawę nie leżało w polu zainteresowań artystki, co widać w dalszej jej twórczości. Wielość intencji i sposobów ich wyrażenia było czynnikiem motorycznym i właściwością sztuki stanowiąc fundamentalny problem twórczości artystki”¹⁷⁶. Tak historyczny, jak i współczesny sens sztuki niepozbawiony był wieloznaczności i sprzeczności. W istocie rzeczy Maria Stangret dawała temu świadectwo swym własnym malarstwem.

¹⁷⁶ Trybowski 1989.

Dwie rzeczywistości

W prezentacji *Pejzaży kontynentalnych* pojawiły się tak charakterystyczne dla całej późniejszej działalności malarskiej Stangret dwie niezależne, ale równie ważne rzeczywistości. W tym przypadku były to obraz i ściana – istniejące jeszcze na jednej płaszczyźnie płótna.

„Pejzaż wiszący na ścianie – sztuczność tej sytuacji łagodzi tylko przyzwyczajenie. [...] Naturalne odczucie wzajemnej obcości zostało zlikwidowane przez wielką ilość przykładów, jakich dostarczała historia malarstwa (a więc obraz plus otoczenie, w jakim zwykł był występować). Być może chęć przywrócenia stanu owej wzajemnej obcości kazała Marii Stangret zestawić na obrazie pejzaż i ścianę, czyli »temat« obrazu z »tematem« jego otoczenia. Ale jeśli tak, to czemu nie malowała obrazu, który przedstawiałby po prostu pejzaż wiszący na ścianie? Czyż nie w ten właśnie sposób malarze różnych epok podkreślali sztuczność malarstwa?»¹⁷⁷. Takie pytania stawiała sobie Ptaszkowska we wstępie do katalogu z wystawy *Pejzaże kontynentalne*, która odbyła się w Warszawie w Galerii Foksal w 1967 roku. Rzecz w tym, że nie chodziło tu o zafiksowanie istniejącego stosunku między obrazem a otoczeniem. Pejzaż i ściana pojawiły się w malarstwie Marii Stangret jako dwie zupełnie równorzędne, niezależne rzeczywistości. Obraz, to nowe wspólne im środowisko, bynajmniej ich nie godzi. One zachowały odrębność własnej natury, mimo że znalazły się obok, na jednej malarskiej płaszczyźnie, mimo że namalowane tą samą ręką. Wskutek tego nie komponowały się, nie szukały wspólnego malarskiego mianownika, nie dążyły do jedności formalnej. Widoczny był fragment ściany. „Pejzaż przecięty w połowie ścianą lub umieszczony gdzieś w rogu.

¹⁷⁷ Ptaszkowska 1967, s. nlb.

Jakiś fragment pejzażu, jakiś fragment ściany¹⁷⁸. Czy zatem refleksja nad związkiem człowieka ze środowiskiem przyrody była szczególnie przenośnią, czy prawdą artystyczną tu znajdującą oparcie? Czy kompozycje Marii Stangret należało łączyć ze zjawiskiem malarstwa pejzażowego? Obrazy malarki były przecież jedyną w swoim rodzaju funkcją intrygującego dylematu filozofii, sprzężenia sztuki i natury. Artystka zaskakiwała widza sugestywną interpretacją, plastyczną projekcją postrzegania i widzenia. Pojawił się tu po raz pierwszy problem ściany i obrazu przestrzeni realnej, i tej, którą stwarzał obraz, problem wielokrotnie powracający w dalszej twórczości malarki. Nie chodziło tu o żadną malarską interpretację pejzażu, ani o relacje między pejzażem rzeczywistym, jaki istniał w naturze, a pejzażem malarskim. „Natomiast obydwie te zjawiska, pejzaż naturalny i pejzaż jako konwencja egzystująca w historii malarstwa, ujmowane oddzielnie, stanowiły przedmiot zainteresowania artystki¹⁷⁹.”

Malarka kwestionowała tę konwencję, nie anachroniczną konwencję odtwarzania natury, ale gatunek sztuki ugruntowany w historii malarstwa. Środkiem, jakiego użyła, był zabieg najbardziej zwykły, odruchowy i niewspółmierny: przekreślenie, unieważnienie, zamalowanie pejzażu, tak jak przekreślało się każdą zbyt uporczywie trwającą rzeczywistość i tak jak zamalowywało się ścianę. W ten sposób Maria Stangret postraktowała swoje pejzaże kontynentalne jako przedmiot i tworzywo refleksji i realizacji malarskiej, a nie jak tradycyjny gatunek malarstwa pejzażowego. Nastąpiło tu „zderzenie »cytowanego« pejzażu (na obrazie), zjawiska usankcjonowanego trwaniem i mocą tradycji, z gestem bezprawnym, uzurpatorskim i czysto manualnym¹⁸⁰”. Konsekwencje tego zderzenia pozostawiły mocny ślad w świadomości plastycznej. Ujawnił

¹⁷⁸ Ptaszkowska, mpis, s. nlb.

¹⁷⁹ Borowski 1970, *Noty...*

¹⁸⁰ *Ibidem.*

się znów wolny obszar pejzażu naturalnego, który w istocie przez wieki trwania malarstwa nie został dotknięty farbą. Przecież w tych obrazach chodziło głównie o poruszenie problemu dwóch zupełnie odmiennych rzeczywistości, przestrzeni realnej i tej tworzonej przez obraz.

Progi — performance

Kontynuacją rozważań nad dwiema „rzeczywistościami” był zaproponowany przez Marię Stangret „pejzaż prawdziwy”. Artystka nazwała tak pnie i konary drzew przed Galerią Foksal zamalowane przez siebie zieloną farbą. Następowo tym samym „utożsamienie pejzażu: motywu malarstwa z jego podłożem. Tym konceptualnym zabiegiem starała się przedstawić równocześnie realnie istniejący motyw i jego malarski ekwiwalent”¹⁸¹.

Performance *Asamblaż Zimowy (Assemblage d'hiver)*¹⁸² odbył się 18 stycznia 1969 roku w Galerii Foksal w Warszawie, którą w tym czasie prowadziło trzech krytyków i teoretyków sztuki: Hanna Ptaszewska, Wiesław Borowski i Mariusz Tchorek. Maria Stangret podczas *Assemblage'u Zimowego* zdecydowała się malować ten swój „pejzaż prawdziwy”. „Ten akt artystyczny daleko wykroczył poza konwencję malarstwa, obrazu, ekspozycji, poza cały arsenał artykulacji i operacji obowiązujących w sferze sztuki. Miał raczej cechy czynności prostych, nieskomplikowanych, wykonawczych” – tak to prezentował jeden z obserwatorów tego performance, Borowski. Równocześnie – twierdził krytyk – „można to odczuć jako

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Asamblaż Zimowy* (znany też pod nazwą *Permanenty asamblaż*) zainicjowany przez T. Kantora – Pleśniarowicz 1997, s. 192.

intuicyjny akt naznaczania bezpośrednim działaniem malarza szerokiego pejzażu¹⁸³. Było to sprowadzenie malarstwa do gestu manualnego, do czynności mechanicznej, profesjonalnej. „Artystyczna” kategoria malarstwa pejzażowego, jego sfera iluzyjna, została w ten sposób wyeliminowana. Pokrewna temu, co przedstawiła Stangret przed Galerią Foksal, była akcja Richarda Longa, jednego z przedstawicieli tzw. sztuki ziemi, który malował farbą duże obszary ukwieconych łąk w okolicy Bristolu.

Skąd się wzięła u Marii Stangret ambalaż? Czyżby chciała opakować „gołe” drzewa przed Galerią Foksal? Akcja odbyła się w styczniu, kiedy wszystko było szare i zimne, a artystka zamalowała drzewa kolorem nadziei, wiosny, przebudzenia do życia. Przebudzenia do życia w drugim aspekcie, by nas obudzić do nowego spojrzenia i odbierania sztuki. Sam termin ambalaż pojawił się w sztuce Kantora. Był to jeden z kluczy do jego twórczości. W czasie pobytu Kantora w Szwajcarii (1964) zrodził się pomysł ambalażu. Kantor pisał w liście do Lili Krasickiej „Robię jako radosną twórczość ambalaze – mój wynalazek ...możliwości kolosalne”¹⁸⁴. Jego manifest ambalażu¹⁸⁵ powstał już dwa lata wcześniej, również w Szwajcarii. Zapożyczony z francuskiego „ambalaż” (emballage – opakowanie) oznaczał dla Kantora nowy sposób artystycznego postępowania (opakowanie przedmiotów, osób, dzieł sztuki...). Był jakby repliką kolażu (collage), obowiązującej powszechnie w czasach Pierwszej Awangardy metody tworzenia nowych kompozycji z różnych, niejednorodnych składników. Ambalaż był jednak kolażem schodzącym w głąb, wielowarstwowym, rozmywającym sensory metaforyczne, prowokującym do aktywności w penetrowaniu „drugiej strony”. A więc tego, co opakowanie kryło, czyniło niedostępnym... „Sama czynność

¹⁸³ Borowski 1970, *Noty...*

¹⁸⁴ Cyt. za: Pleśniarowicz 1997, s. 153.

¹⁸⁵ Kantor 1982.

opakowania kryje w sobie bardzo ludzką potrzebę i namiętność przechowywania, izolowania, przetrwania, również smak nieznanego i tajemnicy”¹⁸⁶.

Maria Stangret zafascynowała się ambalażem i widać było te wszystkie jego aspekty w jej projekcie i aranżacji akcji w 1969 przed i w Galerii Foksal. Artystka rozumiała ideę ambalaży Kantora, lecz przetwarzała te „lekcje” na swój język artystyczny.

Lech Stangret twierdził, że Stangret i Kantora łączyła jednakowa refleksja nad zadaniami i rolą malarstwa we współczesnym świecie¹⁸⁷. Po *Asamblażu Zimowym* Maria Stangret malowała *Progi* galerii, sprowadziła w ten sposób malarstwo do czynności zwykłej, do – jak to nazwał Borowski – „usługi anonimowej i narażonej na ślady stóp i zatarcie”¹⁸⁸. Tym bardziej można było tak zrozumieć intencje artystki, że został wydrukowany *Anons* towarzyszący akcji malowania progów. Zawierał on taką treść – wypowiedź performerki: „Na życzenie odbiorców sygnuję progi, zamalowując uprzednio farbą zieloną lub bezbarwnym werniksem”¹⁸⁹. Borowski zauważył, że pozostało jednak pytanie: „czy inicjator zdoła zachować postawę sługi także wobec innego człowieka, a nie tylko wobec, łatwo w abstrakcyjne pojęcie przemienialnej – natury, czy też zechce być jedynie panem?”¹⁹⁰. Należna inicjatorowi godność nie pozwala na łatwe rozstrzygnięcie. Zamalowując progi, niegodne wzmianki (choć można się o nie potknąć) i pokornie pokrywając farbą ogołoczone gałęzie i pnie drzew artystka opowiedziała się zdecydowanie po stronie służby. Ironia tego gestu, możliwa ze względu na wspomnianą godność i wymaganą od twórcy konsekwencję, nie była oczywista.

il. 10

¹⁸⁶ Hniedziewicz 1970, s. 12.

¹⁸⁷ Stangret L. 1999, s. 18.

¹⁸⁸ Borowski 1970, *Noty...*

¹⁸⁹ Stangret M. 1974, *Anons...*, s. nlb.

¹⁹⁰ Borowski 1997, s. 30.

„Chodzi mi o przedmiot codzienny, neutralny, anonimowy, niedziałający na wyobraźnię, nie zwracający niczyjej uwagi, powszechny” – mówiła Maria Stangret¹⁹¹. W tej wypowiedzi artystki można zauważyć podobne, jak u Kantora, zainteresowanie zwykłymi przedmiotami i czynnościami. Kantor wypowiedział się, przy okazji swojej *Ekspozycji popularnej, czyli Antywystawy* w 1963 roku w krakowskiej Galerii Krzysztofora tak oto: „Zamiast obrazów »skończonych« dzieł sztuki, postanowiłem wystawić to, co uznaje się we własnej twórczości za rzeczy wstydlive, marginalne, pozbawione już, jeszcze albo w ogóle – rangi artystycznej”¹⁹². W napisanym z okazji tej wystawy manifestie Kantor tłumaczył, że postanowił zgromadzić i zaprezentować najrozmaitsze ślady swej pracy oraz zwykłych czynności zgodnie z hasłem: „należy uznać za twórczość to co jeszcze nie stało się dziełem sztuki”. Programowo Kantor zamierzał „rozszerzenie pojęcia dzieła sztuki »poza obraz«”. „Ważne jest tu podkreślenie – mówił Jaromir Jedliński w rozmowie z Rafałem Jakubowiczem – że *Ekspozycja popularna – anty-wystawa* była wydarzeniem przełomowym dla twórczości Kantora, ale także dla sztuki w Polsce i nie tylko w Polsce, przełomowym, jeśli chodzi o stosunek do przedmiotu potocznego, o przemieszanie tak zwanej rzeczywistości ze sztuką”¹⁹³. Stangret wyciągnęła wnioski z prowadzonych z Kantorem licznych debat o sztuce. Jednak wyraziła to w inny sposób. Malowała *Progi* galerii, sprowadzając malarstwo do czynności zwykłej, anonimowej, narażone na zatarcie. Odtąd artystka wykonywała i zamalowywała progi na zamówienie. Oto jej komentarz literacki na temat malowania progów: „progi/progi się po prostu przekracza ta ta ta/wyklucza wszelkie egzageracje, symbole i przenośnie w rodzaju: stać u progu bankructwa, znajdować się u progu

¹⁹¹ Maria Stangret 1974, Warszawa, s. nlb.

¹⁹² Pleśniarowicz 1997, s. 151.

¹⁹³ Jakubowicz 2000, *Kantor nie był...*, s. 12.

szczęścia, za wysokie progi na moje nogi ta ta ta/chodzi mi o progi na co dzień ta ta ta/neutralne ta ta ta/anonimowe ta ta ta/nie działają na moją wyobraźnię ta ta ta/nie zwracają uwagi ta ta ta są powszechne ta ta ta/po prostu są ta ta ta/progi należą do podłogi ta ta ta/trudno w podłodze wydzielić miejsce stałe, zdefiniowane, które by coś znaczyło było jakimś punktem orientacyjnym ta ta ta/mogłaby to być w końcu dziura, ale zbyt wiele w niej niejasności i niedomówień ta ta ta/jedynym i gotowym miejscem, o które nam chodzi, jest próg ta ta ta/zatem ta czynność jest prosta ta ta ta/zamalowanie próg farbą zieloną lub werniksem ta ta ta”¹⁹⁴.

Maria Stangret przedstawiła literacką wypowiedź artystyczną, opartą na motywie „godnych pomalowania progów” – takie sarkastycznie określenie znajdujemy w „Kierunkach”¹⁹⁵. Nie wszystkim ten typ artystycznej wypowiedzi odpowiadał lub po prostu nie był rozumiany. Natomiast Kantor rozumiał, cenił i popierał artystyczną drogę swojej żony. Maria Stangret uczestniczyła od początku we wszystkich happeningach swego męża. Kantor realizował swoje wizje artystyczne, ale także czerpał inspiracje od swoich „aktorów”. Zauważyć trzeba, że obie strony korzystały z przemian zachodzących w swej sztuce, inspirując się, czerpiąc nawzajem siłę twórczą. Kantor w twórczy sposób odnosił się do sztuki Marii Stangret, dowodem był na przykład komentarz do jednej ze scen filmu zrealizowanego w Bled, którą było malowanie progów. Brzmiał on następująco: „Do czego służą progi?/po prostu się je przekracza/wchodząc do domu/swojego/albo/cudzego./W przenośni/mają jeszcze jakieś/znaczenia,/i konsekwencje,/z którymi trzeba się liczyć/na przykład:/stać u progu bankructwa,/znaj-

¹⁹⁴ Maszynopis z Archiwum Galerii Foksal. Tekst Marii Stangret towarzyszący performance, które odbyło się w 1969 roku w Galerii Foksal w Warszawie. Ten utwór literacki ukazał się w tej wersji w druku w „Poezji” 1970, nr 12, s. 108.

¹⁹⁵ W sprawie *progów ta ta ta* 1971.

dować się u progu szczęścia/nowożeńcy stoją u progu nowego życia,/gości wita się w swoich progach,/za wysokie progi na moje nogi/i tak dalej./Poza tą okolicznościową retoryką/na co dzień/progi/łączą się z rejonami najniższymi./Jakby górna, ważniejsza część obrazu/została obcięta:/progi/podłoga/deski/tylko nogi od stołu/Nogi od stołków/od szaf/daty rzeczywistości/również doły ludzkie/nogi/Nogi w butach/buty/nogi idą/przechodzą/drzwi otwierają się/zamykają,/nogi idą,/buty.../wybierając progi/jako przedmiot/bezinteresownej czynności/nie szukamy w nich/bynajmniej/możliwości ulokowania symbolu,/metafory,/głębszej myśli,/poetyckiej przenosi/siły wyrazu,/w ogóle rezygnujemy/z wyrażania!/To co skłoniło nas do wybrania progów/zawiera się/w/ich niezwyklej właściwości,/świetnie/nadającej się do/naszych specjalnych celów;/są/kompletnie neutralne/i/anonimowe/Poza tym pozbawione są/jakiegokolwiek godności/ważności/i prestiżu,/biedne/mogące wzbudzić uczucia/litości/i liryzmu/I to u osobników o nadmiernej/refleksyjności/ich niezwykłość/leży/jeszcze w czym innym,/i kto wie, czy nie tu wilk pogrzebany:/progi należą właściwie/Do podłogi,/Trudno/w podłodze/o miejsce stałe,/zdefiniowane,/Które by coś znaczyło,/było jakimś punktem orientacyjnym/mogłaby to być w końcu/dziura/Ale zbyt/wiele w niej/niejasności niedomówień./Jedynym/miejscem/które spełnia powyższe/wymagania/jest/próg!/Zatem można go użyć!/Czynność jest raczej prosta:/Należy próg dokładnie/Zamalować!/Zieloną farbą!/Potem/to już nie ważne,/że przechodzący ludzie/Pozostawiają ślady/swoich stóp...”¹⁹⁶.

¹⁹⁶ 1969, mpis, s. nlb. – tekst pochodzi z teczki założonej przez Kantor Marii Stangret w Archiwum Cricoteki, Teczka Marii Stangret; druk w: *Maria Stangret* 1999, s. 23. W sierpniu 1969 w Bled w Jugosławii Kantor podjął próbę realizacji „Teatru Niemożliwego”. Międzynarodowy zespół aktorów pod jego kierownictwem zamienił się w trupę wędrowców, którzy każdą część przedstawienia opartego na *W małym dworku* S.I. Witkiewicza – osiem scen happeningowych – odgrywali w innym miejscu: na małej stacji kolejowej, na lodowcu w Alpach Julijskich, w kasynie, w miesz-

„Progi najczęściej należą do podłogi. Trudno w podłodze wydzielić miejsce stałe, zdefiniowane, które by coś znaczyło, było jakimś punktem orientacyjnym. Jedynym miejscem o tych właściwościach jest próg. Zatem można go użyć. Czynność jest prosta: zamalowuję próg farbą zieloną lub bezbarwnym werniksem” – mówiła artystka¹⁹⁷. Słowa te to na wskroś osobista wypowiedź Marii Stangret, wykładnia jej światopoglądu. Była to przede wszystkim wypowiedź artystyczna, polemizująca z tradycyjnym pojmowaniem, a nawet je podważająca w swej prowokacyjnej formie. W tych dążeniach Stangret była konsekwentna, co potwierdza logiczny charakter następstw i przemian jej dokonań artystycznych.

Epilog

Anna Baranowa zauważyła, że *Pejzaże kontynentalne* z 1967 roku wyznaczały moment zwrotny w twórczości Stangret. Malowane pejzaże z natury, żywiołowo przekreślone na krzyż grubymi, zamaszystymi krechami, „mówiły o przejściu od emocjonalnej, żywiołowej ekspresji do intelektualizacji procesu twórczego”¹⁹⁸. Złożyło się na to wiele czynników począwszy od wyczerpania się formuły informelu, która prowadziła na dłuższą metę do malowania przetworzeń ciągle tego samego obrazu, kończąc na ogólnym klimacie artystycznym lat 70.,

czańskim salonie, na plaży, w hucie żelaza, w lesie. Jako oddzielne sceny zostały zrealizowane m.in. *Małe operacje kosmetyczne* i *Malowanie progów* przez Marię Stangret (wcześniej wykonane w Galerii Foksal w ramach *Assemblage'u Zimowego*). Sceny zostały przygotowane na potrzeby filmu długometrażowego, który kręciła niemiecka telewizja z Saarbrücken: *Säcke, Schrank und Schirm. Kantors Happening-Theater*, reż. Dietrich Mahlow.

¹⁹⁷ 18 I 1969 – Stangret M. 1969, s. nlb.

¹⁹⁸ Baranowa 1994, s. 10.

naznaczonych konceptualizacją działań. Jak już wspominałam, dwa obrazy z tego cyklu zostały przemalowane w roku 1997, zachowując ten sam charakter. Nowością było dołożenie do kompozycji pomalowanej kolorowo metalowej rury, która przypominała rulon papieru, nawiązując do prac Stangret z cyklu *Kartki z zeszytu*. Wyglądało to tak, jakby obraz związał się właśnie lub rozwijał – „jeszcze jedna sugestia, że był tymczasowy i »papierowy«, czyli niepoważny” – spostrzegła Dorota Jarecka¹⁹⁹.

Twórczość Marii Stangret stwarzała sposobność odczucia swobody i radości tworzenia. „Dla odbiorcy – pisał Wojciech Skrodzki, który oglądał tamtą wystawę z 1967 roku – jest malarstwem lekkim, radosnym, przyjmowanym z całą oczywistością jego jedynie możliwej, skończonej i zamkniętej formy”²⁰⁰. To malarstwo trudno było opisać słowami, gdyż wszystkie, których trzeba było tu użyć, z wyjątkiem może słowa „przestrzeń”, obciążone byłyby w naszym odczuciu innymi skojarzeniami i obraz, jaki by się w ten sposób uzyskało, byłby sprzeczny z charakterem tego malarstwa. To malarstwo nie tylko robiło wrażenie, lecz naprawdę miało być proste. Była to prostota, która wynikała ze znalezienia własnej odpowiedzi na problemy koloru, przestrzeni, relacji z naturą i refleksji nad tym, czym w ogóle jest obraz. Owo wrażenie prostoty istnieje tylko wtedy, gdy patrzymy na obraz jako rzecz istniejącą, gdy oddychamy swobodą i lekkością, która towarzyszyła powstawaniu obrazu i która udziela się widzowi. Ale gdy prześledzimy jego elementy, wówczas odkryjemy wielowarstwową grę. Skrodzki pisał, „że wszystko było tu w jakiś sposób grą, w dużej mierze i wielu wypadkach grą z naszymi przyzwyczajeniami, podsuwaniem nowej wersji rzeczy całkowicie w naszym odczuciu zużytych [...]”²⁰¹. Ma-

¹⁹⁹ Jarecka 1994.

²⁰⁰ Skrodzki 1970.

²⁰¹ *Ibidem*.

ria Stangret była świadoma, że jej obrazy robiły wrażenie łatwych do wykonania, „[...] ale Pan sobie nie wyobraża jak ja robiłam swoje informele, ile to wymagało fizycznego wysiłku [...]. Mieliśmy do dyspozycji tę wspólną pracownię i łazienkę i wszystko robiliśmy na tej przestrzeni [...], to wiele godzin mozolenia się, a potem dobierania farb, robienia koloru. Ma się sekundę na pracę twórczą, a dziesięć godzin należy poświęcić na przygotowanie wszystkiego dla tego momentu [...]”²⁰².

Pejzaż to temat tych obrazów, chociaż skojarzenia z pejzażem są raczej bardzo ogólne i dalekie. Mamy tu do czynienia z malarstwem koloru, które jednocześnie nie ma w sobie nic z tego, czego pod takim określeniem moglibyśmy się spodziewać. Barwa wysuwa się na plan pierwszy – czysta, mocna i dźwięczna, stanowiąca wartość sama dla siebie i działająca samym swoim istnieniem. „Bowiem działanie kolorem nie było tylko działaniem emocjonalnym i od decyzji artysty zależało posłużenie się nim jako nośnikiem i wyrazicielem treści intelektualnych lub spirytualnych, pozbawionych momentu »wrażeniowości«, za to ujawniających wrażliwość, ale to nie to samo”²⁰³.

Przyglądając się *Pejzażom kontynentalnym* można zauważyć, że Maria Stangret malowała je spontanicznie. Według Ptaszkowskiej – „było to malarstwo zrodzone z żywego odczuwania świata, a jednocześnie i do końca świadome”²⁰⁴. Można by uznać, że ta nieskrępowana maniera wyrażała wolność. To wyzwolenie poprzez zabawę było zasadniczym aktem twórczym „[...] emocja, przygoda, ryzyko, niezobowiązująca zabawa, każda wreszcie czynność – nabierała znaczenia inte-

²⁰² Z *Marią Stangret-Kantor rozmawia Jaromir Jedliński*, w: *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, s. 29.

²⁰³ Skrodzki 1970.

²⁰⁴ Ptaszkowska, mpis, s. nlb.

lektualnej decyzji²⁰⁵. Ze skreśleniem malarstwa za pomocą środków malarskich był taki sam kłopot, jak z namalowaniem obrazu informel, stwierdziła Dorota Jarecka. Według niej „obrazy Marii Stangret, w których zaprzeczyc chciała ona malarstwu, były ciągle malarstwem. Tyle, że ich wykonanie – bez emocji, jakby niechętnie, bez dbałości o formę – było mniej interesujące niż ich teoretyczne założenia”²⁰⁶.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Jarecka 1994.

*Maria Stangret dostała się do nieba
Maluje ziemię jak ziemię i niebo jak niebo.*

Anka Ptaszewska

Konceptualizm – sztuka przedmiotu

Sztuka konceptualna²⁰⁷ to kierunek ekstremalnych propozycji artystycznych neoawangardy. Jego korzenie możemy odnaleźć w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. Terminem *peinture conceptuelle* posłużył się już Guillaume Apollinaire w odniesieniu do kubizmu, by zaznaczyć czynnik intelektualny w tym malarstwie. Jednak za ojca konceptualizmu uważany jest powszechnie Marcel Duchamp, który głosił powrót malarstwa na służbę rozumu. Sztuka pojęciowa przeniosła punkt ciężkości działania artystycznego z przedmiotu, wytworu na pojęcie, ideę, koncept, myśl i proces intelektualny, z fizyczności dzieła na zamysł artysty, wymieniając panującą strukturę artystyczną i tradycyjne środki wyrazu na wykreowane przez imaginację artysty koncept.

Wielu twórców awangardy początku XX stulecia można wymienić, obok Duchampa, jako prekursorów tego kierunku: László Moholy-Nagya, Kurta Schwittersa, Pieta Mondriana,

²⁰⁷ Sztuka konceptualna, konceptualizm (z łac. *conceptus* – pojęcie, ang. *concept art*, *conceptual art*, niem. *Begriff-Kunst*), znana również pod takimi nazwami, jak sztuka pojęciowa, analityczna (ang. *analytical art*, idea art), zdematerializowana, postprzedmiotowa (ang. *post-object art*), niemożliwa, teoretyczna, mentalna (niem. *Kunst-im-Kopf*) – Giżycki 2002, s. 81–82; Dziamski 1996, *Konceptualizm*.

Kazimierza Malewicza, Władysława Strzemińskiego. Zmierzali oni ku intelektualizacji sztuki, usunięciu z niej tego wszystkiego, co zbędne, do czystej idei sztuki i do samoświadomości w sztuce.

Artykuł Henry'ego Flynta *Concept art* (1961)²⁰⁸ był zapowiedzią narodzenia się konceptualizmu w latach 60. Sol Le Witt odniósł do sztuki konceptualnej obiekt, który sprawdzony został wyłącznie do roli nośnika idei – jego artykuł *Paragraphs of Conceptual Art (Paragrafy sztuki konceptualnej)*²⁰⁹ spopularyzował też sam termin. W 1969 roku ukazał się artykuł Josepha Kosutha *Art after philosophy*²¹⁰, w którym to przedstawił on ortodoksyjną wersję i próbował uściślić pojęcie sztuki konceptualnej. Tekst Kosutha został odebrany jako manifest i wzbudził dyskusje.

Dochodzenie, jaki jest czy raczej jaki ma być konceptualizm, zaowocowało krytyką i podważeniem modernistycznych paradygmatów wizualności oraz artystyczną rewoltą wymierzoną w autorytet muzeów, galerii i w komercjalizację rynku sztuki. Ta wzrastająca wewnątrz sztuki konceptualnej opozycja wynikała z bardzo dowolnych interpretacji twórczości Duchampa, który był zainteresowany intelektualizacją sztuki, usunięciem z niej tego wszystkiego, co zbędne, i dotarciem do czystej idei sztuki. „Sztuka konceptualna była więc zwieńczeniem długotrwałego procesu dochodzenia sztuki do świadomości”²¹¹. Niezależnie od różnic, za najważniejszą cechę twórczości konceptualistów amerykańskich i zachodnioeuropejskich należałoby uznać demistyfikację i łączącą się z tym deprecjację przedmiotu jako medium, głęboką autorefleksyjność sztuki oraz niezwykle ostrą krytykę społeczno-politycznego jej kontekstu.

²⁰⁸ Opublikowany przez La Monte Younga w *Anthology* w 1963, zob. Dziamski 1996, *Konceptualizm*, s. 370.

²⁰⁹ „Artforum”, zob. *ibidem*.

²¹⁰ „Studio International”, zob. *ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*, s. 369.

W latach 1969–1970 odbyły się w Europie i Stanach Zjednoczonych równocześnie najbardziej reprezentatywne wystawy. Doszło wówczas do przełomowych realizacji, będących deklaracjami artystycznych postaw, za sprawą takich artystów, jak np. Joseph Kosuth, Sol Le Witt, Walter de Maria, Victor Burgin, Robert Morris, Douglas Huebler, Mel Bochner. Miały wtedy również miejsce pierwsze, dokonywane przez samych artystów, próby zwerbalizowania podstawowych idei konceptualizmu.

Życie artystyczne w Polsce na początku lat 70. pozostawało pod silnym wpływem nowoczesności, której najbardziej aktywną emanacją był właśnie konceptualizm. Dyskutowano o ideach konceptualizmu podczas spotkań artystów, naukowców i teoretyków sztuki w Osiekach²¹² (uczestniczyła w nich też Maria Stangret) czy na Sympozjum Wrocław '70. Obok dominującego w owym czasie nurtu parakonceptualnego, będącego najczęściej dowodem konformizmu jego przedstawicieli, istniał w Polsce wąski krąg artystów konceptualnych, których twórczość reprezentowała wartości autentyczne. Piotr Piotrowski stwierdził, iż w twórczości polskich artystów związanych z nurtem konceptualnym mamy do czynienia z niezwyklej fuzją poetyk: modernistycznej (przekonanie o autonomii dzieła) z postmodernistyczną (krytyka pikturalizmu)²¹³. Ponadto w artystycznych propozycjach (jak u Stangret czy Kantora i u wielu innych) bardzo rzadko dochodziło do bezpośredniej krytyki kontekstu politycznego. Należy jednak pamiętać, że owa niechęć artystów do dotykania spraw polityki nadal, tak jak w latach 60., wynikała z trudnych doświadczeń socrealizmu.

W sztuce konceptualnej najważniejsza rola przypadła idei, natomiast sposób realizacji stał się sprawą drugorzędną,

²¹² Na sympozjum w Osiekach Jerzy Ludwiński wygłosił odczyt *Sztuka w epoce postartystycznej*, a Stefan Morawski przedstawił tekst *Kryzys pojęcia sztuki*, zob. *ibidem*, s. 377.

²¹³ Piotrowski 1994.

nieważną. Sztuka ta, reprezentowana przez prace Marii Stangret z lat 70., miała przedstawiać proces myślowy artysty, a nie jego przeżycia czy doświadczenia (choć malarka nie zrezygnowała ze wspomnień z dzieciństwa). Miała być bezosobowa, emocjonalnie neutralna, anonimowa, nastawiona na zapis przeprowadzonych przez artystę operacji myślowych, co Stangret wzięła pod uwagę.

Le Witt, który w istotny sposób przyczynił się do wylansowania tej sztuki, napisał, że „konceptualni artyści są raczej mistykami niż racjonalistami. Dzieło sztuki może być rozumiane jako przekaz z umysłu artysty do odbiorcy. Ale może on nigdy nie dotrzeć do odbiorcy”²¹⁴. Natomiast w manifestie sztuki konceptualnej Kosuth uznał za prawdziwych artystów konceptualnych tych, którzy „kwestionują naturę sztuki, przedstawiając jej nowe ujęcia”²¹⁵. Obydwie koncepcje były bliskie Marii Stangret, która przełożyła je na swoisty język artystyczny.

Sztuka konceptualna potraktowana została przez polskich artystów jako skrajna konsekwencja dotychczasowej ewolucji sztuki, radykalne wyjście poza przedmiot artystyczny w kierunku sztuki niemożliwej, efemerycznej, niezależnej od rzemieślniczych sprawności, utożsamionej z twórczym myśleniem. Dla wielu artystów polskiej awangardy (Kantora, Borowski, Fedorowicz, Krasiński, Gostomski, Stangret, Warzecha, Matuszewski) konceptualizm okazał się potwierdzeniem zasadności dokonanych wcześniej wyborów artystycznych, a przede wszystkim zachęcił do przeniesienia punktu ciężkości z fizycznego przedmiotu-dzieła na samą ideę artystyczną. To wyjaśniało łatwość i naturalność, z jaką wielu z nich przyswoiło sobie tę formułę.

Maria Stangret wraz z Kantorem czerpała inspiracje ze sztuki na Zachodzie, także z popularnego w tamtym okresie

²¹⁴ S. Le Witt, *Sentences of conceptual Art*, „Art-Language” 1969, cyt. za: Dziamski 1996, *Konceptualizm*, s. 375.

²¹⁵ Cyt. za: *ibidem*, s. 376.

konceptualizmu i jako jedna z pierwszych zaszczepiała nowe nurty w naszym kraju. Nie bez znaczenia był siedmiomiesięczny pobyt Kantorów w Nowym Jorku od wiosny do jesieni 1965 roku, gdzie zetknęli się między innymi ze sztuką Jima Dine'a, Niki de Saint-Phalle (którą Stangret osobiście poznała), Claesa Oldenburga itp. Maria Stangret ciągle wspominała, jak silne wrażenie zrobiły na niej gigantyczne rzeźby Niki de Saint-Phalle czy twórczość Jima Dine'a – sam fakt, że można coś postawić przed obrazem, lub wykorzystać gotowe przedmioty z codzienności, stwarzając swoisty kolaż (*Trzy palety* – 1964). Kantor również to podchwycił. Bez amerykańskiej lekcji nie byłoby może tych wyjątkowych obrazów-przedmiotów malarki, jak: *Niebo*, *Gra w szachy*, *Kartka z zeszytu*, *Metr*, *Szachownica* ani też *Cambriolage* (1971)²¹⁶ Kantora czy jego słynnego cyklu *Wszystko wisi na włosku* (1973)²¹⁷, *Projektów architektury niemożliwej* (1970), olbrzymiego obiektu – *Listu* (1967)²¹⁸. Wybierane przez siebie przedmioty Kantor i Stangret konfrontowali z podobnymi pomysłami artystów z nurtu pop-artu, np. Claesa Oldenburga, z jego gigantyczną nadymaną powietrzem pomadką do ust – swoistym pomnikiem ustawionym w Chicago oraz modelami sprzętów domowych (*Gigantyczny worek do lodu* – 1970, Osaka). Oldenburg każdym swym dziełem – czy to szkicem czy projektem pomnika – komentował nie tylko rzeczywistość, ale i stosunek do sztuki, rzeźby, do jej rzeczywistości. To samo przekazywali poprzez swoją sztukę Kantor i Stangret. Artystom udało się dotknąć pewnych problemów natury pojęciowej, wykraczających poza banalną dosłowność samych wytworów. Oldenburg poddał swoistemu badaniu wyobrażenie o grawitacji, o bryłach mających kształt ostateczny, nieodwołalny. Przedmioty Oldenburga (jak miękkie maszyny do

il. 11–18

²¹⁶ *Cambriolage*, listopad 1971, Galeria Foksal.

²¹⁷ *Wszystko wisi na włosku*, 1973, Galeria Foksal.

²¹⁸ *List*, happening w Galerii Foksal w 1967 r.

pisania, wyłączniki elektryczne, umywalki, nożyce, telefony) były tak „codzienne” w swej przedmiotowości, a zarazem tak niecodzienne, poprzez zmienienie im stałych fizycznych cech, a przez to i funkcji, za pomocą np. wielkości. Jawiły się jak wytwory marzeń sennych, tak samo jak i wielki *Centymetr*, *Szachy*, *Kartka z zeszytu* Stangret. Duże przedmioty, nieprzystające do rzeczywistości, interesowały już surrealistów, przykładem olbrzymie jabłko rozsadzające wręcz pokój, w którym zostało namalowane przez René Magritte’a (*Nadłuchująca komnata*, 1953). Zresztą obraz ten przywodzi na myśl instalację *Cambriolage* Kantora w Galerii Foksal w 1971. Kantor – jak pisał Pleśniarowicz – „Nie chciał absurdalizacji konsumpcyjnego przedmiotu, ale »narzucenia, unaocznienia realności« przedmiotu zwyczajnego, nie obciążonego »emocją cywilizacyjną« – jak krzesło – o funkcji »niskiej i śmiesznej« (pewnie przez czynność siedzenia)”²¹⁹.

Dotychczasowe rozwibrowane malarstwo świadczące o radosnej witalności Marii Stangret, o jej romantycznym dążeniu do pełni wyrazu, zostało zastąpione przez twórczość opartą o zupełnie inne pryncypia. Po fazie „malarzkiej” nastąpił etap, który można określić jako konceptualny. Artystka porzuciła malarstwo i zajęła się realizacją prac, które miały zadziwiać intelektualną lub przewrotną treścią, a czasem ironicznym chwytem.

W latach 70., w okresie intensywnej współpracy z Galerią Foksal (która była jednym z trzech ważnych ośrodków sztuki konceptualnej w Polsce, obok wrocławskiego kręgu Galerii Permafo i Galerii EL z Elbląga), wprowadziła do swoich dzieł elementy assemblage’u, łącząc namalowany na płótnie obraz z realnymi elementami natury. Eliminowała obraz jako medium poprzez identyfikację go z rzeczywistością. Pierwszym tego przejawem była opisana akcja w 1969 r. w warszawskiej Galerii Foksal – *Asamblaż Zimowy*.

²¹⁹ Pleśniarowicz 1997, s. 190.

Problem pejzażu malarskiego powracał w twórczości plastycznej Marii Stangret od 1967 roku. Do namalowanych tradycyjnie na płótnie pejzaży zaczęła dołączać przedmioty. Od czasu do czasu malarstwo iluzyjne znajdowało pretekst do tryumfalnego powrotu, na przykład, kiedy przedmiot zamieniał się w niebo: wiszące na ścianie prostokątne płótno, na nim niebo – zachmurzone i grożące deszczem, a pod spodem na podłodze prawdziwa rynna napełniona wodą. Tak to „Święta Iluzja» idąc doprawdy za daleko, przekracza samą siebie”²²⁰.

Niebo

Seria obrazów *Niebo* stanowiła kolejny stopień w procesie identyfikacji obrazu z realnością, niebo nie było pejzażem malarskim, ale wycinkiem realnego nieba. Podkreślał to przedmiot ustawiony pod obrazem – rynna z wodą.

Na serię *Pejzaże nieba* składało się sześć dużych płócien, malowanych w 1970 roku, były to: *Niebo z rynną I*²²¹, *Niebo z rynną II*²²², *Niebo z rynną III*²²³,

il. 14

²²⁰ Ptaszewska 1989, s. 109.

²²¹ *Niebo z rynną I*, 1970, olej, pł., 200 x 150 – *Maria Stangret* 1970, s. nlb.; Borowski 1970, *Noty...*, il. s. 55 (tam pod nazwą *Obłoki z rynną*); *3e Salon...* 1970, Lausanne, il. s. 239; *Maria Stangret* 1974, Warszawa, s. nlb.; *Maria Stangret* 1999, il. nlb.

²²² *Niebo z rynną II*, 1970, olej, pł., 200 x 150, obraz w depozycie Galerii 86 w Łodzi, J. Głowacki, G. Musiał – *Maria Stangret* 1970, s. nlb.; *Maria Stangret* 1971, il. s. nlb.; *Porównania 4...* 1971, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1989, il. s. 9.

²²³ *Niebo z rynną III*, 1970, olej, pł., 200 x 150 – *Maria Stangret* 1970, s. nlb.; *Maria Stangret* 1971, il. s. nlb.; *Porównania 4...* 1971, s. nlb.; *Maria Stangret* 1989, il. s. 9.

*Niebo*²²⁴, *Niebieskie niebo (z rynną)*²²⁵, *Szare niebo*²²⁶.

Artystka namalowała na wielkich płótnach niebo tak dokładnie, że miało się wrażenie, że to fragmenty nieba przetrzucone na obraz (*Niebo z rynną I*). Realistycznie odzwierciedlają naturę, gdy zestawić je z prawdziwym niebem. Niebo błękitne, lazurowe z białymi kłębiastymi chmurkami, takie, jakie widzimy w letni dzień, gdy uniesiemy głowę do góry. Pod obrazem, pod tym słonecznym niebem postawiona była rynna deszczowa. Rynna pełna lazurowo-niebieskiej farby. Czy artystka na przekór podstawiała „roześmianemu niebu” rynnę na kapiące łzy deszczu? A może chciała skropić piękno nieuchwytnego nieba w „namacalną niebieską wodę”, byśmy tego pięknego nieba mogli dotknąć, umaczać w nim rękę, by nieuchwytnie niebo „nam skapnęło”? Pogoda jest zmienna, Maria Stangret namalowała więc przeciwieństwo pogodnego, słonecznego nieba. Pod pięknym przedstawieniem zachmurzonego, niemal czarnego nieba (*Szare niebo*) – postawiła rynnienkę z czarną wodą. Niebo z podstawionymi rynnami pełnymi wody-farby, krajobrazy z drzewami, gdzie drzewo namalowane stykało się z prawdziwym – to jakby przekorne interpretowanie fragmentów starych panoram, w których rzeczywisty pierwszy plan przeradzał się w obraz.

Obrazy nieba zostały wykonane techniką na wpół mechaniczną. Malarka rozpryskiwała pistoletem farbę na płótno, w bożnicy krakowskiej²²⁷. I to właśnie – w czasach dominacji sztuki konceptualnej – wystarczyło artystce, aby nie tyle wy-

²²⁴ *Niebo* 1970, technika mieszana (akryl, pł., 200 x 150, metal. rynna) – *Maria Stangret* 1970, s. nlb.; *Maria Stangret* 1971, s. nlb.; *Maria Stangret* 1974, Warszawa, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 105, il. s. nlb.; *W kręgu grupy krakowskiej* 1997, s. nlb.; *Maria Stangret* 1999, il. s. 22; *Марія Стангрет...* 2004, s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30.

²²⁵ Akryl, pł., 300 x 200, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi – *Maria Stangret* 1997, s. nlb.

²²⁶ Akryl, pł., metal, 250 x 106 – *ibidem*, s. nlb.

²²⁷ Matkowska-Święś 1999, *Kantora dialog z Hiszpanią...*

czerpująco pokazać pejzaż nieba, co ująć go jakby w skrócie myślowym, prosto, po dziecięcemu.

W krakowskich Krzysztoforach w 1974 roku odbyła się indywidualna wystawa Stangret, którą tak wspominał jej recenzent Stefan Papp: „[...] kolejna wystawa Marii Stangret w galerii »Grupy Krakowskiej«, »Krzysztofory« wiem już z góry, że zobaczę znowu coś »nowego«, jakiś nowy wybuch jej niespokojnego talentu. Twórczość tej artystki nie jest kontynuacją określonego nurtu czy konwencji artystycznej: jej sztuka to wspaniała przygoda lub jak chcą niektórzy ironiści-amatorzy – po prostu zabawa! Jako ironista profesjonalny nie potępiam takiej sztuki – przeciwnie, odnajduję w niej niekiedy więcej sensu i tzw. głębszych myśli niż w wielu innych dziełach sierioznych i pompatycznych, lecz banalnych i wtórnych”²²⁸.

Artystkę zaciekało niebo, czego dowodem były obrazy i wierszowany komentarz autorki do artystycznej akcji – *Obrazy Nieba*²²⁹.

„Nie ma co zbliżać się do tych obrazów,/Zbliżyć się i przez zbliżenie smakować./Smakowaniem i delektowaniem zmysłowo biesiadować./I tym biesiadowaniem obraz sobie przywłaszczając,/I przez przywłaszczanie sobie tego obiektu/Siebie samego czynić wyjątkowym i unikalnym./Nie znajdziecie tu ani efektów barwnych, ani sensacji/Materii malowanej, ani tego wszystkiego, co tradycyjny obraz wam podsuwa./Wystawa ta jest sytuacją,/W której nie trzeba być »znawcą«. /Jeśli twierdząc, że obrazy te/Należą jednak do sztuki,/To chcę przez to powiedzieć,/Że tamte do tradycji należące obrazy/(a właściwie nie one, ale ci co nimi się zasłaniają)/Bezprawnie roszczą sobie wyłączne prawo/Do reprezentowania sztuki i/Występowania w jej imieniu./Obrazy Nieba nie są odbiciem nieba./Są jak samo niebo fikcją./Nie mają też tradycyjnych walorów

²²⁸ Papp 1974.

²²⁹ Stangret M. 1971, *Obrazy nieba*.

warunkujących/»Ocenianie« estetyczne./One nie przedstawiają./Odbiór powstaje nie na powierzchni płótna,/Ale między nim, a »prawdziwym«/W człowieku,/W myśli./Stosunek »obraz« do modelu (obojętnie jakiego)/Jest propozycją,/Jakby samym modelem./Ale/Pustym/Pustym/Pustym/Pustym/Oj, jak pustym”.

Artystka podkreślała, że nie malowała obrazów – arcydzieł sztuki, nie interesowało ją tradycyjne malowanie. W jej obrazach nieba nie znajdziemy ani sensacji, ani efektów barwnych. Borowski zauważył, że malowała niebo, traktując obrazy nie jako pejzaż malarski, lecz jako realność, gdyż pod obrazem znajdowała się rynna wypełniona błękitną lub szarą wodą. „Pejzaż taki – pejzaż realny umieszczony w realnym otoczeniu zarówno w galerii jak i w plenerze czy na ulicy, staje się bardziej szokujący niż pejzaż malarski, który nikogo już nie porusza”²³⁰. Jej obrazy to proste przedstawienia nieba, takie jak w naturze, czyli „zwyczajne”. Ale zauważmy, że ta zwyczajność i prostota nas otaczająca była piękna i warta „zanotowania wizualnego” do podziwiania w miejscach do tego przeznaczonych – galeriach. A galerie w jakiś sposób podnoszą zwykły przedmiot do rangi dzieła sztuki, zostaje on zauważony, a takie było zamierzenie artystki. Warto tu zaznaczyć, że artystce nie chodziło o odbiór realności, ale o myśli i odczucia, o to, w jaki sposób i co czujemy zapatrzeni w niebo. „Trudno o definicję, ale czy rzeczywiście o nią chodzi?” – zastanawiał się Rodziński²³¹.

Obok wcześniejszych płócien, na których szeroko malowany pejzaż bywał przekreślony przez malarkę, jakby pragnęła unicestwić samo malowanie, mamy obrazy prostsze w konstrukcji, zwyczajne w sposobie malowania i pozwalające jak wiersze Jesienina na wejście do środka, na próbę przeżycia. Porzucając formalną grę, jaka przed laty zdawała się

²³⁰ Borowski 1974, [wstęp], s. nlb.

²³¹ Rodziński 1989.

decydować o sensie obrazów i działań, Maria Stangret zmierzała ku zwyczajności i prostocie. „Czy to już nie awangarda? A może to właśnie ona?” – pytał Rodziński²³².

Zabawa konceptualna

Od końca lat sześćdziesiątych obrazy Marii Stangret miały inną formę wyrazu, przykładami są *Gra w klasy* (1970²³³), *Szachy* (I – 1970²³⁴, II – 1974²³⁵), *Kartka z zeszytu* (pierwsza 1970²³⁶, potem wiele wersji). Zmieniały format stosownie do

il. 11
il. 16–17

²³² *Ibidem*.

²³³ *Gra w klasy*, 1970, olej, pł. i płyta pilśniowa, 200 x 150 + 100 x 58 + 50 x 58, nsgn., wł. Muzeum Narodowe Kraków, nr inw. II-6-2189/1,2,3 – *Maria Stangret* 1970, il. s. nlb.; *3e Salon...* 1970, Lausanne, s. 238; *Maria Stangret* 1971, il. s. nlb.; *Porównania 4...* 1971, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1974, Warszawa, s. nlb.; *Teatr Cricot 2 i artyści z kręgu Teatru* 1979, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1982, s. nlb.; *Grupa Krakowska – Krakkói Csoprt...* 1984, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1989, il. s. 9; *Galeria Foksal...* 1994, s. 42, il. 34; *Grupa Krakowska...* 1994, il. s. 186; *Maria Stangret* 1997, s. 106, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1999, il. s. 21; *Sztuka z Polski...* 1997, il. s. 197; *Körper versus Materie...* 2000, il. s. 48; *Марія Станґрет...* 2004, il. s. 9.

²³⁴ *Szachy I*, 1970, akryl, płyta pilśniowa, ok. 200 x 125 x 79, drewno, pionek wys. 70 – *Maria Stangret* 1974, Warszawa, il. s. nlb.; *Keipińska* 1981, il. s. 133; *Dialog* 1985, il. s. 53; *Das offene Bild* 1993, il. s. 197.

²³⁵ *Szachy II*, 1974, akryl, pł., drewno, 345 x 125 (rozłożone płasko), wys. pionka 70, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-b-2388 – *Maria Stangret* 1974, Warszawa, il. s. nlb.; *Teatr Cricot 2 i artyści z kręgu Teatru* 1979, il. s. nlb.; *Échange entre les Artistes...* 1982, il. s. 43; *Maria Stangret* 1997, s. 106, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1999, il. s. 24.

²³⁶ *Kartka z zeszytu (składana, z marginesem)*, 1970, akryl, płyta pilśniowa, 200 x 163 – *Maria Stangret* 1971, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1974, Warszawa, il. s. nlb.; *Keipińska* 1981, il. s. 133; *Maria Stangret* 1982, s. nlb.; *Wystawa Grupy Krakowskiej* 1988, Rzeszów, il. s. nlb.; *Das offene Bild* 1993, il. s. 197; *Galeria Foksal...* 1994, s. 43, il. 36; *Maria Stangret* 1999, il. s. 25; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30, il. s. 10.

formy przedmiotu, którym się stawały. Prostokątna (jak obraz) kartka z zeszytu, ale obok rulon zwiniętych stron. *Gra w klasy* wycięta w kształt gry w klasy, a jednak namalowana na płótnie, mimo, że prawie nienamalowana, tylko wykreślona jak kredą na bruku. Karta poliniowana regularnie jak w szkolnym kajecie, płaska jak obraz, konkretna. Przedmiot, który niezupełnie przestał być obrazem, utrzymywał się na ścianie, chociaż jego partie leżały na podłodze. W 1970 roku Stangret stworzyła graficzną serię czterech prac: *Gra w klasy*, *Kartka z zeszytu*²³⁷, *Niebo*²³⁸, *Strzałka*²³⁹. Artystka wykreśliła za pomocą czarnej linii swój przekaz, conceptualny zamysł. Stosowała motyw gier z lat dziecięcych, prostych znaków rysowanych na placu zabaw. Cykl czterech obrazów prezentowany był najpierw w warszawskiej Galerii Foksal w 1970²⁴⁰ i 1974²⁴¹, a następnie w krakowskich Krzysztoforach²⁴². Obrazy te łączyła nie tylko graficzna forma wypowiedzi artystycznej, zachowany był ten sam rozmiar i przede wszystkim charakterystyczna biała przestrzeń z wykreślającym koncept artystyki liniowym układem geometrycznym.

²³⁷ *Kartka z zeszytu (z marginesem)*, 1970, akryl, płyta pilśniowa, 200 x 150 – *Maria Stangret* 1970, s. nlb.; *Maria Stangret* 1974, Warszawa, il. s. nlb.; Kępińska 1981, il. s. 133; *Das offene Bild* 1993, il. s. 197; *Galeria Foksal...* 1994, s. 43, il. 35; *Maria Stangret* 1997, s. 106; *Maria Stangret* 1999, il. s. 21.

²³⁸ *Niebo*, 1970, akryl, pł., 150 x 200 – *Maria Stangret* 1970, s. nlb.; *Maria Stangret* 1971, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1974, Warszawa, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1999, il. s. 23.

²³⁹ *Strzałka*, 1970, akryl, pł., 150 x 200 x 20, strzałka – 82 x 21, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. II-6-2287 – *Maria Stangret* 1970, s. nlb.; *Maria Stangret* 1971, s. nlb.; *Maria Stangret* 1974, Warszawa, il. s. nlb.; *Krakowskie malarstwo i rzeźba...* 1974, il. s. nlb.; *Grupa Krakowska – Krakkoï Csoprt...* 1984, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 106; *Maria Stangret* 1999, il. s. 21, 23.

²⁴⁰ *Maria Stangret* 1970, s. nlb.

²⁴¹ *Maria Stangret* 1974, Warszawa, il. s. nlb.

²⁴² *Maria Stangret* 1974, Kraków, s. nlb.

Artystkę zaciekaWił motyw *Gry w klasy. Gra w klasy* (1970) to prostokątne, białe płótno, z przestrzzeniami wydzielonymi czarną kreską, u dołu była przestrzenna kontynuacja z kwadratowych pól, opadająca na ziemię, jakby zachęcająca nas do udziału w zabawie. Trójwymiarowa *Gra w klasy*, z kilkoma polami wysuniętymi w przestrzeń widza, jak gdyby proponowała włączenie się do gry. Mimo, że namalowana na płótnie, odzwierciedla charakter wykreślonej kredą na bruku dziecięcej zabawy. Malarka zastosowała wszakże odwrotną kolorystykę, gdyż najczęściej „klasy” rysowało się kredą na asfalcie.

Abstrakcyjna na pozór zależność między pionem (ściana) a poziomem (podłoga) tworzyła przestrzeń trójwymiarową, właściwą przedmiotom, a równocześnie sytuowała odbiorcę w przestrzeni znaczeniowej, gdzie regułą gry była prostota dziecięcej logiki.

Stangret nadal interesowała się motywem nieba. Inaczej go już jednak odbierała i przedstawiała. Po prostu „bawiła się” niebem, niebo było tylko czarną linią na białym tle. *Niebo* (1970) to zakreślony łuk, horyzont. Potraktowała niebo tak jak przedstawiają je dzieci, najprościej, schematycznie. Wykreśliła łuk graniczny między niebem a ziemią, uproszczony pejzaż. Dla Stangret ten łuk ma symboliczny wymiar nieba, dla Jerzego Kałuckiego (*Obraz odcinka łuku o $r = 1970$ cm*²⁴³ – podobieństwo formalne do obrazu Stangret) łuk był nośnikiem innego przekazu. Artysta rozwijał ideę łuku, wycinka olbrzymiego koła o promieniu 1970 cm, przebiegającego przez ciąg płócien. Patrząc na wykreślone *Niebo* Stangret, na myśl przychodzić mogły zabawy dziecięce, rysowane kredą, na placu szkolnym, łuki – „Niebo-Piekło”. Pierwotnie łuk ten miał zakreślać niebo nad diagramem do gry w klasy. Osoby patrzące na ten obraz mogą przypomnieć sobie swoje zabawy

²⁴³ *Obraz odcinka łuku o $r = 1970$ cm*, 1970 – pokazany na wystawie w Galerii Krzysztofory w 1970, Kępińska 1981, s. 205, il. 131.

i miłe chwile beztrioskiej dziecinności, gdy proste rzeczy dawały taką radość.

Do tego cyklu należy *Strzałka* (1970), o olbrzymich rozmiarach. Zagięty kształt i wykaligrafowane linie sugerowały, że była zrobiona z kartki wyrwanej z zeszytu, tak jak z kartek robiło się jaskółki lub samolociki. Może taką zabawkę wytwarzały dziecięce palce na zbyt długich i nużących lekcjach polskiego? Byłaby to czynność wykonywana mimochodem, bez żadnego skupienia na tworzonym przedmiocie, ale gdzieś jednak zaległa w pamięci.

Marię Stangret interesowały proste przedmioty. Przedmioty z dnia powszedniego, na które na codzień zwracamy mało uwagi. W dorosłej hierarchii mało ważne, a w dziecięcym świecie istotne. Prosta strzałka intrygowała artystkę. Tworzyła w 1970 roku kilka wersji, bawiąc się różnymi graficznymi wariantami, co udowadniają liczne rysunki-projecciki, wykorzystane do katalogu z 1970 roku²⁴⁴.

Efektami zamierzonymi przez artystkę był gigantyzm strzałki. Bez przesadnej wielkości nie zwrócilibyśmy na nią uwagi. Stangret nie pozwoliła nam przejść koło niej obojętnie. Maria Stangret za pomocą sztuki wnikliwie odkrywała przedmioty codzienne, z którymi zwykle obcujemy i przez to już ich nie zauważamy. Artystka chciała, by te mało w sumie ważne, a przecież niezbędne „zagubione przedmioty” zyskały wyższy status w naszym świecie. Wydobyła przedmiot zacerpnięty z kantorowskiej „realności niższej rangi”. Ale ten przedmiot gotowy był nadal bezbronny, jak bezbronne było wówczas malarstwo²⁴⁵. Widać tu, że filozofia sztuki Kantora była czasami bardzo bliska artystce. Kantor uważał, że „im przedmiot jest »niższej rangi«, tym większe ma szanse ujawnienia swej przedmiotowości – a pojęcie go, owych rejonów pogardy

²⁴⁴ *Maria Stangret* 1970, il. s. nlb.

²⁴⁵ *Szczerski* 1999, s. 15.

i śmieszności stanowi w sztuce akt czystej poezji [...]”²⁴⁶. Maria Stangret próbowała malarstwo zmienić w konceptualną grę abstrakcyjnej płaszczyzny i przestrzeni, zdefiniowanej przez umieszczony w niej obiekt. Powstały przestrzenne obrazy, których zasada oparta została na zderzeniu przedmiotu i tradycyjnej techniki malarskiej.

Omawiany cykl zamykał czwarty obraz – prosta, regularnie poliniowana kartka z marginesem – taka jak w zeszycie do polskiego, z tą różnicą, że *Kartka z zeszytu* (1970) była nadnaturalnych rozmiarów (200 x 150 cm). Ten pomysł dużej kartki zainspirował prawdopodobnie artystkę do kontynuowania *Kartek z zeszytu* jako artystycznego wizualnego pamiętnika, czego dowodem niezamknięty cykl i wciąż nowe malowane przez Stangret kartki.

il. 17

Centymetr

W latach 70. powstały też inne przestrzenne obrazy, oparte na zderzeniu przedmiotu i tradycyjnej techniki malarskiej. Artystkę pociągały gigantyczne rozmiary prac. Tę cechę posiadały *Metry* (*Metr I*²⁴⁷, *Metr II*²⁴⁸) z 1973 i 1974 roku.

il. 16, 18

²⁴⁶ T. Kantor, *Realność niższej rangi* (notatki), w: *Tadeusz Kantor...* 1998, s. 324.

²⁴⁷ *Metr I* (wg artystki *Centymetr I*), 1973, tempera, pł., 220 x 250 – *Maria Stangret* 1971, il. s. nlb.; *Teatr Cricot 2 i artyści z kręgu Teatru* 1979, il. s. nlb.; *Échange entre les Artistes...* 1982, s. 40; *Maria Stangret* 1999, il. s. 25, 26.

²⁴⁸ *Metr II* (wg artystki *Centymetr II*), 1974, tempera, akryl, pł., 180 x 110, wł. Muzeum Narodowe Wrocław, nr inw. XVII-1000, zakup od autorki – *Maria Stangret* 1971, il. s. nlb.; *Krakowskie malarstwo i rzeźba...* 1974, il. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 106, il. nlb.; *Maria Stangret* 1999, il. s. 25; *Sztuka polska XX wieku* 2000, nr kat. 5301.

Oglądając, miało się wrażenie, jakby na płótnie olbrzymi krawiec zawiesił na chwilkę centymetry. A może płótno to czysta, ogromna kartka papieru, której skalę mierzy ostentacyjnie wprawiony w nią (i też namalowany w powiększeniu) centymetr krawiecki? Prace te, według Borowskiego, autorka umieściła na wystawie z całą premedytacją w bezpośrednim sąsiedztwie *Gry w klasy*²⁴⁹.

Rozmiar bawił, przypominał książkowy świat Guliwera, zapadał w pamięć. Stangret przyznała, że fascynowały ją duże przedmioty, tak zresztą jak i Kantora, czego dowodem były jego *List, Krzesło w Cambriolag'eu*, przedmioty – pomniki z *Projektów architektury niemożliwej* (1970). Wśród pomników niemożliwych Kantora były powiększone do gigantycznych rozmiarów błahe przedmioty rozmieszczone w najbardziej dystygnowanych miejscach Krakowa: żarówka na Małym Rynku, krzesło na Rynku Głównym, wieszak do ubrań przezucony jak most przez Wisłę tuż przy Wawelu. Do takich pomysłów Kantora zalicza się też olbrzymie *Krzesło*, które miało stanąć we Wrocławiu (Symposium we Wrocławiu 1970). Wszystkie te koncepcje pozostały w sferze projektów, a sam Kantor napisał, że ich materializacja już przestała go interesować. Jednak doszło do realizacji *Krzesła* w 1971 roku w Oslo (ustawiono je przed tamtejszym Centrum Sztuki, dzięki zaangażowaniu ówczesnego dyrektora Olle Henrika Moe), a potem z inicjatywy Marii Stangret i Fundacji im. T. Kantora stanęło przed ich domem w Hucisku.

Kantora zainteresowała droga do neutralizacji obiektu sztuki, uwolnienie go od wszelkich funkcji (wyrażania, świadczenia, konsumowania, odbioru), zmierzanie ku Czynności Absolutnie Bezelowej. Ten etap doświadczeń z przedmiotem Kantor podsumował w *Manifeście 1970* ogłoszonym w Galerii Foksal w lutym 1971 roku. Kantor i Stangret podejmowali

²⁴⁹ Borowski 1997, s. 31–33.

próby przełamania iluzji przedmiotu i jego konceptualizacji. Zmiana skali prowadziła do odrealnienia. Chociaż, z drugiej strony, to spotęgowanie realności przedmiotów, takich jak znacznie powiększone *List* czy *Krzeseł* Kantora, a także *Centymetry*, *Szachy* czy *Kartki z zeszytu* Stangret, wiodło w rejony „niemożliwego”. Przekraczanie realności, rozszerzenie jej rejestrów, do czego dochodziło m.in. w kantorowskich seriach akcji happeningowych w Bled w Jugosławii (1969), to było „szukanie niemożliwego”.

Prace Stangret o wielkich rozmiarach przywodzą na myśl gigantyczne pomniki przedmiotów codziennych Claesa Oldenburgera (pomadka do ust, kostki cukru z marmuru, gigantyczny worek do przykładania lodu na głowę, telefony, nożyce, wyłączniki elektryczne, maszyny do pisania, umywalki). Przedmioty Stangret były tak „zwyczajnie codzienne” w swej przedmiotowości i niecodzienne poprzez nadanie im ogromnych rozmiarów. Maria Stangret powiększając, zwizualizowała, a zarazem udowodniła, że wszystko jest możliwe.

Szachy

Maria Stangret, zafascynowana podnoszeniem zwykłych przedmiotów do rangi sztuki, zrealizowała kolejny cykl *Szachy* (*Szachy I*, *Szachy II*). Gra w szachy to temat sam przez się wysoce „intelektualny”. Tu była to szachownica namalowana na płótnie i rozpięta na blejtramach, które można było złożyć w harmonijkę jak kartkę papieru. Czarno-biała szachownica wisała na ścianie i załamując się spadała na podłogę. Obrazy Stangret często były odbierane jako akty przełamywania stereotypów myślenia, postrzegania. Szachy – cóż może być bardziej regularnego niż szachownica? – zapytała Irina

il. 16, 17

Worobjowa²⁵⁰. Fragment wielkiej szachownicy wisiał na ścianie i opadał na podłogę, lecz odbiorcy zakłócały ten porządek zgięcia, które przykuwały uwagę. Obok stał czarny pionek wielkości taboretu. I tak powaga szachów pozostała zachwiana. Czyżby ta ironiczna praca była aluzją do postawy Duchampa – zastanawiała się Dorota Jarecka²⁵¹. Kiedy to pod koniec życia Duchamp, nie przyznając się do tego, że w swojej pracowni jednak zajmował się sztuką, publicznie grał tylko w szachy? To dzięki niemu gra w szachy urosła do symbolu porzucenia przez artystę własnej sztuki. *Szachy* Marii Stangret – ta niemożliwa, paradoksalna gra, w którą nie można zagrać, zapewne oznaczała odejście od sztuki jako środka przekazywania emocji i estetycznych przeżyć do sztuki jako gry, łamigłówki, rebusu i zabawy. Można też odebrać *Szachy* jako oddanie hołdu „artyście przełomu”, przecierającemu nowe szlaki działań i interpretacji twórczych.

Po „ścieżce artystycznej” Marii Stangret zauważyć można, że korzystała z doświadczeń Duchampa, z jego tropów i odkryć. Wszak Duchamp z pewnością przyczynił się do wprowadzenia nowych technik i pojęć. Fascynował się m.in. zagadnieniami percepcji przedmiotu, co także było w polu zainteresowań Marii Stangret. Dzieło złożone i konstruowane z matematyczną dokładnością było pozornie nieruchome. Ruch, starannie przez artystę zaplanowany, miał się odbywać w wyobraźni widza. Można to odebrać jako kolejny manifest sprzeciwiający się emocjonalnemu „chlapaniu” na płótno i jego równie nieracjonalnemu odbiorowi, na rzecz intelektualnego namysłu, właściwego tak twórcy, jak i widzowi. W sztuce przedmiotów Stangret kierowała się teorią Duchampa, że przedmioty gotowe należy rozpatrywać nie tylko od strony wizualnej, ale i emocjonalnej. Obydwoje pragnęli dotrzeć przy tym do jakiejś ponadrzeczywistej prawdy. W świecie

²⁵⁰ Worobjowa 2004, s. 13.

²⁵¹ Jarecka 1994.

technik wizualnych, gdy możliwość kopiowania rzeczywistości dawały kino i fotografia, artystka zrywała z malarstwem, a zamiast niego decydowała się na „wybór” dzieła sztuki z otaczającej rzeczywistości. Akt twórczy to akt wyboru. Wykorzystanie przedmiotu gotowego w sztuce „po Duchampie” stało się czymś zwyczajnym.

Maria Stangret przyznaje, że zafascynowało ją malarstwo Jima Dine’a, z którego twórczością zetknęła się podczas swoich podróży – „To w jego obrazach zobaczyłam po raz pierwszy, że nie tylko płótno może być ważne w malarstwie, ale przedmiot stojący przed obrazem i integralnie z nim związany. Było to dla mnie tak ważne, że potem pojawił się rulon sugerujący dalszą kontynuację malowidła na płótnie”²⁵². Klimat prac amerykańskiego artysty, osiągany różnymi środkami, zachwycił i zainspirował Marię Stangret, co widoczne było w jej obrazach-przedmiotach. Dobrze zapamiętała malarka – pisała Anna Baranowa – lekcję Jima Dine’a: poszerzenia pola obrazu przez dodanie do niego rzeczywistych przedmiotów. Stangret podjęła zamysł, ale nie środki, bo jej dzieła miały zupełnie odmienną poetykę. Świetnie wyraża to paradoksalne motto Marianne Moore, przytaczane przez Baranową: „Co jest bardziej precyzyjne niż precyzja? – Iluzja”²⁵³.

Równoczesne było „zainteresowanie” Stangret przedmiotami biednymi, „niższej rangi”, takimi jak opakowania, papierowe torebki, bilety, które wystawione w muzeum, a więc wytracone z dawnego kontekstu i pozbawione pierwotnej funkcji, ujawniały swą bezwartościowość. Kantor fascynował „przedmiot najniższej rangi”, zachwycał się Spoerriem, resztkami, pozostałościami. Obydwoje mieli kontakt z jego sztuką podczas licznych wojaży. 937 takich przedmiotów zgromadził

²⁵² Z *Marią Stangret-Kantor rozmawia Jaromir Jedliński*, w: *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, s. 33.

²⁵³ Shapiro 1984, cyt. za: Baranowa 2004, s. 26.

Kantor w 1963 roku na swojej wystawie²⁵⁴. Przedmioty te odzyskały godność, ponieważ pozbawione zostały podstawowej funkcji, związanej z używaniem ich przez człowieka, a ponadto nie były już narażone na rozliczne manipulacje cechujące ich rozmaite wykorzystania w sztuce²⁵⁵. Jest to godne uwagi, gdyż sugeruje nawiązanie do duchampowskiego wyzwolenia przedmiotu z odwiecznych funkcji symbolicznych, z bycia nośnikami arbitralnie przypisanych znaczeń i idei.

W rozmowie z Beatą Matkowską-Święs Stangret mówiła: „W Polsce pierwsza robiłam obrazy gdzie przedmiot stawał przed płótnem. Dopiero po nich Tadeusz zrobił swój znany cykl »Wszystko wisi na włosku«. Wtedy pojawiła się po raz pierwszy pomięta kartka papieru. To nigdy nie był tak zwany wielki obraz, sprowadzałam go do obiektu, do niższej rangi. Zgnieciony, zrolowany, raczej tapeta niż dzieło sztuki”²⁵⁶. Dla malarki przedmiotem niższej rangi był świstek papieru – „w samej czynności podarcia, rozdarcia, oddarcia, były gesty, poprzez które świstek papieru uzyskuje nową rangę, nowy byt. Tkwi w tym swoiste piękno przekreślenia wszystkiego, co dotychczas się robiło” – tłumaczyła artystka²⁵⁷.

Według Pappa, recenzenta wystawy w Krzysztoforach w 1974 roku (gdzie pokazane były m.in. *Szachownice*), Stangret prezentowała kilka sytuacji, kiedy interwencja artysty odsłaniała w rzeczach zwyczajnych ekspresję niezwykłą.

²⁵⁴ *Wystawa Popularna*, zwana też *Anty-Wystawą*, 1963, Galeria Krzysztoforów. Kantor mówił o eksponatach: „Były to w tym przypadku rysunki, dokumenty, listy, zdjęcia, gazety, kalendarze, notatki, sprzęty, resztki i »wraki« mojej własnej przeszłości malarskiej, najintymniejsza część tego, co posiadam i może właśnie dlatego »ocalała« od częstego demonstrowania, eksponowania. Uznałem te rzeczy za najmniej odpowiednie na wystawę.” – cyt. za: Pleśniarowicz 1997, s. 151.

²⁵⁵ Kozłowski 1994, s. 75.

²⁵⁶ Matkowska-Święs 2001, s. 200.

²⁵⁷ *Z Marią Stangret-Kantor rozmawia Jaromir Jedliński*, w: *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, s. 28.

„Oto fragment szachownicy, ogromnie powiększony, ustawiony pionowo, przechodzący dołem w układ »antyschodków«, obok stoi olbrzymia figura szachowa. Szachy owszem, ale nie do grania, jak czasem człowiek bywa nieczłowieczy, albo życie nie do życia. Czy o to tu chodzi?”²⁵⁸.

Tablica

W 1974 roku powstały dwie tablice: *Tableau Noir I*²⁵⁹ i *Tableau Blanc II*²⁶⁰. Artystka tworzyła swoje dzieło przy pomocy namalowanej czystej tablicy i skrzyni z blachy, wypełnionej kawałkami kredy (typowy ready-made). W *Tableau Noir* mieliśmy czarną tablicę i pod nią skrzynkę, pełną białych kawałków kredy. W *Tableau Blanc II* czarna tablica była już zapisana, zabazgrana, zamazana kredą, lecz malarka zmieniła kolor kredy na czarny.

Mieliśmy tu do czynienia ze zwykłym przedmiotem obecnym w codzienności szkolnej, który przez chwilę podniesiony został do rangi sztuki. Każdy z nas przecież pamięta czarną tablicę z lat szkolnych, w którą wpatrywaliśmy się godzinami.

²⁵⁸ Papp 1974.

²⁵⁹ *Tableau Noir I*, 1974, olej, pł., skrzynka metalowa, biała kreda, 140 x 221, 30 x 99 x 25 (1980, 200 x 135), wł. Muzeum Narodowe Wrocław, nr inw. XVII-620 – *Maria Stangret* 1974, Warszawa, il. s. nlb., *Polska Sztuka Współczesna* 1983, s. 379, nr kat. 5308; *Dialog* 1985, il. s. 52; *Galeria Foksal...* 1994, s. 43, il. 36; *Maria Stangret* 1997, s. 106; *Sztuka polska XX wieku* 2000, nr 1586.

²⁶⁰ *Tableau Blanc II*, 1974, olej, pł., skrzynka metalowa, czarna kreda, 140 x 221, 30 x 99 x 25, sygn. na odw.: *Maria Stangret*, „*Tablica biała*”, wł. Muzeum Narodowe Wrocław, nr inw. XVII-621 – *Maria Stangret* 1974, Warszawa, il. s. nlb.; *Polska Sztuka Współczesna* 1983, s. 379, nr kat. 5309; *Maria Stangret* 1997, s. 106; *Sztuka Polska XX wieku* 2000, nr 1587.

Czarny lśniący prostokąt – ważny element klasy, symbol szkoły. Dla każdego dziecka była ona „duża” i „ważna”. Wizualny znak, który natychmiast nam się przypomina, gdy zapytani o szkołę, przymkniemy oczy. Maria Stangret znowu podkreśliła, jak istotne są dla niej wspomnienia oraz jak coś powszedniego jest ważne w tym innym świecie – dziecięcym. Pamiętamy tablicę czystą, niezapisaną, czarną, gdy przy niej staliśmy odpowiadając na pytania nauczyciela. Ta sama tablica przy pomocy kawałka kredy stawała się „wiedzą”, która była nam przekazywana. Była alfą i omegą. Trzydzieści par oczu patrzyło na nią w skupieniu. Ale w czasie przerwy szkolnej kilkanaście rąk chwyciło za kredę i rysowało na niej swój świat. Tworzyło na niej swoje „dzieła sztuki”.

Zlew

Przygoda z przedmiotem nie skończyła się w latach 70., pojawiła się po przerwie w 1989 roku. We wcześniejszych pracach artystka nawiązywała do wspomnień z dzieciństwa, teraz inspiracją były przedmioty ją otaczające na co dzień, np. zwykły zlew. W roku 1989 przedstawiła trójwymiarowy obraz zlewu pełnego brudnych pędzli. Stworzyła obrazy cyklu: *Zlew I*²⁶¹, *Zlew II*²⁶², *Zlew III*²⁶³. Decydującym elementem był zlew wodociągowy doczepiony do dużego płótna – swoisty ready-made o duchampowskim wydźwięku. Ustawiono

²⁶¹ *Zlew I*, 1989, akryl, pł., 150 x 100, el. metal. 70 x 52 x 18, pędzle, wł. artystki – *Maria Stangret* 1989, s. 16, il.; *Maria Stangret* 1997, s. 106, il. nlb.

²⁶² *Zlew II*, 1989, akryl, pł., 150 x 100, el. metal. 70 x 52 x 18, pędzle – *Maria Stangret* 1989, il. s. 6; *Maria Stangret* 1997, s. 106, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1999, il. s. 37; *Słownik malarzy polskich...* 2001, il. s. 329.

²⁶³ *Zlew III*, 1989, akryl, pł., 150 x 100, el. metal. 70 x 52 x 18, pędzle, wł. autorki – *Dialog* 1985, il. s. 55.

w nim ubrudzone farbami pędzle, a płótno wokół niego zachlapano farbą. Plamy artystka rozlała spontanicznie i z rozmachem. Można traktować to zatem jako ślady „gestualnego malarstwa”, od którego zaczęła się jej przygoda ze sztuką. W obrazach tych Stangret w swoisty sposób testuje twierdzenie, że sztuką jest wszystko – może nią być nawet farba rozpryskana wokół umywalki podczas mycia pędzli²⁶⁴.

Parasol

Przez kilkadziesiąt lat życie i twórczość artystki związane były nierozdzielnie z Tadeuszem Kantorem. Dziełem wspólnie namalowanym był *Parasol* Kantora, do którego artystka domalowała błękitne niebo.

Akcja Kantora zatytułowana *Multipart*²⁶⁵ (multiplikacja + partycypacja) odbyła się w roku 1970 i 1971, w Galerii Foksal w Warszawie. W 1970 czterdzieści identycznych białych obrazów z wklejonym parasolem wystawiono do sprzedaży po symbolicznych cenach. Nabywca zyskiwał prawo do dowolnego potraktowania obrazu: mógł go zniszczyć, sprzedać, przemalować, podarować itp. W rok później odbyła się ekspozycja w Foksalu, na której część multipli (34) została ponownie wystawiona – ale jako dzieła ich nowych właścicieli. Dominującą formą partycypacji okazało się wypełnienie białego płótna dopiskami, doklejonymi na zasadzie kolażu fotografiami lub przedmiotami. W *Multipart* Kantor bardzo zbliżał się do praktyk konceptualnych. W ambalażach, które powstały od początku lat 60., łączył malowane powierzchnie

²⁶⁴ Z kontekstu wystawy artystki w Łodzi (2002, w Galerii 86) wynikało, że to także ślady „malarstwa gestu”.

²⁶⁵ *Tadeusz Kantor...* 1998, s. 44–46, 236–253.

z przedmiotami, najczęściej opakowanymi (stąd nazwa cyklu), ale używał też parasola – przedmiotu, który mógł sam uchodzić za rodzaj pokrowca – osłony, opakowania. Dla Kantora parasol był, jak pisał, swoistym „emballage’em metaforycznym”, był „opakowaniem” wielu ludzkich spraw, krył w sobie poezję, nieprzydatność, bezradność, bezbronność, bezinteresowność, nadzieję, śmieszność²⁶⁶. Artysta jego różnorodną „zawartość” otaczał malarskim „komentarzem”, najpierw był to informel, później malarstwo figuratywne.

„W latach siedemdziesiątych Tadeusz rozdał obrazy z białymi parasolami przyjaciółom, którzy mogli zrobić z nimi, co chcieli. Wszystko: spalić, porysować, zniszczyć, sprzedać. Marek Rostworowski opakował obraz na wieczność. Po prostu zrobił paczkę ze znaczkami, naklejkami, gotową do wysłania. Janiccy przecięli płótno na pół. Natomiast ja po prostu nałożyłam na Parasol Kantora swój ślad – automatycznie prószone niebo. Podobne do nieba z cyklu moich obrazów z tamtego okresu. Potem Tadeusz wystawił te nasze prace w Galerii Foksal” – mówiła artystka²⁶⁷.

Do *Parapluie blanc* (1972) obrazu-*Multipartu* Kantora Maria Stangret-Kantor w 1994 roku domalowała niebo. Po swojej interwencji obraz nazwała *Parapluie innocent*²⁶⁸. Parasol Marii był otoczony przez lekkie, błękitne, pogodne niebo, takie samo jak w jej *Niebach z rynnami*. To jej osobisty „komentarz” malarski wokół parasola. Andrzej Wajda napisał: „Nie ma nic bardziej oczywistego, niż zobaczyć parasol na tle nieba porwany letnim wiatrem, ale na to trzeba odwagi, która otwiera zamknięte w obawie przed banalnością drzwi”²⁶⁹.

²⁶⁶ *Ibidem*, s. 336.

²⁶⁷ Matkowska-Święś 2001, s. 197.

²⁶⁸ *Parapluie innocent*, 1994, akryl, pł., 120 x 110, wklejony parasol, wł. artystki – *Maria Stangret...* 1995, il. nlb.; *Марія Стангрет...* 2004, s. nlb., il.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30.

²⁶⁹ Wajda 1995, s. nlb.

W Galerii-Pracowni Tadeusza Kantora w Krakowie w 1996 roku odbyła się wystawa pt. *Multipart (fragment po 25 latach)*, na której został pokazany, wraz z innymi multipartami, *Parapluie innocent*.

Kartki z zeszytu

Następny etap twórczości Marii Stangret to obrazy z cyklu *Kartek z zeszytu*. Świat jej malarstwa to jakby rzeczywistość oglądana oczami dziecka, prowadzącego swój własny, niezwykle osobisty dziennik. Seria *Kartek z zeszytu* pojawiła się w 1970 roku. Pierwsza z nich to ponadnormalnych rozmiarów kartka poliniowana, z czerwonym marginesem z prawej strony, wchodząca w skład cyklu opisanego powyżej. Następnie artystka poskładała tę kartkę – *Kartka z zeszytu składana z marginesem* (1970). Kolejne jej *Kartki z zeszytów* były składane, liniowane, kratkowane, zabazgrane, urywane, zakleksowane, zużyte na tzw. gołąbki oraz strzałki, zarysowane niewprawnym kołem, rolowane, zapisane wierszem Siergieja Jesienina (*Homage à Kantor* 1992 – z ostatnią zwrotką wiersza z cyklu *Miłość chuligana*). Przekraczając skalę, nie przestawały być kartkami z zeszytu – przedmiotem, który był nośnikiem treści. Artystka uwydatniła tym samym ich materialność, zasypała przepaść między przedmiotem a wyobrażeniem przedmiotu. Kartki malowane, niepowiększone fotograficznie, ani też innym dostępnym mechanicznym sposobem. „Zatem czy są to w istocie kartki z zeszytu?” – zapytała Janina Ładnowska²⁷⁰.

Powstały nowe prace wchodzące w skład wielkiego, nadal rozbudowywanego cyklu *Kartek z zeszytu*. Artystka wciąż na

²⁷⁰ Ładnowska 2002, s. 60.

nowo przetwarza ten sam motyw. Przykładem są pokazane na wystawie w Paryżu w 1982 roku – *Kartka z zeszytu (zrolowana z marginesem i z aa..., mm...)* z 1978 roku i *Kartka z zeszytu*, z 1982 roku²⁷¹ czy *Kartka z zeszytu z rulonem*, 1980²⁷², zaprezentowana na zbiorowej wystawie *Dialog* w Moderna Museet w Sztokholmie w 1985 roku. Kolejne zaś – *Kartka z zeszytu I*, 1997²⁷³ i *Kartka z zeszytu z 2000/2001*²⁷⁴, malarka pokazała na wystawie *Malarstwo bez granic* w Foksal (lipiec/sierpień 2002), a wcześniej w łódzkiej Galerii 86 (2002). Na tych wielkich liniowanych stronach, których wypowiedź kształtu mieliśmy już w roku 1970, autorka po prostu postawiła swym „gestem informelowskim” olbrzymiego kleksa w naturalnym kolorze inkaustu – niebieskim.

Fascynacja prowadząca do *Kartek* zbudziła się w artystce o wiele wcześniej, sądząc po obrazach informel i po wypowiedzi, jakiej udzieliła Skrzyneckiemu, który zauważył zaintrygowanie Marii Stangret elementami wyjętymi jakby z wspomnień z czasów szkolnych. Skrzynecki stwierdził: „[...] Niektóre fragmenty przypominają rozarte kleksy w szkolnych zeszytach. Kartki zapaćkane farbą, ścieraną i ponownie zamalowywaną”. Artystka zaś powiedziała: „Fascynuje mnie poetyka szkolnych, dziecinnych niemal zabaw farbami, atramentem, zalewanie i zacieranie papieru”²⁷⁵.

²⁷¹ *Kartka z zeszytu (zrolowana z marginesem i z aa..., mm...)*, 1978, akryl, pł. i *Kartka z zeszytu*, 1982, akryl, pł. – *Échange entre les Artistes...* 1982, il. s. 13.

²⁷² *Kartka z zeszytu (z rulonem)*, 1980, akryl, pł., metal, 150 x 120 – *Dialog* 1985, s. 54.

²⁷³ *Kartka z zeszytu I*, 1997, akryl, pł., metal, 180 x 130, wł. artystki – *Maria Stangret* 1997, s. 106; *Maria Stangret* 1999, il. s. 40; *Körper versus Materie...* 2000, il. s. 49; *W kręgu grupy krakowskiej* 1997, s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor* 2002, Warszawa, il. s. nlb.; *Марія Стангрет...* 2004, il. s. nlb.

²⁷⁴ *Kartka z zeszytu*, 2000/2001, akryl, pł., metal, 180 x 130 – Stangret M. 2002, il. s. 2.

²⁷⁵ Skrzynecki 1965.

Obrazy informel – collages Marii Stangret, te, w których spod smug grubo kładzionej farby wyzierają drukowane aniołki, mikołaje i portrety królów Polski, można odebrać jako łącznik między czystymi obrazami informel a pracami z serii *Kartki z zeszytu*, tymi powstałymi w latach 70., jak i 40 lat później. *Kartki z zeszytu* były odważnym i czytelnym rozwinięciem wczesnych inspiracji (np. *Kartka z zeszytu do geografii I i II*, 1983²⁷⁶). Artystka nie zerwała w nich ze sztuką młodości – do informelu nawiązywały bezładne kleksy w „zeszytach” i spontanicznie powyrywane kartki. Autorzy wystawy *Malarstwo wokół informelu z 2002 r.*²⁷⁷, Janusz Głowacki i Grzegorz Musiał, chcieli udowodnić, że istniał ścisły związek między wczesnymi a dojrzałymi dziełami Marii Stangret, co zresztą im się udało, zarazem podkreślili, jak ważnym doświadczeniem był dla malarki informel.

W twórczości Marii Stangret pojawiły się też obrazy-kartki papieru, częściowo malowane płótno, częściowo rulon zwiniętej kartki. Podkreślało to wrażenie przenikania się wspomnień w miarę upływającego czasu. Artystka lubiła w swoich pracach używać „zrolowań”. Wynalezione przez nią rozwiązanie polegało na tym, że widz mógł oglądać niejako fragment obrazu, którego niewidoczna część pozostała zwinięta w rulon – jakby rulon płótna, którego odwinięta część się odbiorcy ujawniła. Jedliński dopatrywał się w tym swoistej akcyjności o charakterze happeningowym. Analizując jej prace, można zauważyć, że lubiła „balansowanie samego statusu bycia obrazu na krawędzi pomiędzy umowną a realną sferą wizerunku

²⁷⁶ *Kartka z zeszytu do geografii I*, 1983, akryl, pł., 146 x 125 – *Maria Stangret* 1997, s. 106, il. nlb.; *Wystawa Grupy Krakowskiej* 1998, il. s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30. *Kartka z zeszytu do geografii II*, 1983, akryl, pł., papier syntet., metal, 146 x 125 – *Tadeusz Kantor et après* 2000, il. s. nlb.

²⁷⁷ V–VI 2002, Galeria 86, Łódź; część obrazów prezentowana VII–VIII 2002 na wystawie *Malarstwo bez granic*, Galeria Foksal, Warszawa, a następnie XI–XII 2002, Pałacik Zielińskich, Kielce.

il. IV, V
il. 7, 8

świata”²⁷⁸. To zjawisko cechuje zresztą wszystkie dokonania malarskie Marii Stangret. Pojawienie się rulonu, sugerującego kontynuację przedstawienia na płótnie, artystka tłumaczyła swoim zafascynowaniem twórczością Jima Dine’a, u którego zobaczyła, że nie tylko płótno może być ważne w malarstwie, ale i przedmiot stojący przed obrazem, będący z nim w swoistej symbiozie. Niektóre *Kartki* były zabazgrane codziennymi notatkami, rachunkami – „zwykłe” poniewierające się karteczki (*Rachunek* 1970²⁷⁹, *Kartka z zeszytu – petit bout de papier* 1982²⁸⁰). Artystka kontynuowała wątek podartych kartek. *Kartki* przypominały jakieś ocalone od kosza na śmieci strzępy, karteluszeki z błahymi notatkami. Wkrótce jednak stały się „pomnikowym” szkieletem dla imaginacji i pejzaży pamięci: *Hommage à Jesienin* (1986/87), *Płonący dom* (1987), *Hommage à Anna Frank* (1990), *Hommage à Tadeusz Kantor* (1992), *Pamięci lekarzy z 1953 roku* (1993), *Hommage à Danił Lider* (2005). Pamięć o okrucieństwie, przemijalności życia i historii nada tym bardzo osobistym zapisom wymiar wzniosły i patetyczny.

Z końcem lat 90. Maria Stangret znów powróciła do poetyki z pozoru nic nieznaczących, poplamionych atramentem, pobrudzonych *Kartek z zeszytu – Kartka z zeszytu I* 1997, *Kartka z zeszytu II* 1997²⁸¹, *Kartka z zeszytu* 2000/2001. Najnowsze prace były rozwinięciem tego tematu, ale w zmodyfikowanej technice. Artystka używała jako tworzywa tego samego przedziwnego białego papieru syntetycznego o niezbadanej technologii i właściwościach tkaniny, z którego

²⁷⁸ Z Marią Stangret-Kantor rozmawia Jaromir Jedliński, w: *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, s. 32.

²⁷⁹ *Rachunek*, 1970, akryl, pł., 200 x 150 – Maria Stangret 1970, s. nlb.; *Grupa Krakowska...* 1994, il. s. 178; *Maria Stangret* 1999, s. 30.

²⁸⁰ *Kartka z zeszytu – petit bout de papier*, 1982 – Maria Stangret... 1982, il. nlb.; *Maria Stangret* 1999, il. s. 31.

²⁸¹ *Kartka z zeszytu II*, 1997, akryl, pł., metal, 180 x 130, wł. artystki – Maria Stangret 1997, s. 106, il. s. nlb.; *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, poz. 19, il. s. nlb.; *Mapia Cmanezpem...* 2004, il. s. nlb.

il. 19, 25
XVI, 31
32, 39

il. IX
il. 33

Kantor wykonał kostiumy do cricotage'u *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* (1979). Po realizacji zostały całe nietknięte rulony. Tego materiału „nie do zdarcia”, jak określała go Stangret, użyła jako nowych kartek do swojego wciąż zapisywanego zeszytu. Dziwnie wyglądał ten zeszyt. Właściwie już nic z niego nie zostało. Kartki, kiedyś wypełnione, zostały na siłę powyrywane. Z przeszłości nie było nic prócz strzępów i zamazanych śladów. „I tylko ta pusta kartka, tabula rasa. Jak miejsce po ostatnim obrazie” – stwierdziła Baranowa²⁸².

Motyw podartych kartek artystka także kontynuowała. Widać to w najnowszych pracach z lat 2000–2003. W ich różnych wersjach zawarła swe zapamiętane z dzieciństwa nabożne oczekiwanie na nowy zeszyt, z którym wszystko rozpoczynała od nowa, już bez błędów, bez niedbałości. Malarka i na tych swoich kartkach postawiła „informelowskie ślady”, tak mocno w niej zakorzenione. Zdawała sobie z tego sprawę, ze swego „gestu informel”, który w niej drzemie. Dwóm swoim pracom nadała tytuły *Zwinięty informel* (2002)²⁸³ oraz *Zrolowany informel* (2002)²⁸⁴. Pojawiły się też obrazy-kartki papieru, w których część była konwencjonalnie zamalowanym płótnem, a reszta zwiniętą kartką (np. *Kartka z zeszytu II* 1997, *Szara kompozycja* 2001²⁸⁵, *Niebo* 2002²⁸⁶). Natomiast

okładka

il. 33

il. 34

²⁸² Baranowa 2002, s. nlb.

²⁸³ *Zwinięty informel*, 2002, akryl, pł., metal, 100 x 70 – *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, poz. 15, il. s. nlb.; *Mapia Cmaзгem...* 2004, il. s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30.

²⁸⁴ *Zrolowany informel*, 2002, akryl, pł., metal, 100 x 70 – *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, poz. 16, il. s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30.

²⁸⁵ *Szara kompozycja*, 2001, tech. mieszana, papier syntet., akryl, pł., metal, 120 x 90, wł. artystki – *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, poz. 10, il. s. nlb.; *Mapia Cmaзгem...* 2004, il. s. nlb.

²⁸⁶ *Niebo*, 2002, tech. mieszana, akryl, papier syntet., pł., metal, 100 x 70, wł. artystki – *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, poz. 14, il. s. nlb.; *Mapia Cmaзгem...* 2004, il. s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30, il. s. 26.

il. IX

na niektórych kartkach malarka „pozostawiła” gigantycznego kleksa: *Kartka z zeszytu I* 1997, *Kartka z zeszytu* 2000/2001. Na wystawie w Poznaniu, która miała miejsce w Galerii Muzalewska na przełomie maja i czerwca 2003 roku, Stangret wystawiła 13 nowych kartek. Część to wyraźnie kartki z linowanego zeszytu (np. *Szara kompozycja* 2001, *Obraz I* 2002²⁸⁷, *Kartka z zeszytu I* 2002²⁸⁸, *Kartka z zeszytu II* 2002²⁸⁹), w innych ich przynależność do tego cyklu była tylko lekko zaznaczona, np. czerwonym, cienkim marginesem po lewej stronie, jak w obrazie *Bez tytułu* (2001)²⁹⁰.

il. 34

Słusznie zauważyła Baranowa, że ostatnie prace Marii Stangret przywoływały na myśl opis działania duchowego aparatu pamięci, postrzegania, „gromadzenia danych”, nazwanego przez Zygmunta Freuda „Wunderblock”. W roku 1925 wiedeński uczoney tak pisał: „Powierzchnia »Wunderblocku« jest nie zapisana i gotowa na przyjęcie nowego. Ale łatwo dostrzec, że na tabliczce woskowej pozostaje trwały ślad po tym, co zostało napisane i przy odpowiednim oświetleniu można to odczytać. Wyobraźmy sobie, że podczas gdy jedna ręka zapisuje płaszczyznę Wunderblocku, druga co pewien czas zdejmuje z płytki woskowej wierzchnią warstwę. Można sobie tym samym uzmysłwić, jak w moim mniemaniu wygląda funkcjonowanie naszego duchowego aparatu postrzegania”²⁹¹.

Twórczość malarki rozwijała się według Baranowej „pomiędzy biegunami: tego, co zapisane i tego, co zredukowane do śladu. Pomiędzy pełnią ekspresji i pozorną pustką białej

²⁸⁷ *Obraz I*, styczeń 2002, akryl, pastel, papier syntet., pł., 120 x 90, wł. artystki – *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, poz. 12, il. s. nlb.

²⁸⁸ *Kartka z zeszytu I*, 2002, akryl, pł., metal, 100 x 70, tech. mieszana, wł. artystki – *ibidem*, poz. 18, il. s. nlb.

²⁸⁹ *Kartka z zeszytu II*, 2002, tech. mieszana, akryl, papier syntet., pł., 100 x 70, wł. artystki – *ibidem*, poz. 19, il. s. nlb.

²⁹⁰ *Bez tytułu*, październik 2001 – *ibidem*, poz. 11, il. s. nlb.

²⁹¹ Baranowa 2002, s. nlb., za: J. Clair, C. Pichler, W. Pircher, *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*, Wien 1989 (tł. A. Baranowa).

kartki. Pomędzy witalnością romantycznego gestu i skłonnością do wycofania się, zamilknięcia i ascezy. Pomędzy tymi biegunami trwa życie²⁹². W rozmowie z Jedlińskim, która ukazała się w katalogu z wystawy w Galerii Muzalewska w Poznaniu, Maria Stangret powiedziała o swych obrazach: „Są one jak kartki zeszytu, pamiętnika. Cechuje je ostre zętknięcie z moją wyobraźnią, moimi wspomnieniami. Przystępując do malowania nowych »Kartek z zeszytu«, stojąc przed pustym płótnem, mam wciąż nieodparte wrażenie, że teraz muszę zrobić wszystko od początku, starannie, tak jakbym znowu zabierała się do kaligraficznego przepisywania stron starych zeszytów w nowym. Zapewne wielu ludzi ma podobne doznania, marzenia, a ja to tylko pokazałam w swoich obrazach. W tym też tkwi związek różnych faz rozwoju mojego malarstwa²⁹³.

Na *Kartkach* z lat 1997–2005 malarka zapisała swoje emocje, ruch, witalność, i widać, że nie zapomniała lekcji informel, pozostawiała na nich bezładne kleksy, wir kresek, żywioł kolorów – *Bez tytułu* 2002²⁹⁴, *Obraz II* 2002²⁹⁵ czy *Wspomnienie* 2003²⁹⁶, w którym wyraźnie widać przesłanie artystki nawiązujące do informelu. I na wystawie z *Hommage à Danił Lider* w krakowskiej Galerii Starmach (2005) elementem zaaranżowanej scenografii były wielkie kartki. Lekko nadpalone, poszarpane, zniszczone przez upływ czasu. Zwinięte u dołu w rulon. Poliniowane. Zakreślone projektami. Widać, że

²⁹² Baranowa 2002, s. nlb.

²⁹³ *Z Marią Stangret-Kantor rozmawia Jaromir Jedliński*, w: *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, s. 30.

²⁹⁴ *Bez tytułu*, 2002, tech. mieszana, akryl, pastel, papier syntet., pł., 100 x 81, wł. artystki – *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, poz. 13, il. s. nlb.

²⁹⁵ *Obraz II*, 2002, tech. mieszana, akryl, papier syntet., pł., 100 x 70, wł. artystki – *ibidem*, poz. 17, il. s. nlb.

²⁹⁶ *Wspomnienie*, 2003, tech. mieszana, akryl, pastel, papier syntet., pł., 100 x 70, wł. artystki – *ibidem*, poz. 22, il. s. nlb.

Maria Stangret stworzyła kolejne „kartki swojego malarskiego dzienniczka”. Artystka jeszcze dobitniej podkreśliła, jak wiele powierzamy kruchym i nietrwałym świstkom papieru. Jak chcielibyśmy ocalić najcenniejsze, co posiadamy: świat naszej myśli i pamięci, zapisując go w dzienniku. Według Lecha Stangreta zeszyt uczniowski był naszym najbardziej osobistym przedmiotem, w którym stawialiśmy pierwsze litery czy rysunki, oceniane przez nauczycieli. Ekwiwalentem zeszytu dla Marii Stangret-Kantor stał się obraz. Właśnie na płótnie zapisuje swoje odczucia, „uświadamiając nam z pewnym przekąsem, iż to, co pragnie zachować, to tylko parę plam zrolowanego informelu”²⁹⁷.

Epilog

Trójwymiarowe prace Marii Stangret – mimo pozorów naiwności – toczyły wyrafinowane gry pomiędzy rzeczywistością i wyobraźnią. Obrazy na płótnach uzupełniały różnorodne przedmioty. Abstrakcyjnej, schodzącej ze ściany na podłogę grze w szachy towarzyszył „meblowych” rozmiarów pionek. Przed pejzażowymi obrazami z niebem stały prawdziwe blaszane rynny wypełnione wodą błękitną lub mętnie szarą. Beacie Matkowskiej-Święs, która zapytała o wielki pionek przed „pomiętą” szachownicą, artystka mówiła: „w malarstwie poza talentem niezbędna jest również świadomość. Artyści inspirują się wzajemnie. Gdy w 1959 roku udało się nam wyjechać do Paryża, wówczas Mekki światowej sztuki, po raz pierwszy zobaczyłam prace francuskich artystów i zrozumiałam, że obraz nie musi być ograniczony ramą”²⁹⁸.

²⁹⁷ Stangret L. 2004, s. 8.

²⁹⁸ Matkowska-Święs 2001, s. 200.

Maria Stangret planowała i tworzyła cyklami, zaś szkoła, wspomnienie zdarzeń i przedmiotów z tamtych lat inspirowały jej malarskie koncepcje. Ukazała jakby zapamiętany świat dziecka, z jego mało ważnymi, a zarazem znaczącymi elementami: niebem nad nami, grą w klasy, kartką z zeszytu. W oczach dziecka świat był duży, więc i przedmioty „tego” świata są olbrzymie – jak wielki krawiecki metr, szachy. Cemu te akurat przedmioty interesowały? Bo były w zasięgu wzroku dziecka, w świecie na co dzień go otaczającym. A sztuką mogą być też zwykłe przedmioty, np. zlew z brudnymi pędzlami, co nadaje im odpowiednią rangę i ujawnia ich tajemnicę.

Artystka opowiadała Skrzyneckiemu, że fascynowała ją poetyka szkolnych, dziecinnych niemal zabaw, farbami czy atramentem²⁹⁹. Krytycy piszący o jej twórczości zwracali uwagę na świadomy infantylizm, który przypominać może dziecięcą, naiwną grę z płótnem i farbami. Ten infantylizm miał dwa oblicza. Paradoksalnie dramatyczne, kiedy mówi o rzeczach ważnych. I groteskowo-humorystyczne, kiedy wyrwane z zeszytu kartki zamieniała w jaskółki (wystawa w galerii Foksal 1970) lub domalowywała „uśmiechnięte” niebo (*Parapluie innocent*, 1994)³⁰⁰.

Borowski tak zapisał swoje przemyślenia na temat sztuki artystki we wstępie do katalogu z 1974 roku: „Powiązania logiczne »uzupełnień przedmiotowych« z obrazami narzucają się w tym wypadku same przez się. Są tak oczywiste, »banalne«, że »rozczarowują«, co do jakiegokolwiek potrzeby wiązania, kojarzenia zestawionych elementów. Szachownica i figura szachowa, tablica i kreda – to są komplety. Szachownica czy tablica w oderwaniu – miałyby walor estetyczny i abstrakcyjny. Ujęcie w »komplecie« podprowadza dzieło w kierunku funkcji pozaestetycznej, ale przez kontekst artystyczny nie

²⁹⁹ Skrzynecki 1965.

³⁰⁰ Szczerski 1995, s. 152.

przywraca im tych funkcji w pełni. Wskazuje na to, że szachy same w sobie, tablica czy kartka są nie do grania i nie do opisanía. Szachy tu nie są szachami (wizerunkiem-instrumentem gry), tablica nie jest tablicą (symboliczną, czy uformowaną w konkretnej sytuacji historycznej). Są to jakby archetypy wydobyte »z mroków dziejowych« z głębi powszechnej świadomości. Ale zarówno przez samo ujęcie jak i skutek powszechności występowania i potocznego utylityzmu tych przedmiotów autorka zdołała narzucić pozory nieważności estetycznej, zdawkowości i przypadkowości wyboru³⁰¹.

W 1976 roku, mimo że od lat związana była z Grupą Krakowską i Galerią w Krzysztoforach, została oficjalnie członkiem Grupy Krakowskiej³⁰². Przy czym dopiero w 1977 roku uczestniczyła po raz pierwszy w wystawie Grupy – XVI Wystawie Grupy Krakowskiej w Galerii Krzysztofor³⁰³. W 1985 roku brała udział wspólnie z Kantorem w ekspozycji w Palais des Papes w Awinionie oraz w wystawie zbiorowej, zorganizowanej z udziałem Galerii Foksal, w Moderna Museet w Sztokholmie³⁰⁴. W związku z tym ostatnim pokazem w tamtejszym dzienniku zwrócono uwagę, że: „Jedyną kobietą wśród Polaków jest Maria Stangret. [...] jej obrazy bliskie są światu w wyobraźni dziecka: zmięta gra w szachy, zabazgrana tabliczka, dziecko bawiące się w klasy”³⁰⁵. Ona z kolei zaprosiła do artystycznego dialogu Christiana Boltańskiego, francuskiego artystę, który tak wypowiadał się o jej twórczości: „[Maria Stangret] wodzi po nas niespokojnym wzrokiem dziecka i dzięki magii jej sztuki codzienne przedmioty ulega-

³⁰¹ Borowski 1974, [wstęp], s. nlb.

³⁰² Dokładna data przyjęcia to 17 XI 1976 – *Grupa Krakowska...* 1991–1993, t. V, s. 92.

³⁰³ 23 IV–17 V 1977 – Chrobak 1999, s. 35.

³⁰⁴ *Dialog* 1985, s. 50–55.

³⁰⁵ Nordenankar 1985 [wycinki z prasy szwedzkiej wraz z tłum. w archiwum artystki].

ją przeobrażeniom, poza skalą i kontekstem, stają się rekwi-
zytami teatru bez słów³⁰⁶.

Znawcy jej sztuki byli zdania, że najciekawszy okres jej
twórczości to konceptualizm. Powstały wtedy zaskakujące
obiekty-asambláže, gry z dzieciństwem i sztuką. Innego ro-
dzaju konceptualnymi zabawami były, powstające od lat 70.,
zestawienia rzeczywistych przedmiotów z płaszczyzną obrazu.
W ten sposób powstały konsekwentne duety, które sugerowały
jedynie jakąś rzeczywistość i możliwość. Prace odnosiły się do
reminiscencji z dzieciństwa (gry podwórkowe, kartki z zeszy-
tu, tablica szkolna, szachownica). Były to przestrzenne obrazy,
zderzające przedmiot z tradycyjną techniką malarską. Zeszy-
towe kartki zostały namalowane, ale wraz z polami do gry
w klasy i płaszczyzną szachownicy zyskały trzeci wymiar. „Pio-
nek był tylko potwierdzeniem nowej rzeczywistości, istniejącej po
drugiej stronie lustra”³⁰⁷.

Stangret tworzyła z dużą naturalnością i swobodą, jaką
mogą posiadać tylko dzieci. Boltański nie potrafił ukryć zdzi-
wienia, iż osoba o podobnym temperamencie może mieszkać
w kraju tak „absurdalnym i nieszczęsnym”, jak Polska: „Maria
Stangret istnieje tam poprzez ironię. Jest jak diablik, przekor-
na i niespokojna, podobna do owych wrózek Walta Disneya
gotowych zawsze zmienić was w dynię lub wachlarz”³⁰⁸.

Maria Stangret nigdy nie przejmowała się teoriami i pro-
gramami, kpiała z sztuki zamalowując zieloną farbą ogoło-
cone pnie i gałęzie drzew przed Galerią Foksal (*Asamblaż
zimowy*, 1969), czy też ogłaszając z lekka bezczelny *Anons*³⁰⁹.
Sztuka była dla niej zabawą, lecz jak ujął to Novalis – „jakże
poważna to zabawa”³¹⁰. Poczynając od roku 1970 malarka

³⁰⁶ Boltański 1991, s. nlb.

³⁰⁷ Szczęrski 1999, s. 15.

³⁰⁸ *Maria Stangret...* 1991, s. nlb.

³⁰⁹ Stangret M. 1974, *Anons...*, s. nlb.

³¹⁰ Baranowa 1994, s. 10.

skupiła się na obrazach nieba, pod którymi stawiała autentyczne rynny z błękitną lub szarą farbą, zamysłem nie było imitowanie wizerunków nieba, ale były to fragmenty pejzażu rzeczywistego. Jednocześnie rozpoczęła kompozycje, w których „zostały uwięzione inne kawałki rzeczywistości”³¹¹. To samo można było zauważyć w jej *Tablicach*, *Grach w szachy*, *Kartkach z zeszytu*. Potwierdziła się więc zasada obecności w obrazach Stangret dwóch rzeczywistości: rzeczywistości malarstwa i rzeczywistości przedmiotowej. Ich złączenie w jedno nie dokonywało się wszakże na korzyść walorów estetycznych i iluzyjnych, ale też i nie w imię uprzedmiotowienia całego dzieła. Obrazy te tworzył elementarny gest i podstawowy kształt, naiwny, acz świeży, powstały z obudzenia dziecięcej logiki. Walory malarskie zostały zredukowane do pustych pozorów. Do błękitnego w istocie, choć spontanicznego gestu, albo do wizerunku (kartka z zeszytu, szachownica, czarna tablica, kolor nieba) przytaczanego z dziecinną naiwnością. „Uzupełnienia” w postaci zrolowanej kartki, figury szachowej, skrzynki z kredą, rynny z wodą były oczywiste, brutalnie przedmiotowe. Dopiero moment połączenia z obrazem tworzył określoną aurę artystyczną wokół każdego z tych dzieł. A oto wypowiedź samej artystki: „Obraz jest zawsze wizerunkiem jakiejś rzeczywistości. Jeśli rzeczywistość ta zostanie uwięziona w obrazie, tzn. wyobrażona, zdefiniowana, wyrażona, co w dalszym ciągu znaczy: »przemieniona« w rzeczywistość »pochodną« (a ma to miejsce zawsze, nawet w wypadku obrazu abstrakcyjnego) za pomocą walorów estetycznych i ekspresyjnych – faktem tym zostaje uwarunkowany rodzaj odbioru polegający z kolei na uwięzieniu w obrazie wzroku, uwagi, jakichś organów »trawiennych« w stosunku do owej rzeczywistości pochodnej stworzonej wolą i wyobraźnią autora. Obraz syci wyobraźnię i refleksję odbiorcy i pozostawia je w stanie rozleniwienia. Ten rodzaj kon-

³¹¹ Borowski, mpis, s. nlb.

sumpcyjny odbioru od pewnego czasu budzi poważne wątpliwości. Aby zmienić ów proces odbioru, uczynić go bardziej wolnym, takim, w którym imaginacja i refleksja ujawniłyby swoją naturę i niezależność – należy zmienić funkcję obrazu i inaczej uplasować ambicje autora. Ponieważ obraz blokuje sobą bieg refleksji i imaginacji widza, należy jego walory estetyczne i ekspresyjne redukować do pustych pozorów. W rezultacie pusty wizerunek realności nie daje odbiorowi oparcia w takim sensie jak to przywykliśmy, odbija ją, pozostawia w stanie czystym, nie zdeformowanym (przez indywidualną refleksję artysty), niemal jak pojęcie w słowniku, w myśli, w imaginacji, przywracając ją wspomnieniu i pamięci. Aby »uziemić« owe niematerialne cząstki odbioru, potrzebne są uzupełnienia brutalnie przedmiotowe, nieilustrujące jednak ani symbolizujące – lecz o zerwanym powiązaniu logicznym³¹².

Malarstwo Marii Stangret wyrażało radość z tworzenia. Widać swobodę i lekkość, która towarzyszyła powstaniu obrazu i która udzielała się oglądającemu. Ta wirtuozosność nie jest tak łatwa do osiągnięcia, jakby się na pierwszy rzut oka wydawało. W rozmowie z artystką ktoś podważał autentyczność dokonań podziwianego przez nią od dawna Hansa Hartunga, który podobno miał pomocnika, wykonującego za niego, pod jego dyktando, tak charakterystyczne dla jego malarstwa giętko kreślone linie. Artystka stanowczo zaprotestowała: „To nie ma żadnego znaczenia, nie to się liczy, tylko myśl, pomysł. Manualna zdolność – to nie jest żadna zdolność”³¹³. Hartung pytany o tajemnice swojego warsztatu podkreślał zawsze znaczeniu czasu i refleksji. Efekt improwizacji osiągnąć był przez dążenie do formalnej perfekcji. Każdy, kto potrafił osiągnąć ten pułap wie, jak kolosalny mozół temu

³¹² *Maria Stangret* 1974, Warszawa, s. nlb.; przedruk w: *Maria Stangret* 1999, s. 24.

³¹³ Baranowa 2002, s. nlb.

towarzyszy, jak skomplikowane problemy natury technicznej przychodzi pokonać. Maria Stangret, co widać w jej pracach, rozumiała przesłanie Hartunga.

Imaginacja artystki wyznaczała własny świat, a istniejący przedmiot bywał równorzędnym towarzyszem malowidła, lecz realność obrazu pozostawała zawsze najważniejsza. Istotne w twórczości Marii Stangret były najprostsze w świecie pejzaże. Pejzaż sprowadziła do geometrycznego gestu, kiedy to zakreśliła na płótnie koło i powiedziała: *Niebo*. Ten sam gest powraca w formie łuku zwieńczającego *Grę w klasy*. Stangret ze swoistą inwencją i fantazją toczyła grę między naturą i sztuką. Nie przekroczyła granicy, poza którą obraz zaczyna się rządzić wyłącznie własnymi prawami, kiedy staje się jedynie konceptem, abstrakcją lub zabawą. W czasach dominacji sztuki konceptualnej wystarczyło jej ujęcie pejzażu jakby w skrócie myślowym.

il. 11

*Czy kiedy się zmienia całkowicie rzeczywistość,
czy nie oddziałuje ona wcale na widzenie?*

Józef Czapski

Inspiracje naturą

Nowe pejzaże

Na samym początku lat 80. doszło do kolejnego zwrotu w twórczości Marii Stangret. Porzuciła częściowo problemy sztuki przedmiotów. Parakonceptualne spekulacje straciły wówczas rację bytu, artystka zwróciła się więc ku naturze. Zaczęła tworzyć realistyczne malarstwo, jakby zapomniała o konceptualnej fazie swojej twórczości. Na ogromnych płótnach pojawiły się realistycznie namalowane domy i drzewa, łąny zbóż „targane” wiatrem. W szeregu obrazów widać było jednakże próby wyjścia poza tradycyjnie pojęte malarstwo, stworzenia przestrzennych kompozycji z udziałem pni drzew dostawionych do obrazów.

Inspiracją dla Marii Stangret była sama natura, otaczający ją świat przyrody, jego elementy. Nie tylko te wokół niej, ale także te zalegające w pamięci, wspomnienia z dzieciństwa w dworku w Leszczkowie koło Sokalu (dziś Ukraina), gdzie przebywała wraz z ciotką w czasie zawieruchy wojennej. Artystka wspominała piękno krajobrazów. Uroczne widoki wywarły na niej tak wielkie wrażenie, że po latach chciała się nim podzielić poprzez swoje płótna. Powrót do pejzażu stał się dla

niej nowym wyzwaniem. Baranowa w artykule *Malarstwo jasne, malarstwo ciemne*³¹⁴ doceniła siłę autorefleksji malarki, jej krytycyzm i zdolność zmian, skoro na nowo podjęła dialog z naturą, uprzednio go zakwestionowała.

Obrazy przekazywały wyraźnie sumę doświadczeń malarzkich Marii Stangret. Kompozycje miały niepowtarzalny nastrój. Oglądając je odczuwało się wielkie zamięłowanie artystki do poetyki natury. Tak jak Jesienin piękno świata w jego prostocie opisywał słowami, tak Maria Stangret swój zachwyt zawarła w obrazach. Malarkę fascynowały drobne elementy świata. „Wydawałoby się, że te banalne, błahe motywy w niczym szczególnym nie były w stanie nas zaskoczyć. A jednak oglądając płótna dostrzegliśmy, jak kolosalny potencjał kryją w sobie jej prace” – pisał Lech Stangret³¹⁵. Odczuwano skale nastrojów odsłoniętych przez wyobraźnię artystki, od romantycznych uniesień, poprzez refleksje nad sensem istnienia, do mocnych wzruszeń z nutą osamotnienia i pesymizmu. Poprzez swoje płótna Maria Stangret starała się nam uświadomić, że jesteśmy tylko częścią natury, jej elementem. W obrazach uderzała spontaniczność aktu twórczego opartego na rozległej gamie nastrojów. Artystka tworzyła swoje obrazy przede wszystkim kolorytem. Barwy nakładała impulsywnym ruchem pędzla, co wywoływało w pierwszej chwili niepokój, potem te barwne linie i plamy zaskakiwały nas celowością kompozycji, wyważonym rytmem opartym na napięciach barwnych. Widać tutaj, że malarka nadal bazowała na informelu, który się w niej zakorzenił i rozwijał niejako niezależnie – spontanicznie. Ale cała ta emocjonalność wynikała z konsekwentnej logiki. Z pewnością kompozycje nie były rejestracją programowego zapisu automatycznego działania, ich witalność i dająca się odczuć nostalgia sugerowały, że były to raczej „wewnętrzne pejzaże” autorki. „Ich bezspor-

³¹⁴ Baranowa 2004, s. 23.

³¹⁵ Stangret L. 2002, s. nlb.

ną wartością jest przede wszystkim mistrzowska kreacja niepowtarzalnego klimatu i nastroju. Jak każdy twórca, pragnie ona ukazać w swych pracach to, co przeżywa najmocniej, wybierając przy tym najbardziej odpowiednią formę³¹⁶.

Spotykane często piękno brzoź – tak charakterystycznych dla słowiańskiego krajobrazu, łąny zbóż, słoneczne, „targane” miękko przez wiatr, naturalne piękno przyrody polskiej – Maria Stangret ukazała w swych pracach to, co ją zachwycało, wybierając przy tym najbardziej odpowiednią technikę – akryl. Na początku twórczości używała gwaszy i tempery, potem malowała już tylko akrylem. Korzystała z pędzla, ale jej ulubioną techniką malarską było nanoszenie farby na powierzchnię płótna za pomocą pistoletu rozpylającego. Stąd lekkość natury – zwiewne łąny zbóż, eteryczne brzozy, mgliste okna i dachy. Artystka przed niektórymi płótnami ustawiła pnie drzew – swoich ulubionych. Pnie, schlapane farbą, stanowiły warstwę przedmiotową. Maria Stangret uratowała się od patetyczności. Dowiodła, że malarstwo to jedynie sposób notacji przeżyć, jak litery na kartkach dziennika. I właśnie te odniesienia podkreślały ważność jej działań artystycznych.

Malarka już wcześniej była zainteresowana motywem pejzażu, o czym świadczą przekreślane *Pejzaże kontynentalne* z lat 60. Płótna z lat 80. były jakby prostsze w swej konstrukcji, zwyczajne w sposobie malowania. Artystka zachowała, poprzez zestawienie z płaszczyzną obrazu realnych przedmiotów (zrolowana kartka papieru, skrzynia z liśćmi, pnie drzew, itp.), obecność dwóch rzeczywistości, dokonując wyraźnego ich rozdzielania. Malarka porzuciła formalną grę z pejzażem, jaką wcześniej prowadziła i która zaczęła decydować o sensie jej obrazów. Zmierzała ku zwyczajności i prostocie, kontynuując swój dialog z naturą. Wiele kompozycji Stangret, zarówno z lat 60., jak z okresów późniejszych, miało charakter trójwymiarowy,

il. VII, 9

³¹⁶ *Idem* 1995, s. nlb.

dynamiczny, odnoszący się do przestrzeni miejsca, w którym powstały, w którym były eksponowane – oglądający mógł odczuć w nich elementy jakiejś scenografii, chociaż takiego założenia nie miało być, a nawet Maria Stangret nie lubi tego porównania. Zestawienie obrazów z przedmiotami realnymi – fragmentami przyrody – świadomie podkreślało umowność obrazowania. Malarka doczepiała „elementy krajobrazu” do płócien, lub stawiała je przed obrazami na podłodze. Te „kawałki” natury dopełniały wyobrażenia, ale także kwestionowały sam obraz, co wskazywało według Jedlińskiego na bezsilność iluzji i mimetyzmu wobec przedmiotowości³¹⁷. W swoim malarstwie Stangret odwoływała się nie tylko do widzenia, ale starała się uchwycić to, co nieuchwytnie – doznania, które odbierało się przy użyciu wszystkich zmysłów – „oto użyczając swego ciała światu, malarz przemienia świat w malarstwo” – mówił Maurice Merleau-Ponty³¹⁸.

Obrazy malarki zawierały w sobie dużą dawkę poetyckości i romantyzmu. Poprzez te środki wyrazu odczuwało się swobodną prywatność dzieł, którą malarka chciała podzielić się z widzami. Z jednej strony była w tych dziełach spontaniczność malarskiego gestu i dziecięca niemal prostota w wyrażaniu emocji, a z drugiej – ironiczna, czy nawet autoironiczna gra, jaką artystka prowadziła ze swoją sztuką, z obrazem, poprzez stosowanie realnych przedmiotów (pnie drzew, rulon). W tych płótnach trwała intelektualna „gra z malarstwem”, która nakazywała postrzegać je w konwencji na poły konceptualnej. Wydawało się, że Stangret chciała, by tak to było odbierane, gdyż świadomie tworzyła łącznik pomiędzy dawnymi zrolowanymi kartkami zeszytu a tymi płótnami z pejzażem (*Zboże III*³¹⁹). Obrazy były przedstawiające, figuratywne,

il. XIV

³¹⁷ Jedliński 1997, s. 26.

³¹⁸ Cyt. za *ibidem*, s. 27 – wg Merleau-Ponty 1996, s. 20, przekł. S. Cichowicz.

³¹⁹ *Zboże III*, 1989, por. przyp. 347.

miały treść, ale i wielką siłę same w sobie. Siłę w wartościach malarskich kompozycji, kolorystyce, sposobie kładzenia farby. Niosły przede wszystkim wzruszenie, działały na emocje – i z emocji, zda się, powstały. I to właśnie, według Zofii Gołubiew³²⁰, a nie konceptualne pomysły, stanowiło o ich wartości. Według Stanisława Rodzińskiego Maria Stangret z całym romantycznym zdecydowaniem zrealizowała swoją wizję i przekazała odczuwanie złożoności świata. Krytyk użył tu słowa „romantyczny” – nawiązując do jednego z obrazów, w którym tak ważną rolę odgrywał cytat z Jesienina, poety tyleż romantycznego, co rozpaczliwie szukającego swego miejsca w otaczającej go, oszalałej rzeczywistości. Właśnie w przedstawieniach przyrody widać, że Stangret też poszukiwała swego miejsca, swego ryzyka w sztuce, szukała go poprzez malowanie natury.

„Trudno zdefiniować ten fryz z łanem zboża pocięty rytmem żelaznego płotu, czy wnętrze lasu z zawieszoną na drzewie maciejówką. Trudno o definicję – stwierdził Rodziński³²¹ – ale czy rzeczywiście o nią chodzi?”. Maria Stangret zaprzyjaźniła się ze zbożami i drzewami, nawet niebo traktowała poufale. „Wyplute przez wiatr naręcza liści, rozpięty na niebie parasol, księżycowe okno, pamięć – oto byliśmy, stwierdził Andrzej Szczerski, w malarskim świecie Marii Stangret zawieszonym w innej rzeczywistości, poza martwym pnem”³²². Prowadząca przez ten świat ścieżka odślaniała jego pozorne sprzeczności: przenikający wszystko pesymizm, a z drugiej strony dziecięcą bezkrytyczność i prostoduszność wraz z jawną radością tworzenia. Dla Stangret malarstwo było uwolnieniem czystej spontaniczności, autentycznej, szczerej pasji. Krytycy zauważali jej afirmatywny stosunek do świata i żywiołowość. Obrazy z tego okresu dawały wrażenie lekkości,

³²⁰ Gołubiew 1995, s. nlb.

³²¹ Rodziński 1989.

³²² Szczerski 1995, s. 149.

może nawet nonszalancji – przy wręcz bogatej strukturze malarskiej. Artystka miała wyjątkowe wyczucie kolorów. Może to dar wrodzony, „podarunek od Boga”, wielka wrażliwość na piękno otaczającego nas świata. A może to wpływ prof. Jana Świderskiego, który prowadził pracownię malarstwa pejzażowego, w której malarka spędziła trzy lata w czasie studiów na akademii krakowskiej.

Marię Stangret zawsze ratowała przed schematyzmem inwencji i emocjonalność. Świat jej malarstwa – to jej własny świat – co uwidaczniało się w domenie przeżyć, doznań, cytatu iluzji, imitacji, wyobrażenia i symboliki. Jedliński zauważył w twórczości Stangret pewien schemat pracy: „Widzieć i pamiętać – malując, tworząc kolaże, asamblaże, budując układy przedstawieniowo-przedmiotowe, widzieć i pamiętać – wyrywkowo, intensywnie, skojarzeniowo, bezpośrednio, dojmująco, milcząco”³²³. Przeżycia wizualne, poznawcze i pamięć pozostawały tu w ustawicznym dialogu. Wyznaczały puentę obrazów i przedmiotów im towarzyszących, podkreślone osobistym gestem malarskim artystki.

Jaka była tematyka dzieł Marii Stangret? Gołubiew pisała: „pejzaże wewnętrzne”, „pejzaże – nie – pejzaże”, „pejzaże pozorne”. Płótna w charakterze malowania nawiązywały do liryzmu abstrakcyjnego. Pomimo, że miały określoną tematykę – „Cóż więc, jeśli nie brzoza mogła być tematem obrazu, na którym namalowana była brzoza?”³²⁴ – dążyły do antyilustracyjności. Tworzenie tzw. czystej abstrakcji nigdy nie leżało w strefie zainteresowań artystki. Ewidentna nonszalancja z temperamentem kładzionych w plamach barw (to wciąż spontaniczność jej gestu informel opartego na doświadczeniu), a także wprowadzenie elementów rzeczywistych – posłużyły realizacji przemyślanych, ugruntowanych osobistymi przekonaniami wyobrażeń, które miały w dziełach naoczne odbicie.

³²³ Jedliński 1997, s. 25.

³²⁴ Gołubiew 1995, s. nlb.

Płótna Marii Stangret były wykładnią światopoglądu artystki, były przede wszystkim malarstwem polemizującym z jego odwiecznym pojmowaniem. Obrazy te były wytworem emocji – obrazem świata, a raczej jego specyficznego indywidualnego postrzegania.

Artystka nie nadawała większości płócien z okresu informel tytułów, bo według jej zamierzenia winny one tłumaczyć się same. Nie chciała, nie lubiła ich objaśniać, nie naprowadzała odbiorcy. Nazwy za wiele nie odkrywają, wszystko osnute jest tajemnicą. Słowa nie wyrażają tego, co chciałyby przekazać artystka. Maria Stangret pragnęła mówić obrazami. Dążyła do tego, by jej ekspozycje były dialogiem z ludźmi, a jej obrazy zapisem porozumiewawczym. Co było treścią tej konwersacji, tych płócien? Dialog. Rozmowa z przyrodą, gawędzenie z szumiącą brzozą. Brzoza była częstą bohaterką dzieł – jej wielokrotnie opiewana uroda, dostrzeżona przez artystkę na nowo, inaczej. Żłocista brzoza była także tematem *Hommage à Jesienin III*, lecz treścią tego dzieła, co zauważyła Gołubiew³²⁵, stał się hołd-rozmowa autorki z wielkim rosyjskim poetą, i z jego wciąż żywą poezją. Obrazy pokazywały tęsknotę Stangret za wyrażaniem poezji malarstwem.

Płótna z tej serii powracały w pewnym sensie do wypróbowanej metody twórczej i dawnego warsztatu artystki. W motywach drzew, liści, splątanych gałęzi, falującego zboża dostrzec można malarstwo gestu – malarstwo ze swej natury spontaniczne i żywiołowe. Obrazy te zostały przy tym wzbogacone doświadczeniem i konsekwencjami przebytej przez Stangret drogi. Wyrastały z nowych uwarunkowań, dostrzeżenia urody natury i z jej kontemplacji.

W zewnętrznej formie obrazy Stangret przedstawiały pejzaże, choć to podobieństwo pozorne, jak pisał oglądający wystawę w Pałacu Sztuki Ignacy Trybowski³²⁶. Przenikając

³²⁵ *Ibidem*, s. nlb.

³²⁶ Trybowski 1989.

swoistą powłokę iluzji, w której artystka utrzymała swoje dzieła, wskazywał, że najważniejsza jest tu nie bliskość motywu do konkretnego miejsca, lecz subiektywny i indywidualny obraz świata. Nawet gdy się wydaje, że pokazuje nam tematy konkretne i topograficzne, są to artystyczne przenośnie, ubrane w kostium malarstwa pejzażowego.

Brzoza

Maria Stangret umiłowała brzozę. Często ją przedstawiała. Była ona bohaterką jej płócien, ale w wielu wcieleniach. Raz była Panią wiosny, dostojnie ubrana w „wiosenną sukienkę” (*Brzoza* 1986/1987³²⁷). Sukienkę ową tworzyły zielono-srebrzyste listki, niby koronki rozpostarte na wyciągniętych gałęziach. Wiatr lekko je muskał, bawiąc się i tańcząc z nimi. Samotna w swoim dostojeniu, ale piękna. Innym razem stała w szeregu sióstr-brzózek (*Brzozy* 1986³²⁸). Razem tańczyły z wiatrem. Stangret zachwycała się ich ulotną lekkością, wirtuozerią. Urokliwie oddała ich delikatność i smukłość. Ukazała także brzozę owianą symbolicznym smutkiem, osnutą mgiełką nostalgii, w *Bez tytułu I* (*Brzoza*) 1986³²⁹, *Bez tytułu II* (*Brzoza*) 1989³³⁰. Tym obrazom nie nadała tytułów,

il. XII

il. 20

³²⁷ *Brzoza*, 1986/87, akryl, pł., 165 x 111, wł. artystki – *Maria Stangret* 1989, s. 8; *Maria Stangret* 1997, s. 106; *Mapia Cmanzepam...* 2004, il. s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30.

³²⁸ *Brzozy*, 1986, akryl, pł., elem. drewn., 150 x 300 (3 blejtramy) – *Maria Stangret* 1989, il. s. 8; *Maria Stangret* 1997, s. 106; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30.

³²⁹ *Bez tytułu I*, 1986, akryl, pł., 180 x 130, pień drzewa (brzoza) wys. 118, obecnie zaginiony – *Maria Stangret* 1989, il. s. 15.

³³⁰ *Bez tytułu II*, 1989, akryl, pł., 180 x 130, pień drzewa (brzoza) – *Maria Stangret...* 1991, il. s. 17; *Maria Stangret* 1997, s. 106, il. s. nlb.

może chciała, by jej bohaterka sama odegrała jakąś rolę? Tutaj brzoza była złamana, pokonana, chociaż nadal roztaczała swoje uroki. Chyba właśnie ten wizerunek brzozy był odbiorcom najbliższy, jako drzewka-symbolu „smutnej” pamięci. Może przez to, że często była towarzyszką zmarłych, na polskich cmentarzach? Służyła też swoimi pniazkami na najprostsze krzyże poległym żołnierzom. Ten symbol brzozy, wiernej towarzyszki ciężkich chwil, ukazała artystka w cyklu *Odejście Piłsudskiego*.

Maria Stangret miała odwagę, by uprawiać niepopularny rodzaj twórczości. „Brzoza odarta z liści i liście, które z niej jesienią opadają, księżyc nad dachem małomiasteczkowych zabudowań, okno domu, za którym kryło się tyle tajemnic. To wszystko otaczało nas i istniało. A jednak nie ma prawa, pod groźbą nazwania banałem, powrotu do współczesnego malarstwa. Nigdy przedtem nie mówiło się o przyrodzie, nie powstało tyle manifestów w jej obronie, równocześnie nigdy nie była ona tak nieobecna w sztuce jak dzisiaj” – napisał w katalogu Wajda³³¹.

Baranowa, przeglądając albumy Jima Dine’a, zauważyła zbieżność pomiędzy *Drzewami* amerykańskiego artysty i drzewami Stangret³³². Jedne i drugie były malowane ręką twórcy informel, raz smutne, raz groźne, innym razem liryczne, zajmujące całą przestrzeń płótna. Drzewa Dine’a mają poetyckie tytuły (*Painting as Summer Ends, Rose and Grey, A Tree in the Shadow of Our Intimacy, A Tiger Lies at the Bottom of Our Garden, The Blue of Autumn With a Red Light*), co przywodzi na myśl „pejzaże wewnętrzne” Stangret, a także liryczne nazwy jej obrazów informel. Najsilniejsze skojarzenia do pejzaży z motywami drzew artystki wywołuje tryptyk *Trzy drzewa w cieniu góry Syjon* (1981), ale i zupełnie własne, ponieważ

³³¹ Wajda 1995, s. nlb.

³³² Baranowa 2005, s. 28.

Maria Stangret przefiltrowuje wszystkie obrazy w swojej pamięci, i te zobaczone i te wymyślone.

Okno

il. XIII
24, 23
22

W latach 80. i 90. Maria Stangret malowała okna (*Okno* 1986/1995³³³, *Okno* 1986/1987³³⁴, *Kontur okna* 1987³³⁵, *Bez tytułu (Okno)* 1997³³⁶, *Bez tytułu (Okno)* 1997/1999³³⁷, *Bez tytułu (Okno)* 1994/1999³³⁸). Obrazy składające się na ten cykl powstały w domu Marii i Tadeusza Kantorów w Hucisku. *Okna*, tak jak wiele „realnych przedmiotów” u Stangret czy Kantora, pozbawione były odniesień do rzeczywistych pejzaży. Malarka kontynuowała motyw okien przez kilka lat, i widać, że interesowała ją sama idea okien, tajemnicza i poetycka przestrzeń, na którą się otwierały.

³³³ *Okno*, 1986/1995, collage, akryl, pł., metal, 150 x 100 (rulon rury metalowej wys. 158,5), wł. Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, inf. otrzymałam bezpośrednio od M. Szewczuka, kierownika tegoż Muzeum – *Maria Stangret...* 1991, il. s. nlb.; *Maria Stangret...* 1995, il. nlb.; *Maria Stangret-Kantor* 2002, Lublin, il. nlb.

³³⁴ *Okno*, 1986/1987, akryl, pł., drewno, 180 x 260 (2 blejtramy) – *Maria Stangret...* 1991, s. nlb.; *Wystawa Grupy Krakowskiej* 1988, Rzeszów, il. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 106, il. nlb.; *Tadeusz Kantor et après...* 2000, il. s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30.

³³⁵ *Kontur okna*, 1987, akryl, pł., 180 x 130 – *Maria Stangret* 1989, il. s. 17; *Sztuka z Polski...* 1997, il. s. nlb.

³³⁶ *Bez tytułu (Okno)*, 1997, akryl, pł., metal, 145,5 x 120, wł. artystki – *Maria Stangret* 1997, s. 106, il. nlb.; *Maria Stangret* 1999, s. 41; *Марія Стангрет...* 2004, il. s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30.

³³⁷ *Bez tytułu (Okno)*, 1997/1999, wł. artystki – *Maria Stangret* 1999, il. s. 39; *Марія Стангрет...* 2004, il. s. nlb.

³³⁸ *Bez tytułu (Okno)*, 1994/1999, akryl, pł., 120 x 110, wł. artystki – *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30, il. s. 5.

W *Oknach* powróciło wiele wątków charakterystycznych dla malarstwa Marii Stangret: osobisty, liryczny ton, wysmakowany kolor, elementy assemblage'u, częste kontynuacje i przypomnienia. Okna otwierały się na tajemniczy świat, zapraszały do środka; poprzez szaro-niebieski koloryt, romantyczno-baśniową stylistykę. Cykl *Okien* tchnie bezbrzeżnym smutkiem i niemocą. Na pierwszy rzut oka *Okna* były jakby nieczułe, zasnuwane smugami i plamami kolorów nie pokazywały prawie żadnych widoków. *Okno* (1986/1995) podarowane przez artystkę Andrzejowi Wajdzie, które obecnie znajduje się w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, utrzymane jest w stonowanym błękitcie. Za mgłą, w czeluści nocy widzimy tajemniczy domek z oknem, które jest zaproszeniem do tej tajemnicy. Ciepłe światelko z małego okna i chłodna poświata księżyca rozjaśniające noc podkreślają nastrój niepokoju uzyskany poprzez dramatyczny koloryt. Opadłe szerniałe liście snują się targane złowrogim wiatrem. Jednak to tylko część tajemnicy, odsłonięty fragment płótna, którego zwinięta część sugeruje, że prawdziwe sekrety kryją się właśnie tam. Wyczuwa się lęk patrząc na namalowany na płótnie stary domek. Chatki strzegą martwe, splątane ze sobą groteskowe drzewa. Namalowane zamazyście, z malarskim gestem, nastawiają kolce, by nie dopuścić do tajemnicy ukrywanej w zrolowanej partii płótna. Silny wiatr szarpie ich gołe gałęzie. Dalej natura jest szeroka i bujna. Zimno-brunatny koloryt przedstawienia nadał mu złowrogi, pesymistyczny klimat, co potęguje duży rozmiar obrazu. Swoisty charakter „mglistości” i tajemniczości artystka uzyskała poprzez rozpryskiwanie farby na powierzchni obrazu za pomocą pistoletu. Zofia Gołubiew, patrząc na ten obraz, wyczuwała intymną rozmowę artystki z naturą³³⁹.

Malarkę tak zafascynowały te sekrety okien, że tworzyła w Hucisku kolejne, o podobnej stylistyce (*Kontur okna*, 1987).

³³⁹ Gołubiew 1995, s. nlb.

Z czasem bladły one, pozostał zarys, kontur okna. Tajemnica okien ukrywała się coraz bardziej w czeluściach nocy (*Okno – nokturn*, 1987?³⁴⁰). Tylko małe białe światełko w oknie przeblyskiwało przez coraz gęstsza mgłę. Silny strażnik – drzewo, bronił sekretu swymi gałęziami-rękami. Według Baranowej czarne drzewo świata – „groźne i rozwichrzone”, zagradza drogę do domu. Czy powrót do niego jest możliwy i czy warto wracać, skoro tak nikłe jest światełko w oknie³⁴¹?

il. 22, 24
il. 23

Po połowie lat 90. malarka powróciła do swoich tajemnic okiennych (*Bez tytułu (Okno)*, 1994/1999, *Bez tytułu (Okno)*, 1997, *Bez tytułu (Okno)*, 1997/1999). Tematem obrazów stały się okna, wypełniły całą powierzchnię płótna. Martwe drzewo-strażnik nadal było obecne, ale stało już z boku (*Bez tytułu*, 1997/1999), nie miało wcześniejszej mocy. Artystka czarnego strażnika-drzewo przeistoczyła w wierną towarzyszkę-brzózkę. Tajemnica tkwiła już tylko w oknach, w ich odczytaniu, otworzeniu. Były duszą, w której chowała się tajemnica. Każdy z nas ma takie okno w sobie. Gdy otworzysz okno, zajrzysz do środka, ale nie będzie tam już tajemnic, ulotnią się. W jednym z „okien” zauważamy dziecięcą buzię. Dzieci też mają ważne dla siebie sekrety. A może artystka chciała nam uświadomić, że w każdym z nas w środku tkwi wielka tajemnica – wrażliwość dziecięca. Powinniśmy ją pielęgnować, strzec jej, ale czasem otworzyć nasze okno i pozwolić jej się ujawnić.

*Dach domu Skarżyńskich*³⁴² to nokturn przedstawiający w świetle księżycowym zarys dachu domu przyjaciół autorki. Na pierwszym planie ciemny zarys drzewa-strażnika domu.

³⁴⁰ *Okno – nokturn*, 1987?, akryl, pł., 160 x 140 – *Maria Stangret* 1989, il. s. 17; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30.

³⁴¹ Baranowa 2004, s. 29.

³⁴² *Dach domu Skarżyńskich*, 1987, akryl, pł., 180 x 130, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi – *Maria Stangret* 1989, il. s. 7; *Maria Stangret...* 1991, il. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 106, il. s. nlb.

Noc przepelniona jest pozornym spokojem z nutką nostalgii. Płótno malowane w 1987 roku należy ideowo do całego cyklu okien artystki. Widzimy dom, okno, drzewo-strażnika, wszystko osnute szaro-niebieskim kolorystem zastygłego niepokoju.

Sposób namalowania czarnych konarów drzew, dramatyzm zachowany w barwach, nadał dramatyczności także odbiorowi *Okien*. Lech Stangret wyczuwał w nich rozmowę artystki z samą sobą, dialog bardzo osobisty³⁴³. Miało się wrażenie, że jednak malarka chciała tymi obrazami mówić także do nas. Autorka zasygnalizowała, że gdzieś w tym mroku możemy znaleźć światełko nadziei. Utożsamiła okna z duszami i właśnie w tych duszach okiennych widać ciepłe, przyjazne światełko. Borowski przytoczył słowa Kafki, które były jakąś nadzieją w samotności: „Kto żyje samotnie, a jednak od czasu do czasu chciałby mieć jakieś towarzystwo, kto z uwagi na zmienność pory dnia, pogody... i tym podobnych spraw chciałby – nie mając nawet dalszych pretensji – znaleźć sobie dowolne ramię, na którym mógłby się wesprzeć – ten nie poradzi sobie na dłuższą metę bez okna wychodzącego na ulicę”³⁴⁴. Krytyk zaobserwował, że artystka malowała nie z obowiązku, nawet nie z ochoty czy konieczności obcowania z malarstwem, lecz z powodu jakiejś bezradności. Dzięki swoim *Oknom* mogła się przenosić do Huciska, do świata zewnętrznego, do ludzi, którym malarstwo było wciąż nieodzowne.

³⁴³ Stangret L. 1995, s. nlb.

³⁴⁴ F. Kafka, *Okno na ulicę i inne miniatury*, Gdańsk 1996 – cyt za: Borowski 1997, s. 7, także w: *idem* 2002, *Okno*, s. nlb.

Zboże

il. 21, XIV

W 1988 roku artystka namalowała *Zboże I*³⁴⁵ i *Zboże II*³⁴⁶, a rok później następną wersję, *Zboże III*³⁴⁷. Na ogromnym płótnie (4 blejtramy) rozpościerały się łąny, falujące na wietrze. Na wszystkich tych obrazach zobaczymy zresztą trzy elementy składowe kompozycji: owe złociste łąny, niebo i metalowe ogrodzenie. Pierwszy element wedle tradycji stanowiłby obraz dobrobytu, spokoju, szczęścia. Tu jednak czaiła się nuta niepokoju, wkradała niepewność. Zapowiadało je zachmurzone niebo, piękne, ale w swej urodzie groźne. Większe jeszcze wrażenie, może zakłopotanie czy zdziwienie, wywoływał metalowy płot. Nie pasował przecież do wiejskiego pejzażu, był tu całkowicie obcy, a był umieszczony na pierwszym planie. Płot służy do zawłaszczenia jakiejś przestrzeni: ogranicza ją, wyznacza i oddziela. Swobodnie rosnące łąny zboża mogły przywodzić na myśl wolność, ogrodzenie ich, metalowym w dodatku, płotem kojarzyło się niewątpliwie z zamknięciem. Obrazy *Zboża* być może odsyłają do wspomnień artystki z lat dzieciństwa, z okresu wojny, do kilkuletniego pobytu na Ukrainie. Do pięknych falujących zbóż, rozświetlonych słońcem. To idylliczne wspomnienie (*Zboże I*) posiadało skazę – najeżone sztachety, broniące dostępu.

W drugiej wersji *Zbóż* mamy jakby zbliżenie, kadr wycięty z wersji pierwszej. Artystka dała nam tu do zrozumienia,

³⁴⁵ *Zboże I*, 1988, akryl, pł., 200 x 400 (4 blejtramy), wł. artystki – Maria Stangret 1989, il. s. 12–13; *Maria Stangret* 1997, s. 106.

³⁴⁶ *Zboże II*, 1988, technika mieszana (akryl, pł., metal), 180 x 130 – *Sztuka z Polski...* 1997, s. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 106, il. nlb.; *Maria Stangret* 1999, il. s. 36; *Марія Станґрет...* 2004, il. s. nlb.

³⁴⁷ *Zboże III*, 1989, technika mieszana (akryl, pł., metal), 180 x 130, rura metal. dł. 180, wł. artystki – *Maria Stangret...* 1991, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 106; *Sztuka z Polski...* 1997, il. s. nlb.; *Марія Станґрет...* 2004, il. s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30, il. s. 19.

że to ona była twórcą, wyznaczającym, umoczoną w niebieskiej farbie szmatą, niebo. Przecież każdy może stworzyć swój sielankowo-idylliczny świat... z marzeń. Malujmy niebo! Jednak czuje się tu niepokój wywołany rozległą, spadającą w dół plamą mocnego błękitu, wrażenie to umacnia wklejona na zasadzie kolażu obca materia, jakiś strzęp, zużyta szmata, czy, jak sugerowała Baranowa „zwłoki ubrania” – realność niższej rangi Kantora³⁴⁸.

Świat nas otaczający niestety nie jest idyllą. Dlatego artystka zaproponowała *Zboże III* – zwinięcie tego szarego świata i odsłonięcie „niebiańskiej sielankowości”, choćby na chwilę. „Spod zrolowanego do połowy płótna ukazała się jaśniejsza, czystsza, idealna wersja świata” – marzenia³⁴⁹.

il. XIV

Epilog

W tych obrazach Stangret widać znów gest i barwę – kolory kładzione są z temperamentem, a przy tym z nonszalancją i spontanicznością. Do tego dochodzą przedmioty „pozamalarskie”, które artystka wprowadza w przekorny sposób jako elementy rzeczywiste pejzażu. Środki te służą jej do urzeczywistnienia własnych wyobrażeń, wspartych o przekonania i przemyślenia wynikłe z osobistego doświadczenia. W płótnach zawarty jest bowiem wewnętrzny spokój, pod którym wyczuwalne są struktury napięć, tych prawdziwych, między twórcą a dziełem. Artystki nie pociągało całkowite oderwanie się od przedmiotowości. Malując swoje krajobrazy, doprawiała im rzeczywiste, dotykalne kawałki drzew czy gałęzi, rolowała płótno, co przywodziło na myśl tapetę z wido-

³⁴⁸ Baranowa 2004, s. 24.

³⁴⁹ *Eadem* 1997, s. 11.

kiem. Takiego skojarzenia nie uniknęło wielu z oglądających, ale to tylko chwilowe płytkie wrażenie, na samym początku. Poprzez rolowanie kawałków płócien – niby tapet, artystka żartowała z malowanego świata. A może traktowała ten świat jako najpiękniejszą z możliwych dekoracji, otaczających nas przez całe nasze ziemskie życie. Pejzaże Marii Stangret były „pejzażami wewnętrznymi”. Były one zakotwiczone w rzeczywistości, ale budowały przestrzeń odmienną, oniryczną. Z pewnością oddawały zmienne stany duszy. Jim Dine tak się kiedyś wyraził – „Wszyscy artyści pop mówią o pejzażu zewnętrznym, podczas gdy mój jest całkowicie wewnętrzny”³⁵⁰. Powinniśmy pozwolić, by ten wewnętrzny pejzaż malarze mogli pokazać na zewnątrz, poprzez swoje obrazy.

Forma zrolowanej kartki stała się rusztowaniem dla wyobraźni. Wyobraźnia to zdolność tworzenia obrazów – w sensie *imago*, a nie wyłącznie *tabula*. Widać w tych pracach, że Stangret pozwoliła dojść do głosu intelektowi i doświadczeniu, a przede wszystkim emocjom i marzeniom. Baranowa znalazła u Gastona Bachelarda odpowiednie słowa – „W świecie marzeń dziecka obraz [*image*] poprzedza wszystko inne. [...] Marzenia zwrócone ku dzieciństwu przywracają nam piękno pierwszych obrazów”³⁵¹. Malarstwo Marii sięgało do wspomnień, do marzeń dziecka, do wyobraźni. Zdaniem Baranowej nie należało przytaczać konkretnych szczegółów biograficznych artystki. Nie powinniśmy niszczyć marzenia, snu swoiście dziecięcego, który osnuwa pejzaże z drzewami i łąkami zbóż. Chociaż patrząc na to piękno natury, nie sposób oprzeć się analogii do nieposkromionego krajobrazu nadbużańskiej wsi, w której artystka jako mała dziewczynka znalazła azyl w czasie wojny. Czy cykle *Zbóż* i *Brzóz* nie odsyłały do tamtych przeżyć? Może właśnie dlatego w obrazach

³⁵⁰ Cyt. za: *eadem* 2004, s. 26.

³⁵¹ Cyt. za: *eadem* 1997, s. 11, wg G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris 1984, s. 87.

tych próżno szukać idylli i dlatego zboże na tle błękitnego nieba zagrodzone jest metalowym płotem. „Być dzieckiem w każdym okresie życia – to znaczy zgodzić się na samotność”³⁵², może i tak, ale na pewno była to wartość, którą nie każdy potrafił zachować. A jeszcze większym osiągnięciem było jej pokazanie, czyli podzielenie się tą wartością z innymi. Być może samotność pomagała odkryć w sobie ponownie dziecięcość. Każdy obraz Stangret to kartka bardzo oryginalnego dziennika. Pamiętnika, w którym artystka pędzlem zapisywała rzeczy dla jej biografii istotne, te, które po prostu tworzyły jej życie.

W obrazach Marii Stangret, jak trafnie ujął to Jedliński – „w przejrzystości rzeczy wtóruje nieprzezroczystość, niezadko mroczność znaczeń”³⁵³. Artystka poprzez sztukę poszukiwała odpowiedzi na powstające w traktacie tworzenia pytania. I przeważnie je znajdowała. Przestrzegąca czystości gatunku, lecz w jej malarstwie nie było żadnych form podyktowanych nawykiem, ani żadnych trwalszych schematów, a przede wszystkim nie było nudy. W „nowych pejzażach” pokazała twórczość jakże inną od poprzedniej: drzewa, konary, łany zbóż w stylu romantycznym, przyciszonym wprowadzie przez uzupełniające przedmioty realne, jak choćby pień brzozy, rozmaite kartki, szmatki itp. Przedstawiła urodę brzozowego gaju, łanu zboża, smaganej wichrem chatynki, ale jeśli nawet namalowana brzożka miała prawdziwe gałązki, to nie o grę iluzji z konkretem chodziło, tylko po prostu wszystko stawiało się prawdziwsze w innym planie. „Gdyż, jeśli na obrazie widzimy niebo jak niebo, łan zboża jak łan zboża – otrzymujemy w darze minutę szczęścia – powiadała Anka Ptaszkowska – wszyscy bez wyjątku. I nikt nie dozna wstydu, że wzruszył się tak łatwo, bo za tym wzruszeniem stoi długa, nieustająca

³⁵² Baranowa 1997, s. 12.

³⁵³ Jedliński 1997, s. 28.

i heroiczna historia sztuki wyzwalającej się³⁵⁴. Niebo i łąn zboża w obrazach powstały z tej samej materii malarskiej, w której w okresie informel malarka odkryła własną wolność i zachowuje ją do dziś w stanie niezwykłej świeżości. Ta wolność wynikała po części z radości tworzenia, a po części z cierpienia. W ten sposób malarstwo płaciło za swą jakość, a każdy gest był w tym malarstwie gestem ryzykownym – każdy niósł w sobie alternatywę trafności lub chybiecia, porażki albo wygranej. Nie było pośrednich możliwości. Artystka do niczego nie mogła się odwołać, nie istniał przecież żaden schemat kompozycyjny, ani żadne z góry wiadome prawo, które ułatwiłoby decyzję. Powrót do pejzażu ma również wzniosły wymiar ze względu na to, że artystka dopuściła do głosu myśl o przemijaniu, o sensie życia i śmierci, bo powrót do pejzażu był powrotem do pamięci.

³⁵⁴ Ptaszkowska 1989, s. 109.

KLISZE PAMIĘCI

W naszym „składzie” pamięci istnieją „kartoteki”
klisz zarejestrowanych przez nasze zmysły.

Przeważnie szczegóły nic nie znaczące,
biedne, odpadki, jakieś wycinki...

NIERUCHOME!

i co ważniejsze: PRZEZROCZYSTE. Jak negatywy
aparatu fotograficznego.

Można nasuwać jedno na drugie.

Dlatego nie należy się dziwić, że np.

wypadki odległe łączą się z dzisiejszymi,

postacie się mieszają, mamy poważne kłopoty [...]

Niech szczerą artystę Tadeusz Kantor

Podróż w przeszłość

W połowie lat 80. Maria Stangret zaczęła tworzyć swoje *Hommages*, oparte na zderzeniu obrazu z rzeczą, przedmiotu namalowanego z przedmiotem realnym. Stały się one monumentalnym rusztowaniem dla wyobraźni i pamięci. Cykle: *Hommage à Jesienin* (1986/1987³⁵⁵ i 1989/1994³⁵⁶), *Płonący dom* (1987³⁵⁷), *Żywy dom* (1987³⁵⁸), *Hommage à Anna Frank*

il. 19, XV
25, 26

³⁵⁵ *Hommage à Jesienin*, 1986/1987, akryl, pł., metal, 151 x 107,5, skrzynia z blachy 30 x 100 x 35 wypełniona liśćmi, wł. artystki, dwie wersje: pol. i fr. – *Maria Stangret...* 1991, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 106, il. nlb.; *Maria Stangret* 1999, il. s. 34; *Maria Stangret* 2002, Lublin, s. nlb.

³⁵⁶ *Hommage à Jesienin*, 1989/1994, akryl, pł., 179 x 129,5 („kartki” 179 x 50) – *Maria Stangret...* 1995, il. nlb.; *Марія Стангрет...* 2004, il. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30; *Maria Stangret...* 2005, il. s. 6.

³⁵⁷ *Płonący dom*, 1987, akryl, pł., 180 x 130, rulon 60 x 129,5, wł. artystki – *Maria Stangret* 1989, il. s. 7; *Maria Stangret...* 1991, il. s. nlb.; *Maria Stangret...* 1995, il. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 160, il. nlb.; *Maria Stangret* 1999, s. 35, il.; *Maria Stangret-Kantor* 2002, Lublin, il. s. nlb.; *Марія Стангрет...* 2004, il. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, il. s. 18.

³⁵⁸ *Dom żywy (La Maison Vivant)*, 1987, akryl, pł., 180 x 130, wł.

il. XVI
31, 32
27
29

(I wersja 1990³⁵⁹, II wersja 1999³⁶⁰), *Hommage à Tadeusz Kantor* (1992³⁶¹), *Pamięci lekarzy 1953 roku* (wersje: I – 1990³⁶², II – 1993³⁶³), *Odejście Marszałka* (wersje: I – 1989³⁶⁴, II – 1991³⁶⁵, III – 1994³⁶⁶), *Wielopole*³⁶⁷ i *Wielopole, Wielo-*

artystki – *Maria Stangret* 1997, s. 106, il. nlb.; *Марія Стангрет...* 2004, il. s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30, il.

³⁵⁹ *Hommage à Anna Frank I*, 1990, akryl, pł., 150 x 500 (5 blejtramiów), wł. artystki – *Maria Stangret...* 1995, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 106, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1999, s. 37, il.; *Марія Стангрет...* 2004, il. s. nlb.; *Maria Stangret...* 2005, il. s. 12.

³⁶⁰ *Hommage à Anna Frank II*, 1999, akryl, pł., 150 x 270,5, wł. artystki – *Maria Stangret* 1999, s. 42, il. nlb.

³⁶¹ *Hommage à Tadeusz Kantor*, 1992, akryl, pł., 150 x 100, papier syntet., 150 x 60, pień drzewa, wys. 230, wł. artystki – *Maria Stangret...* 1995, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 106, il. nlb.; *Maria Stangret* 1999, s. 38, il.; *Maria Stangret-Kantor* 2002, Lublin, il. s. nlb.; *Марія Стангрет...* 2004, il. s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, il. s. 8; *Maria Stangret...* 2005, il. s. 5.

³⁶² *Pamięci lekarzy 1953 roku I*, 1990, akryl, pł. – Baranowa 1994, s. 10.

³⁶³ *Pamięci lekarzy 1953 roku II*, 1993, akryl, pł., 200 x 350 (3 blejtramy), pień drzewa, wys. ok. 150, wł. artystki – Baranowa 1994, il.; *Maria Stangret...* 1995, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 106; *Maria Stangret* 1999, s. 38, il.; *Марія Стангрет...* 2004, il. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30; *Maria Stangret...* 2005, il. s. 12.

³⁶⁴ *Odejście Marszałka I*, 1989, akryl, pł., 180 x 130, pień drzewa, czapka wojskowa – *Maria Stangret* 1989, il. s. 16 (u góry); *Maria Stangret...* 1991, il. s. nlb.; *Maria Stangret...* 1995, il. s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30.

³⁶⁵ *Odejście Marszałka II*, 1991, akryl, pł., 180 x 130 (150 x 200), pień drzewa, czapka wojskowa, wł. artystki – *Maria Stangret...* 1995, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 107, il. s. nlb.; *Sztuka z Polski...* 1997, s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor* 2002, Lublin, il. s. nlb.

³⁶⁶ *Odejście Marszałka III*, 1994, akryl, pł., pień drzewa, 200 x 150, wł. artystki – *Maria Stangret...* 1995, il. nlb.; *Andrzej Wajda. To lubię* 1996, nr kat. 53, s. nlb.; *Sztuka z Polski...* 1997, s. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30.

³⁶⁷ *Wielopole*, 1994, akryl, pł., 190 x 200 (2 blejtramy), pień drzewa, wys. 136, wł. artystki – *Maria Stangret...* 1995, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 107, il. nlb.; *Tadeusz Kantor et après...* 2000, il. s. nlb.; *Марія Стангрет...* 2004, il. nlb.; *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 30.

*pole*³⁶⁸ (obrazy z 1994), *Hommage à Danił Lider* (2005³⁶⁹) wyrażały pamięć o okrucieństwie, przemijalności życia i historii. Autorka nadała tym bardzo osobistym zapisom wymiar wzniosły i patetyczny, chciała przez nie bowiem, w bezpośredni lub pośredni sposób, oddać cześć osobom bliskim oraz sytuacjom, które ją głęboko wzruszyły, podzielić się swymi odczuciami. Tymi najgłębiej skrywanymi, pozostawiającymi w sercu i pamięci ślad nostalgii i cierpienia. Tak powstały bolesne dedykacje dla Siergieja Jesienina, Anny Frank, marszałka Józefa Piłsudskiego, męża Tadeusza Kantora, scenografa Daniła Lidera.

Właśnie w nich talent i suma doświadczeń malarskich artystki znalazły swój najpełniejszy wyraz. Trafnie zauważył Lech Stangret, że „ich bezsporną wartością jest przede wszystkim mistrzowska kreacja niepowtarzalnego klimatu i nastroju”³⁷⁰. Każdy twórca pragnie ukazać w swych obrazach to, co przeżywał najmocniej, poprzez odpowiednią formę. Maria Stangret wybrała formę ulubionych pejzaży z wziętymi z natury elementami, które tworzyły swoisty asamblaż, formę jej najbliższą, w której najlepiej się czuje. Obrazy Marii Stangret to nie proste widoczki krajobrazu, jego fizycznego aspektu, ale jego ukryta emocjonalna głębia. „Maria Stangret nie ilustruje swoich przeżyć i fascynacji – byłoby to zbyt proste – ale operując dwiema odrębnymi realnościami, zestawia je ze sobą ujawniając drzemiący w nich ładunek poezji i wzruszenia”³⁷¹.

Przed namalowanymi pejzażami, z powtarzającymi się motywami drzew, liści, wiejskich chat, domów, artystka usta-

³⁶⁸ *Wielopole, Wielopole*, 1994, akryl, pł., 140 x 360 (3 blejtramy), pień drzewa, wys. 154, wł. artystki – *Maria Stangret...* 1995, il. s. nlb.; *Maria Stangret* 1997, s. 106.

³⁶⁹ *Hommage à Danił Lider*, 2005, tech. mieszana, akryl, papier syntet., pł., pień – *Maria Stangret...* 2005, il. s. 6; Dzierżyc-Horniak 2005, il. s. 107, 109.

³⁷⁰ Stangret L. 1995, s. nlb.; *idem* 2002, s. nlb.

³⁷¹ *Ibidem*, s. nlb.

wiła pnie drzew (*Hommage à Tadeusz Kantor, Odejscie Marszałka, Pamięci lekarzy 1953 roku*) albo skrzynię z zeschniętymi jesiennymi liśćmi (*Hommage à Jesienin*). Stworzyła w ten sposób warstwę przedmiotową oraz za pomocą prostych środków i wyobraźni malarskiej wydobyła przeogromną skalę nastrojów.

Patrząc na *Hommages* Marii Stangret, wyczuwało się ich liryzm oraz refleksję nad ludzką egzystencją. Obrazy poświęcone Tadeuszowi Kantorowi, Annie Frank, czy lekarzom 1953 roku, choć sentymentalne, ukazywały dramatyczne przeżycia, odizolowanie, cierpienie.

Maria Stangret z dziecięcą przewrotnością argumentowała, że malowanie na płótnie to wszak sposób zapisu przeżyć, jak litery na kartkach pamiętnika. Malowany pejzaż utrzymany w niezwykle poetyckim, szaro-niebieskim klimacie, był przekaznikiem emocji, ujętych trafnie i sugestywnie. Odczytując pejzaże Stangret w ten sposób, można było zauważyć ważność jej działania artystycznego, „bez którego pozostałyby tylko pnie drzew”, jak pisał Lech Stangret³⁷². Zmiany w swoim artystycznym credo tak przedstawiła: „Są artyści, jak konstruktywiści: Kobra, Strzemiński, Stażewski czy Arp, dla których to było nie do pojęcia, ale przecież inny wybitny abstrakcjonista, Mondrian, robił piękne pejzaże. Natomiast ja czy Tadeusz Kantor, czy Picasso, toutes proportions gardées, poszukując wciąż się zmienialiśmy. Oczywiście robiąc teraz »Okna« czy nową »Annę Frank«, ciągle mam ten gest, który istniał już w obrazach informel, chociaż przeszedłem przez ten okres, to jednak tamto doświadczenie zostało gdzieś wewnątrz. Czy wykorzystam to, czy nie, to już sprawa mojego gestu, który ukształtował się przez lata. I gdy czasami miałam obiekcje, że zmieniam formę, wtedy Kantor zawsze powtarzał mi, że to wszystko się łączy w jedną malarską wizję [...]”³⁷³.

³⁷² *Ibidem*, s. nlb.

³⁷³ Matkowska-Święś 2001, s. 200.

Hommages zostały pokazane na dużej indywidualnej wystawie w roku 1995 w Muzeum Narodowym w Krakowie. Interesującym zagadnieniem był nowy kontekst, jaki prace Marii Stangret uzyskały dzięki sąsiedztwu dzieł na stałe prezentowanych w tym muzeum, a w jednej z sal jest ekspozycja stała dzieł Kantora. Według Jareckiej cała wystawa „mówiła” o Kantorze: szare i ciche domy Wielopola, postać Anny Frank narysowana jak gdyby dla Cricot 2, czy wreszcie „symboliczne” miejsce, gdzie zwykle Muzeum prezentuje dzieła samego Kantora³⁷⁴.

Wrażenia dotyczące przemijania zestawione zostały z dosłownością, co pogłębiło siłę oddziaływania wystawy. Te obrazy Stangret różniły się od jej poprzednich abstrakcyjnych i konceptualnych płócien, ewoluowały w stronę bardziej poetyckiego, a także naturalistycznego, figuratywnego malarstwa. Były swoistym dialogiem z ważnymi dla autorki postaciami z przeszłości: Anną Frank, sądzonymi przez Stalina żydowskimi lekarzami, Piłsudskim (artystka wcieliła się w jego postać w teatrze Cricot 2), przyjaciółką Lilą Krasicką, której dom spłonął w Hucisku, z mężem Tadeuszem Kantorem, a także ulubionym poetą Sergiuszem Jesieninem³⁷⁵. W latach 80. i 90. powróciła Stangret do przedstawień figuratywnych, a niektóre z dzieł: *Odejście Marszałka*, *Wielopole*, *Wielopole* i *Wielopole* to wynik granych przez Cricot 2 przedstawień teatralnych i czynnego w nich udziału artystki.

W 1999 roku część *Hommages* była prezentowana w Galerii Teresy i Andrzeja Starmachów. Według Katarzyny Bik, obserwatorce wystawy – „Klimat i architektura Galerii Starmach wpłynęły na to, że prace Marii Stangret, zarówno formą, jak i nastrojem wyrastały z »hommage«, w pełni swego wyrazu”³⁷⁶.

³⁷⁴ Jarecka 1994.

³⁷⁵ Huzarska-Szumiec 1995.

³⁷⁶ Bik 2002.

il. 27, 28

il. 29, 30

W 1986/1987 artystka rozpoczęła swój cykl *Homages* pracą poświęconą ulubionemu poecie – Sergiuszowi Jesieninowi. Literatura rosyjska zawsze ją urzekła, co często przyznawała. Jesienin (1895–1925), ostatni poeta drewnianej Rosji, uważany był za prawdziwie „rosyjską duszę”. Pisał wiersze o zjawiskach przyrody i o zjawiskowym pięknie natury – nie można było pozostać obojętnym wobec takiej poezji. Sprawiała ona bowiem, że jej odbiorca stawał się współtwórcą cudownych poetyckich obrazów. Jesienin potrafił pobudzić wyobraźnię, czytając jego poezję przenosimy się w te „malowane” przez niego wizje, widzimy każdy szczegół tak wyraźnie, jakbyśmy tam byli. Słyszymy hulający wiatr. Objawia się nam przed oczyma skręcona wiatrami, samotna brzoza. Czujemy zapach jesieni. Rozedrgane na wietrze listki białych brzoź, głębokie koleiny polnych traktów, walący się ze starości płoty – te i tysiące innych wspaniałych obrazów natury wywoływały zachwyt i zadumę. Zachwyt nad pięknem otaczającego świata i zadumę nad jakże kruchym człowieczym losem.

Patrząc na *Hommage à Jesienin I* widzimy dużą, starą, zbrązowiałą, liniowaną kartkę zeszytu. Kaligraficznym pismem artystka zacytowała krótki wiersz poety: „plujże wietrze naręczami/Liści/jam chuligan/taki jak ty”. Pod obrazem ustawiła prostą metalową skrzynkę pełną zeschniętych, jesiennych liści. A liście rozsypały się, poruszone przez nagły podmuch. Udało się Stangret bardzo wymownie zwizualizować chuligański wiatr z zacytowanego wiersza. Rozrzucone liście, ich zapach, woń nostalgii, przywodziły na myśl jesienny spacer w parku i zapamiętany taniec liści, to nieustannie wibrujące, zmieniające się piękno, stworzoną przez samą naturę instalację, którą niejednokrotnie mogliśmy podziwiać. Maria Stangret dostrzegła tę „zabawę” wiatru z liśćmi. Gdy obcujemy z dziełem,

przypominają się nam chwile z czasów dzieciństwa, gdy w niepogodny, wietrzny dzień, z nosem przy szybie obserwowaliśmy taniec liści z wiatrem.

To samo przesłanie niesie drugi wariant obrazu, jego wersja francuska, którą Stangret stworzyła na wystawę w 1991 roku w Orleanie. Zacytowała tu wiersz w tłumaczeniu francuskim, by przesłanie i zachwyty jej i poety nad pięknem natury były zrozumiałe dla miejscowych odbiorców.

W trzeciej wersji *Hommage à Jesienin* artystka zrezygnowała z kartki i przekazu literackiego na rzecz złocistych brzoź smaganych wiatrem, tak często wspominanych przez poetę. I tu spostrzec możemy wizualizację wiatru-chuligana, pod którego wpływem zginają się brzozy i drżą złocisto-żółte liściki. Także tę instalację artystka dopełniła, dostawiając skrzynię z „roztączzonymi” liśćmi. Patrząc na obraz miałam wrażenie, że zaraz do mych uszu dotrze znany szum i poświst wiatru. Złocista brzoza była tematem *Hommage à Jesienin III*, „natomiast treścią tego dzieła staje się hołd-rozmowa Marii Stangret z wielkim rosyjskim poetą – przymus zachowania pamięci o nim i o własnym przeżywaniu jego wierszy, potrzeba dialogu z nieżyjącym już, lecz żywym poprzez twórczość artystą, którego słowa wciąż przychodzą na myśl, gdy silniejszy wiatr porusza brzożami w Hucisku, wreszcie – tęsknota za wyrażaniem poezji malarstwem”³⁷⁷.

Hommage — Kantor

W 1992 roku Maria Stangret oddała hołd Tadeuszowi Kantorowi, swemu towarzyszowi życia i zarazem wielkiemu

³⁷⁷ Gołubiew 1995, s. nlb.

il. XV

il. 31

awangardowemu artyście. Uczyniła to dwa lata po jego śmierci. Przeżyli wspólnie wiele lat, i dobrych, i trochę gorszych. Był to związek silny uczuciowo, a może przede wszystkim artystycznie, i co ważne, dla obojga twórców inspirujący. Ich wzajemne relacje ukształtowały się na zasadzie zrozumienia, które wyrażało się w wolności kreacji własnych artystycznych dążeń. Maria Stangret mogła, mimo wielkiego zaangażowania w działalność męża, odnaleźć i wytyczyć własną ścieżkę do świata sztuki.

Hommage à Tadeusz Kantor to nie tylko osobiste wyznanie. Oczywiście, na pierwszy plan wysuwa się ból pożegnania ukochanej osoby, ale doświadczenie to przemieniło się w uniwersalną refleksję nad sensem egzystencji, nad faktem życia i – zwłaszcza – nad faktem nieuchronności śmierci. Na kartce ze spalonego, zniszczonego zeszytu, na brunatnym papierze artystka umieściła ostatnią zwrotkę wiersza Jesienina z tragicznego cyklu *Miłość chuligana*. Swe przeżycia wewnętrzne wyraziła więc poprzez właściwą sobie metaforę – obraz i rzeczywistość. Przybrało to formę starej kartki ze swoistego „dziennika osobistego”, na której wykaligrafowany został wiersz lubianego przez oboje małżonków poety. Siła poetyckiego skrótu polegała tutaj na włączeniu w przestrzeń malarską obiektów jak najbardziej realnych – przed tą kartką malarka postawiła stary, bezlistny pień drzewa. W ten sposób chciała nam przypomnieć – zagłuszając w sobie ból rozstania – że jesteśmy wszyscy częścią natury i że wszystkie procesy w naturze nas też dotyczą, że jest to zwykła kolej rzeczy na tym świecie, nieunikniona. Zwróciła uwagę na to, że wszystko, co żyło, przemija, że jak po doskonałym, zielonym, żywym drzewie pozostał pień, tak po wspaniałym człowieku, wielkim artyście pozostała „klisza pamięci”. Nie ma drzewa życia, zostało jedynie drzewo śmierci.

W jakimś sensie ową kartkę można odczytać jako zapis tego, co ich łączyło. Krótki, lecz pełen treści zapis z jednego

dnia ich wspólnego, pełnego emocji życia, przepelnionego fascynacją teatrem, malarstwem, poezją. Kartka była przedmiotem-atrybutem, rzeczą w swej prostocie naiwną i banalną, która mogłaby się znaleźć w kolekcji Kantora – „zbiorze najniższej rangi”. Należy również pamiętać, że Kantor słynął z chęci dokumentowania. W tym obrazie jest „zapisana” postać Kantora, jest to zapis intymny malarki, znany tylko jej, bo nie powinniśmy głębiej wnikać w coś, co wiązało dwoje ludzi. A słowa samego Kantora z *Niech szczeną artyści* dobrze kreślą przesłanie Stangret – „Być może to właściwość WSPOMNIENIA, ten rytm pulsowania powracający nieustannie”³⁷⁸.

Hommage à Jesienin i *Hommage à Tadeusz Kantor* wykonane zostały według jednego zamysłu – wpisać fragment wiersza Jesienina na ogromnej kartce liniowanego papieru. „Dlaczego użyłam wiersza Jesienina? – tłumaczyła zapytana przez Jedlińskiego artystka – Ależ tu wszystko jest powiedziane – I my zagorzemy/przeszumimy/na podobieństwo drzew ogrodu/próżno, więc pragnąć/pośród zimy/kwiatów, co giną/z przyjściem/chłodu. O to chodzi! To najlepszy komentarz. I my zagorzemy...! I Tadeusz zagorzał, my też i to mu chciałam zadedykować”³⁷⁹.

Prace, w których przywołani zostali Kantor i Jesienin, były z pewnością czymś więcej niż tylko rozmową. Poezja Jesienina wybucha z taką energią i swobodą w *Hommage à Jesienin*, że artystka dla jej opanowania musiała pomóc płaszczyźnie płótna metalową skrzynką, w której zebrała liście wyrzucone przez wiatr z obrazu. Dodała też wyrwaną kartkę z zeszytu, ze słowami poety wzywającego wiatr do chuligańskiej zabawy. Malarstwo dotrzymuje im kroku, wspaniale nawiązując do tradycji *informel* (*Hommage à Jesienin III*, 1989/1994), w nie-

³⁷⁸ Cyt. za: Czerni 2002, s. 22.

³⁷⁹ Z *Maria Stangret-Kantor rozmawia Jaromir Jedliński*, w: *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, s. 36.

il. 19, 31

il. XV

il. XV

mal abstrakcyjnym przedstawieniu barw jesieni artystka była znów niepoprawnym dzieckiem, biegającym po parku i garściami wyrzucającym ponad głowę opadłe liście. To już nie rozmowa, tylko wspólne poddanie się rytmowi imaginacyjnej gry, tak, że przestało być jasne, czy to Stangret rozczytywała się w poezji Jesienina, czy to on oglądał jej obrazy...

Cały wiersz z cyklu *Miłość chuligana* mówi o nieuniknionym kresie wszystkiego i bólu rozstania. Malarka utożsamiała się z tym wanitaynym tonem. Można odnaleźć go w wielu jej obrazach. Tęsknota potraktowana była jako impuls twórczy. Ten stan świetnie oddają słowa Sławomira Mrożka: „Nie lekceważmy tęsknoty. Czy nie to w nas jest najsilniejsze? Ostatecznie co ze wszystkiego zostaje, to tylko tęsknota (i zmęczenie). Tęsknota bez kierunku, bez przedmiotu nawet, samo sedno tęsknoty”³⁸⁰.

Hommage — Anna Frank

il. XVI

Hommages à Anna Frank to obrazy zupełnie wyjątkowe w twórczości artystki. Pierwszy powstał w 1990 roku, pod wpływem wstrząsającej lektury *Dziennika* (1957) czternastoletniej holenderskiej Żydówki, ofiary Holocaustu. Jak mówiła Maria Stangret – „Z tragiczną postacią Anny Frank i jej pamiętnikami zetknęłam się w młodości. Zrobiły na mnie wstrząsające wrażenie, ale dopiero po latach odważyłam się zmierzyć z tematem. W pewnym momencie używany już wcześniej motyw poliniowanej kartki papieru i pamiętniki Anny Frank, pisane właśnie w zeszytach w linie, stały się jedną wizją malarską. Ale trzeba było doświadczeń, aby z kartki

³⁸⁰ Cyt. za: Baranowa 1997, s. 13; wg Mrozek 1982, s. 17.

pomiętej, złożonej, zwiniętej, dotrzeć do kartki z dziennika Anny Frank³⁸¹.

Anna ukrywała się przez ponad dwa lata z rodziną i znajomymi w oficynie jednego z domów w Amsterdamie. Aż do tragicznego końca prowadziła dziennik w formie listów do przyjaciółki, którą umieściła poza rzeczywistością okupowanej Europy – jakby dając wzór do powojennego odczytania. Powstał z tego niezwykle, literacko wielce dojrzały dokument ujmującej wdziękiem, inteligencją i odwagą dziewczyny.

Pisarstwo Anny Frank zrodziło się w czasach zagłady, w świecie pozbawionym sensu, gdy zdarzyło się coś, co nigdy przedtem nie miało i nie mogło mieć miejsca. Żydowska dziewczynka wyrażała swój sprzeciw wobec tego, co stało się rzeczywiste, wobec „nieprawdopodobnej możliwości” Ostatecznego Rozwiązania. Bowiernie to, co postulował Arystoteles, stało się nieaktualne – nie sposób przekładać prawdopodobnej niemożliwości ponad nieprawdopodobną możliwość. Opowieść o życiu jako pozbawionym sensu koszmarze stała się aktem zacieklego oporu wobec świata, który „jest nie do opisanania” i wobec sytuacji „nie do uwierzenia”. Anna stała się zatem kronikarką, która przybliżała rzeczywistość (czy raczej „nie-rzeczywistość”) wojny tym, którzy urodzili się w wolnym od niej czasie. Jej samej słowa, a nawet samo ich szukanie, przynosiły ulgę, a później odkupienie i swoiste ocalenie. Dla innych zaś były niezwykle świadectwem historii, której nikt dotąd nie zaznał.

Nie istnieją właściwe środki artystyczne pozwalające opowiedzieć o zagładzie z perspektywy czasu. Nowa rzeczywistość wymaga nowych reguł języka opisu, przystających do świata, który powstał – koniecznością stało się zatem szukanie nowych form wypowiedzi. Annie Frank się to udało, także Maria Stangret potrzebowała własnych środków wyrazu, by

³⁸¹ Matkowska-Święs 2001, s. 201.

ła to odczucie rozdarcia. „Mam wrażenie – pisała Anna – jak gdybyśmy tutaj, w tej oficynie, byli na skrawku błękitnego nieba, a dokoła kłębiły się ciężkie czarne chmury deszczowe. Tu, gdzie stoimy, jesteśmy jeszcze bezpieczni, ale chmury stają się coraz gęstsze, a pierścień, który nas chroni przed bliską zagładą, coraz bardziej się zaciska [...]. I mogę tylko wołać i błagać: »Och, gdyby ten pierścień wokół rozwarł się i otworzył, abyśmy mogli wyjść«” (listopad 1943)³⁸⁴.

Po Annie w drugiej wersji *Hommage...* zostały zachłapane kontury. Powstała owa wersja po upływie dziewięciu lat od pierwszej. Ma format mniejszy od poprzedniej. Obraz po raz pierwszy pokazano na dużej indywidualnej wystawie w krakowskiej Galerii Starmach w 1999 roku. O tej wystawie Lech Stangret pisał: „Trudno się oprzeć wrażeniu, że Kantor w teatrze, tak ona w swych malarskich realizacjach »konstruuje wzruszenia«. Czy łatwo oddać wzruszenia pod sąd innych?»³⁸⁵.

Tak jak w wersji pierwszej, do wielkiej Gwiazdy Dawida zmierza nocą dziewczyna na rowerze. Lecz wszystko jest jeszcze bardziej odrealnione: koła roweru poskręcane w różne strony, zaledwie zaznaczone, jakby rozwianymi na wietrze, postrzępionymi wstęgami błękitu. Bezkształtna, muśnięta plamami koloru, zagubiona w tle postać jadąca na rowerze jest już tylko dalekim wrażeniem zmysłowym, wspomnieniem swojej tragicznej legendy. Obraz, gdy się w niego wpatrywałam, był wstrząsający. Druga wersja była jeszcze bardziej dynamiczna, przez to bardziej mglista, niedookreślona.

Przy pomocy pędzla artystka ukazała dramatyzm, cierpienie i osamotnienie Anny Frank. Malując *Hommage* nie zrobiła ilustracji do tekstu, a jednak krzyczące rozpaczą błękit i fiolet tła, znieważona plamą czerni Gwiazda Dawida i tragiczna groteskowość jadącej na rowerze dziewczęcej postaci, w przedziwny sposób ilustracyjnie zbliżyły się do słów dzien-

³⁸⁴ *Dziennik Anny Frank...* 1993, s. 124.

³⁸⁵ Stangret L. 1999, s. 19.

nika Anny. Baranowa dostrzegła tu ikonę wyzwolenia i męczeństwa – „Postać galopującej dziewczyny z rozwianymi włosami, w zgrzebnej sukience jest ekstatyczna i groteskowa zarazem, apokaliptyczna”³⁸⁶. Jest to też świadectwo tego, co Stangret nazywa pamięcią. Przekazała bowiem w swych obrazach wiarę „w to, że tak bardzo indywidualne, a zarazem wpisane w los zbiorowości tragedie domagały się swego wykrzyżenia, zwrócenia uwagi na własne piękno i rozpacz i że ten ściszony krzyk musi być usłyszany”³⁸⁷.

Wiele osób znało historię Anny i postrzegało ją jako symbol cierpienia milionów, jednak ciężko było to sobie wyobrazić. Jedni widzieli w niej pisarkę, inni czuli się umocnieni myślami i ideami zawartymi w dzienniku. Historia ukrywania się, zdrady, wywiezienia do obozu i śmierci Anny Frank była dobrze znana i przypominana nie tylko przez Marię Stangret. Wcześniej uczynił to choćby Marc Chagall, dowodem była jego litografia *Anna Frank* z 1958 roku. Na tej rycinie ciało dziewczyny zrosnięte było z ciałem wielkiego białego gołębia, który wlatywał nad dachami domów i tłumem ludzi. Mało kto jednak, jak Stangret, widział w niej dziewczynkę, która chętnie by jeździła na rowerze. A rower był tutaj swoistym symbolem wolności, tym bardziej, że dla żydowskiej dziewczyny był czymś nieosiągalnym (w tamtych czasach Żydzi musieli rowery oddać). Anna nie powinna być heroizowana, dlatego artystka ukazała ją zwyczajnie pedałującą. Anna to każde dziecko marzące o beztroskich chwilach, które zostały mu zabrane przez wojnę. Jej historia była w stanie zastąpić mnóstwo innych historii, których nie znamy lub też nie możemy opowiedzieć.

Być może Marię Stangret zainspirowało właśnie to, że twórczości Anny Frank prawie nigdy nie brano poważnie, i że osoba młodej pisarki zredukowana została do uniwersalnego

³⁸⁶ Baranowa 1994, s. 10.

³⁸⁷ Szczerski 1995, s. 151.

symbolu optymistycznego dziecka-ofiary Holocaustu. Frank nie pasowała do obrazu „typowej” żydowskiej ofiary. A zatem, aby zmierzyć się z kataklizmem zagłady, artysta musiał stworzyć nowy język. Udało się to Marii Stangret – sprostała zadaniu jako artystka. Jako malarz-kronikarz dostrzegła ciągłość w upadku i rozpadzie, oraz odkryła ponownie nadzieję w rozpacz i strachu. Zdolność do „opiewania” doświadczeń pokazywała niezwykłą wrażliwość artystki i chęć wymownego świadczenia o Zagładzie. Tak jak działała i czyni to nadal organizacja nazwana imieniem Anny Frank, urządzająca wystawy w jej dawnym domu. *Hommage à Anna Frank* ma przesłanie uniwersalne, bez odniesień religijnych tylko, jak pisał Henry Galy-Carles – „[...] bez jakiegokolwiek przesady dzieło naznaczone głębokim pesymizmem, wewnętrzną rozpaczą”³⁸⁸.

W obrazie *Hommage dla Anny Frank* obecne były znów kartki z zeszytu. Bohaterka obrazu pisała dziennik. Malarzę interesował zapis na kartce, w zeszycie. Jak wskazywała Baranowa³⁸⁹, można go uznać za jeden z prototypów twórczości Marii Stangret, od lat zapisującej kartki poliniowanego papieru, jak gdyby wprost wyjęte z uczniowskiego zeszytu. O Annie Frank zapisała z pewnością jedną z najbardziej dramatycznych krotek.

W obrazach artystki Jedliński zauważył swoiste „piętrzenie rzeczywistości”³⁹⁰. Widać to w szczególności właśnie w *Hommage à Anna Frank*, gdzie zbudowane wyobrażenie – symboliczna postać o uniwersalnej historycznej wymowie, współbrzmi z tłem, stanowiącym wyobrażenie liniowanych kart z zeszytu z czerwonym marginesem. Jest to znak pamięci przeszłości, obecny także w wielu innych pracach malarskich, a zarazem znak odsyłający do *Dziennika* Anny Frank.

³⁸⁸ Galy-Carles 1991, s. nlb.; przedruk w: *Maria Stangret* 1999, s. 13 (z franc. przetłum. A. Baranowa).

³⁸⁹ Baranowa 1994, s. 10.

³⁹⁰ Jedliński 1997, s. 27.

Na obrazie widzieliśmy młodą dziewczynę, o ciele kościstym, sinawym zabarwieniu skóry, rozwichrzonych włosach, jej ubranie niedbałe powiewało, to wszystko nadawało wizerunkowi eteryczny, lekki ton i stylistycznie przywodziło na myśl figuratywne rysunki Kantora – projekty kostiumów, jakie własnoręcznie robił do swoich sztuk, czy obrazy z 1988 roku, z cyklu *Nie można bezkarnie zaglądać przez okno, Dalej już nic, Z tego obrazu już nie wyjdę*. W drugiej wersji Stangret zarysowała postać dziewczyny jeszcze bardziej ulotnie, delikatnie zaznaczając jej obecność, szybkimi maźnięciami pędzla, przez co nadała wizerunkowi większą dynamikę, a zarazem zwiewność. Anna była tutaj zarysem pamięci, bardziej mglistym, „rozmywającym się”.

Obraz z Anną Frank był wyjątkowy w całej twórczości artystki. Było to jedyne figuratywne przedstawienie w dorobku artystycznym Marii Stangret.

Podczas prezentacji *Hommage* w Krzysztoforach wiosną 1990 roku, towarzyszyły mu zawieszona przy długich ścianach galerii dwa inne obrazy, dopełniając atmosfery zagrożenia i męczeństwa. Po prawej nokturn – *Okno*, utrzymany w aurze nostalgii i równowagi. W głębi dom w księżycowej poświacie. Ciepłe światło w oknie symbolizuje marzenia o bezpiecznym zaciszu, o spokoju i wytchnieniu. Znakiem zagrożenia dla tego cichego świata jest czarne drzewo na pierwszym planie, namalowane jednym gwałtownym gestem, w duchu informel. „Po lewej – obraz niemal abstrakcyjny: na zwiniętym częściowo płótnie – kartce z czerwonym marginesem, w nierealnej przestrzeni jakieś proste kubiczne struktury, ledwo rozpoznawalne, zakratowane okna, kojarzące się nieodwołalnie z więzieniem. Obraz ten to pierwsza wersja tematu, do którego artystka powróciła w 1993 roku – w monumentalnej kompozycji *Pamięci lekarzy 1953 roku*”³⁹¹.

³⁹¹ Baranowa 1994, s. 10.

Wersja tego obrazu z 1993 roku pokazana została najpierw w Galerii Biblioteka w Legionowie pod Warszawą³⁹², a następnie w krakowskich Krzysztoforach, w trzecią rocznicę śmierci Tadeusza Kantora (8 XI–14 XII 1993).

Ten 3-częściowy obraz zadedykowany został lekarzom – ofiarom procesu z 1953 roku. Malarzkę zainspirowała kolejna książka-dokument. Tym razem była to *Sprawa lekarzy kremłowskich* Jakowa Rapoporta (1990)³⁹³, jednego z lekarzy więzionych na rozkaz Stalina za udział w spisku „potworów w ludzkim ciele”. Wydany został na nich wyrok śmierci, ale Rapoport przeżył, by świadczyć. Maria Stangret dała własne świadectwo tej tragedii. Uczyniła to wykorzystując motyw celi i „kamiennych komórek”, uszeregowanych rytmicznie w abstrakcyjnej przestrzeni. Czytając książkę, wraz z autorem na nowo przechodzi się opisywane piekło, drży się z przerażenia na myśl, że to wszystko mogło przydarzyć się każdemu. Najważniejsze znaczenie estetyczne narracji to wprowadzenie czytelnika w świat przemyśleń i odczuć autora. Myślę, że Maria Stangret poprzez swoje dzieło chciała być kolejnym „ogniwem”, które świadczy, pamięta, oddaje hołd, ale przede wszystkim chce przestrzec przed wszelkimi przejawami zła i przemocy.

Rapoport, przetrzymywany przez dwa lata w najcięższym moskiewskim więzieniu w Lefertowie, zanotował swoje przeżycia: „jakimś szóstym zmysłem wyczuwa się w tym »martwym domu« obecność wielu setek ludzi zamurowanych w kamiennych komórkach”³⁹⁴. Motyw ten stanowił ogniwo łączące obie wersje obrazu. Wersja z roku 1990 była bardziej optymistyczna: od więzienia odgradza nas kaskada rozpylonej transparentnej

³⁹² Galerię prowadził i do tej pory prowadzi Stefan Szydłowski.

³⁹³ Rapoport 1990.

³⁹⁴ *Ibidem*, s. 84.

bieli – światła pozwalającego myśleć o ocaleniu. W obrazie z roku 1993 nie było już ratunku – nad zarysem więzienia dominowała wielka Gwiazda Dawida. Ta sama, co w *Hommage dla Anny Frank*, draśnięta, rozszarpana bezwzględny chłabięciem czarnej i czerwonej farby.

Złożone z trzech płócien monumentalne malarskie paneux dopełnił realny, strzaskany pień drzewa, obłany przez artystkę farbą nie zieloną – jak kiedyś w czasach konceptualnej zabawy – lecz czarną. „Ani śladu po drzewie życia, zostało tylko drzewo śmierci”³⁹⁵. „Martwy pień stanowi tylko pendant dla obrazu, stojąc bezradnie, jak dłoń wyciągnięta po pomoc”³⁹⁶. Dlatego tworzył z obrazem harmonijną całość, i co ważne – „martwy” pień po raz pierwszy pojawia się jako integralny składnik obrazu.

To, że obie wersje *Pamięci lekarzy* swoim przesłaniem nawiązywały do *Hommage à Anna Frank*, było kwestią oczywistą. W obu przypadkach mieliśmy do czynienia z ofiarami totalitaryzmu, o różnych odcieniach, ale jednakowo przerażającego. Obrazy z 1990 i 1993 roku utrzymane były jednak w innej tonacji: zamiast oskarżenia mamy raczej pełen pokory, uroczysty hołd.

Dom martwy, dom żywy

Skoro Maria Stangret swoje obrazy traktowała jako swoisty zapisany pędzlem pamiętnik, katalogowała takie rzeczy, zjawiska, zdarzenia ze swego życia, które jakby naturalnie tego właśnie wymagały. Tak było w przypadku tragedii Lili Krasickiej – aktorki Teatru Cricot 2, długoletniej przyjaciółki

³⁹⁵ Baranowa 1994, s. 10.

³⁹⁶ Szczerski 1995, s. 151.

Marii i Tadeusza Kantorów, której spalił się dom w Hucisku. Malarka „zrejestrowała” ten nieszczęśliwy wypadek w obrazie z 1987 roku: *Płonący dom – La Maison Brûle*. Na płótnie widzimy ów moment: w mroku nocy zarys domu ogarnięty przez czerwone płomienie ognia. Poświata księżycowa nadaje poetycki wyraz całemu zdarzeniu. Stangret przyczepiła u dołu obrazu zrolowaną kartkę liniowanego papieru. Kartka była nadpalona, zniszczona tym samym ogniem, który pochłonął dom Lili Krasickiej. Tak oto tragiczną sytuację artystka zapisała na swoich „kartkach”. Poprzez jej przedstawienie uzmysławia nam, jak nikłe w swej kruchości było i jest istnienie. Mała iskra spowodowała tak wielkie straty, a ogień strawił dom tak szybko, jak płomień kartkę papieru. Pozostały zgliszczka, popiół i... pamięć o tym wydarzeniu. Metaforę przemijalności artystka podkreśliła poprzez pokazanie na pierwszym planie spalonego drzewa. Drzewa, które w tym momencie stało się drzewem śmierci, a nie życia, jak za swojej świetności. Motyw drzewa śmierci często pojawiał się w twórczości Stangret. Występował w jej dziełach swoisty pesymizm, który Henry Galy-Carles uznał za fundament jej twórczości³⁹⁷. Powracał w *Płonącym domu*, gdzie spaliła się nawet kartka z dziecinnego zeszytu, a namalowany płomień bezwzględnie ujawnił niszczycielską siłę. Artystka nadała temu obrazowi tytuł *La Maison Brûle* i miała na myśli Dom Martwy. Przeciwstawiła mu *Dom Żywy – La Maison Vivant* (obraz z 1987 r.). Przedstawiał on dom Krasickiej w okresie jego świetności. Żyjący, pulsujący ciepłym światłem, widocznym przez okna. Żółte światła w głębi domu jawiły się tu jako symbol życia, radości, co podkreślał jeszcze bardziej mrok otaczającej nocy. Na pierwszym planie malarka w pełnej, złocistej krasie namalowała wiotkie drzewko życia. Kolejny raz artystka przedstawiła nam brzoškę – zasnętą delikatną mgiełką – znak

il. 25

il. 26

³⁹⁷ Galy-Carles 1991, s. nlb.; przedruk w: *Maria Stangret* 1999, s. 13–14.

charakterystyczny dla polskiego czy słowiańskiego krajobrazu i ulubiony motyw swej twórczości.

Odejście Marszałka

Maria Stangret przez całe życie związana była duchowo i emocjonalnie z Teatrem Cricot 2. Brała udział we wszystkich realizacjach teatralnych swego męża. Cricot 2 wypełniał jej życie. W przedstawienia angażowała się bardzo mocno, czego dowodem były jej wspaniałe, niezapomniane kreacje aktorskie.

il. 28

W 1980 roku, w przedstawieniu *Wielopole, Wielopole*, tak ważnym dla Kantora, bo z nutą autobiograficzną, grała rolę „Tego Pana dobrze znanego” – czyli Piłsudskiego. Jedną z inspiracji dla Kantora do obsadzenia w tej roli Marii Stangret było to, że jej ojciec był legionistą w oddziałach Komentanta. Po *Wielopolu, Wielopolu* Maria Stangret odeszła na pewien czas z teatru. Przyczyną tego kroku była budowa ich wspólnego domu w Hucisku, jedyna realizacja projektu architektonicznego Kantora.

il. 27

Pierwszą narzucającą się siłą obrazów *Odejście Marszałka* była ich ascetyczna forma, wprost wykazywały żołnierską prostotę. Prawdziwa czapka-maciejówka odwieszona na bok, na kij brzozy. Pień brzozy, pełniący rolę wieszaka, tylko co właściwie tam zostało powieszono? Tło obrazu z niebieskich, czarnych i czerwonych linii, namalowanych „informelowskim” gestem. W pierwszej wersji z 1989 roku ekspresja linii czerwonych zaplątanych wśród niebieskich podkreślała dramatyzm sytuacji. W następnych nie było już tego napięcia, kolory zostały stonowane, nieco zgaszone. Artystka powoli wyciszała w sobie to wspomnienie, pozwalając mu odejść. W ostatniej wersji nie było już czapki, pozostał tylko brzozyowy kijek.

Kolejne wersje *Odejscia Marszałka* ze stałym motywem płaczącej brzozy to jakby rozwinięcie tego samego tematu, tej samej tęsknoty, co w poprzednich obrazach. Baranowa³⁹⁸ – z poetyckim spojrzeniem, dopasowała inną jeszcze zwrotkę wiersza poety-chuligana do *Odejscia Marszałka*: „Życie... ból... szczęście – mija wszystko/Śmieszny fatalizm okoliczności./Ogród, jak nieme cmentarzysko/Usiały brzóz odarte kości”³⁹⁹.

W płótnach *Odejscie Marszałka* do głosu doszły tęsknota i smutek. Czy brzoza może być płacząca? U Marii Stangret tak, włączona bezpośrednio do obrazów, z opuszczonymi bezradnie gałęziami. Na dwóch pierwszych wersjach, gdzie ukazane było „wnętrze” lasu, zawieszono na niej czapkę z orzełkiem, ostatnia wersja została pozbawiona nawet tego.

Cykl trzech obrazów *Odejscie Piłsudskiego* był malarskim upamiętnieniem chwili odejścia z teatru, tak bardzo ważnego w życiu artystki, przejawem mocnego, głębokiego wzruszenia. Teatr był dla niej jak rodzina, stąd tytuł o bezpośrednim przekazie. Zarazem obrazy te miały podstawowe przesłanie – oddanie hołdu Marszałkowi. Pierwszą wersję namalowała w 1989 roku, następną w 1991, a ostatnią w 1994. Długo rozpamiętywała pożegnanie z ukochanym teatrem.

Wielopole, Wielopole i Wielopole

Wielopole, Wielopole było, jak wspominałam, ważnym spektaklem nie tylko dla samego Kantora, który powrócił w nim do swojego rodzinnego miasta, ale także dla artystki, która była tak blisko jego życia. Dowodem mocnego związku ze wspomnieniami męża i z jego teatrem są obrazy z 1994

³⁹⁸ Baranowa 1997, s. 12.

³⁹⁹ Jesienin 1960, s. 117.

il. 29

roku: *Wielopole, Wielopole i Wielopole*. Przedstawiły one domy o dużych szarych dachach. Zastosowana kolorystyka, rozległe powierzchnie szarości budynków i błękit nieba podkreślały smutek małego miasteczka. Malarka zastosowała tu formę uproszczoną. Z dużych gładkich płaszczyzn, szarych kubizujących form budowała domy Wielopola, co akcentowało martwość miasteczka, w którym kiedyś tętniło życie. Pejzaż miejski został zasnuty białą mgłą zapomnienia. Przejmujący nastrój płócien pogłębiały kikuty martwych, pomalowanych na czarno drzew, postawione przed obrazami. I znów można w nich widzieć drzewa śmierci. Ustawienie ich w przestrzeni oraz sam temat obrazów jednoznacznie kierował myśl ku przedstawieniu *Wielopole, Wielopole*. Swą formą były bliskie scenografii teatralnej, co raz jeszcze pokazywało, jak mocne uczucia wiązały Marię Stangret z Teatrem Cricot 2 i z samym Kantorem. Henry Galy-Carles interpretował to jako „pessimisme fondamental”⁴⁰⁰.

il. 30

Hommage — Danił Lider

il. 39

W lutym 2005 roku w Galerii Starmach odbyła się wystawa Marii Stangret-Kantor *Hommage à Danił Lider*⁴⁰¹. W wystawie tej, jak w lustrze odbijało się wszystko to, co charakterystyczne i właściwe dla twórczości Stangret. Jej artystyczny świat tworzony w oparciu o pamięć i osobiste doświadczenia, o pozamalarską działalność, o elementy przy-

⁴⁰⁰ Galy-Carles 1991.

⁴⁰¹ Była to trzecia wystawa artystki w tej krakowskiej galerii. Pierwsza miała miejsce w 1993 roku, poświęcona była obrazom z wczesnego okresu malarki *Obrazy informel 1959–1962*. Druga odbyła się sześć lat później, artystka pokazała wtedy swoje *Hommages i Okna*.

rody, o motyw kartek z uczniowskiego zeszytu. Takie odbicie dostrzegłam w całym cyklu *Hommages*, który rozwijany od lat 80., stanowi dla mnie swoisty dziennik z kartami pamięci Marii Stangret.

I ta prezentacja Stangret oparta była o zapisy z pamięci i osobiste doświadczenie, doskonale wpisując się w ramy cyklu. W oddanej jej we władanie przestrzeni Galerii Starmach artystka zaaranżowała swoją wystawę poświęconą pamięci wybitnego ukraińskiego scenografa Daniła Lidera. Stangret odwoływała się w niej do przeżyć, które wyzwoliło poznanie postaci Lidera i jego dzieł podczas pobytu artystki na Ukrainie. Malarka przebywała w Kijowie latem 2004 roku z okazji swojej wystawy w Muzeum Narodowym Sztuki Ukrainy w ramach programu „Rok Polski na Ukrainie”. W tym właśnie czasie zrodził się pomysł na realizację w galerii na Węgierskiej. Marię Stangret urzekła osobowość Lidera, ale to hołd w pewnym stopniu przewrotny, gdyż artystka na wystawie przedstawiła swoją artystyczną odpowiedź na idee tego wybitnego scenografa.

Danił Lider (1917–2002) był artystą teatralnym, którego projekty stały się wzorcami współczesnej sztuki scenograficznej, założycielem szkoły, której absolwenci stanowią elitę scenografów na Ukrainie i w Rosji, a także nieocenionym teoretykiem sztuki⁴⁰². Artystkę zachwycił zwłaszcza jego projekt scenograficzny z 1975 roku – dla propagandowego spek-

⁴⁰² Studiował w latach 1937–1956 w rosyjskiej Akademii Sztuk Pięknych w Leningradzie. Na początku II wojny światowej wraz z rodziną został zesłany na Ural, z racji niemieckiego pochodzenia. Jako scenograf pracował kolejno w: Teatrze Komedii w Leningradzie, Kijowskim Teatrze Komedii Muzycznej, a następnie w jednym z najlepszych teatrów ukraińskich – Teatrze Dramatycznym im. Iwana Franki w Kijowie. Stworzył oprawę sceniczną dla ponad setki spektakli, najsłynniejsze to: *Król Lir* Szekspira, *Wiśniowy Sad* Czechowa, *Pieśń Lasu* Ukrainki, *Maskarada* Lermontowa. Od 1975 równoległe z pracą w teatrze kierował Katedrą Kompozycji Kijowskiego Instytutu Sztuk Pięknych – inf. z: Lider 2004, s. 30.

taklu *Witaj Pripjat* (*Witaj Prypeć*), upamiętniającego budowę czarnobylskiej elektrowni atomowej. Elektrownia stała faktycznie w miejscowości Prypeć koło Czarnobyła, nad rzeką o tej samej nazwie, ponad sto kilometrów na północ od Kijowa. Widowisko to miało obwieścić tryumf człowieka nad potęgą natury. W fazie szkicowej – gdy jeszcze budowano elektrownię – Lider narysował błysk wybuchu atomowego, który dziesięć lat później (na dwa lata przed katastrofą) przeziósł na obraz, choć wcześniej malarstwem się nie zajmował. Podczas Międzynarodowego Quadriennale Scenografii w Pradze zestawił szkice z motywem błysku wybuchu z projektu *Witaj Pripjat* z pasującymi szkicami scenograficznymi do *Wiśniowego sadu* Czechowa. Obrazy i rysunki były opakowane w folię, a przed nimi stały wielkie foliowe worki z suchymi liśćmi przywiezionymi z Kijowa, symbolizujące „działania zabezpieczające” – po wybuchu elektrowni mieszkańcy zbierali liście z drzew i wywozili je poza teren miasta. Pośrodku aranżacji stał ukraiński dzbanek z zatrutą kijowską wodą oraz czarne, spalone drzewko bez liści. Scenografia Lidera przedstawiała świat, który bezpowrotnie przeminął – sad Czechowa zamieniony przez ludzkie działania w atomową ruinę. Zestawienie tym bardziej wymowne, że sztuka Czechowa mówiła właśnie o przemijalności życia.

il. 39
XI

W przestronnej Galerii Starmach można było oglądać aranżację Marii Stangret, będącą odpowiedzią na projekt Lidera. Pojawiły się tu motywy znane z jej wcześniejszych realizacji. Podarte, zrolowane kartki papieru z zeszytu o dużych rozmiarach. Częściowo nadpalone, niewyraźnie zapisane, z zarysem kreślonego projektu. Poliniowane, odwzorowujące szkolne kartki zeszytu z czerwonym marginesem⁴⁰³. Stojące

⁴⁰³ Jeden z oglądających zauważył, że czerwień marginesu na jednej z *Kartek* Marii Stangret wchodzi w kolor pomarańczowy i wysunął porównanie do „pomarańczowej rewolucji”, która trwała na Ukrainie, ale to tylko przypadek, a nie zamierzone działanie artystki.

fragmenty pni drzew. Porozrzucane po podłodze liście. Aranżacja ta może się kojarzyć z wizualnym szkicem scenografa. Maria Stangret w pewnym sensie tworzyła scenografię dla własnej sztuki – choć nie lubiła o tym w ten sposób mówić. Artystka aranżowała powierzoną jej przestrzeń w całościową wizję plastyczną, w której obraz był tylko jedną z części składowych. Jej *Hommages* polegały przecież na zderzeniu przedmiotu namalowanego z przedmiotem z innej rzeczywistości: pniem drzewa, liśćmi, maciejówką. W tym kontekście wystawę w krakowskiej galerii można by uznać za swoisty scenograficzny układ przygotowany przez artystkę – hołd przecież dla wybitnego scenografa!

Dostrzec można było w ich dziełach pewną zbieżność i porozumienie. Badacze twórczość Lidera klasyfikowali w kategoriach tzw. aktywnej scenografii. Ten powstały w latach 70. poprzedniego wieku kierunek przewidywał samodzielne oraz aktywne uczestnictwo scenografii w budowaniu obrazowego świata spektaklu, wspierające zamysły i wizje reżyserskie. Lider starał się maksymalnie wykorzystać przestrzeń sceny, każdy detal dekoracji miał dla niego swoje znaczenie. Spektakl nie był dla Lidera końcowym etapem pracy, a tylko pewnym rozwiązaniem, gdyż należał on do tych ludzi, którzy ciągle poszukiwali. Najlepiej obrazują to jego własne słowa: „Całe życie targają mną wątpliwości [...]. Za najlepszy mój nabytek uważam przebywanie w wiecznych poszukiwaniach, wiecznie mieć małe wątpliwości, które czasem przerażają się w duże. Całej magii sztuki teatru należy szukać nie w szkicach, nie w dekoracjach, nie w makietach, nie w reżyserii, a nawet nie zawsze w przedstawieniu, lecz w jego odbiorze – w tym jak widownia różnie, na poziomach, z różnymi walorami odbiera ten lub inny fragment”⁴⁰⁴. W tym sensie na pewno ma on wiele wspólnego ze Stangret.

⁴⁰⁴ *Ibidem* (tłum. O. Aleksejczuk).

Teatr przejawiał się w życiu malarki nieustannie: poprzez osobę Kantora i grę w Cricot 2, a teraz przez postać Daniła Lidera i jego scenografię. Kantor, Lidera i Stangret łączyły wielkie zamiłowanie do teatru. Kantor traktował teatr podobnie jak Lider, jako całość wizji plastycznej. Jego scenografia do spektakli była inscenizacją plastyczną również aktywną, silnie budującą atmosferę przedstawienia. Na konferencji prasowej przed wystawą w Galerii Starmach Maria Stangret powiedziała, że w jej odczuciu twórczość obu artystów była sobie bliska. Żona Lidera – Kira Pitojewa⁴⁰⁵, która specjalnie na okoliczność wystawy przyjechała na zaproszenie artystki do Krakowa, opowiadała, jak Lider zaczytywał się *Manifestem* Kantora.

Jest jeszcze coś wspólnego dla ukraińskiego scenografa i polskiej malarki, aktorki, performerki, pisarki. Jako narzędzia, a zarazem tworzywa używali oboje elementów wziętych ze świata przyrody. Lider właśnie przyrodę nazywał swoim ulubionym dramaturgiem. W całej jego działalności dostrzec można niebywałą szacunek dla natury, która była dla niego niezwykle siłą twórczą, także na polu sztuki. Należy tę siłę respektować, by nie naruszyć równowagi między światem natury a światem cywilizacji, jak to miało miejsce w Czarnobylu. Maria Stangret również wykorzystywała przyrodę jako formę budującą aranżacje plastyczne, ukazując jej piękno i wielkie możliwości kreacyjne. Możemy zatem dopatrzeć się tutaj bliskości idei i poszukiwań. *Hommages* były swoistym dialogiem z ważnymi dla niej postaciami świata literatury, sztuki, życia. W dialogu prowadzonym przez artystkę z twórczością Daniła Lidera łączył ich ten sam stosunek do przyrody. Na realizację w Galerii Starmach składały się pnie drzew i suche liście, którymi Stangret zasypała posadzkę galerii.

⁴⁰⁵ Towarzyszyła jej kurator Domu Bułhakowa – Irina Worobojowa, z którą Maria Stangret zaprzyjaźniła się podczas pobytu w Kijowie.

W tej przestrzeni pojawił się w ten prosty sposób „pejzaż jesienny”, a wraz z nim nieodłączna aura nostalgii, poetyckości, skupienia.

Artystka tworzyła zresztą podobnie swoje pejzaże już od końca lat 60. Od początku jest to gra klasyczną formułą malarstwa, zmierzająca w prostych zabiegach konceptualnych do jego przekreślenia. Od *Pejzaży kontynentalnych*, przez serię obrazów pokazujących piękno przyrody (*Zboża*), po dzisiejsze *Hommages*, Stangret konsekwentnie włącza w obraz na zasadzie collage'u dodatkowe elementy: liście, pnie drzew, stare kartki w linię. Zabiegi tego rodzaju przełamywały tradycyjne schematy. Co więcej, zdawały się urealniam przywoływany przez artystkę pejzaż.

Obrazy na ścianach Galerii Starmach tworzyły jakby szkicownik Lidera, i zarazem włączały się w osobisty zeszyt malarstwa artystki z Krakowa. Na kartkach z uczniowskiego zeszytu przechowywana była przecież pamięć o wzruszeniach, jakie były udziałem artystki. Wszystkie płótna – olejne kompozycje z trójwymiarowymi obiektami – odnosiły się do konkretnych osób, były to w rezultacie namacalne wspomnienia, które widzowie mogli dotykać. Były to w istocie pejzaże wewnętrzne: pejzaże uczuć, wizji i pamięci, urealnione na kartach malowanego gestem pamiętnika. Zapisywanego przez lata czytelnymi i sugestywnymi symbolami. Tak opowiadała o tym sama Maria Stangret – „Po prostu jest to mój własny świat, moja imaginacja, moje przeżycia i nie należy szukać tu odniesień do innej poetyki lub wykoncypowanych konsekwencji artystycznego rozwoju... Są one jak kartki zeszytu pamiętnika. Cechuje je ostre zetknięcie z moją wyobraźnią, moimi wspomnieniami [...]”⁴⁰⁶. Nie ma powodu, by myśleć inaczej. Można tylko czekać na kolejne karty z tego zeszytu,

⁴⁰⁶ Z Marią Stangret-Kantor rozmawia Jaromir Jedliński, w: *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, s. 30.

gdyż artystka nieprzerwanie notuje, tworząc pejzaże swej pamięci.

Epilog — Pejzaże pamięci

il. 19

Pierwszy z *Hommages – Hommage à Sergiusz Jesienin*, powstał w 1986 roku jako hołd ulubionemu rosyjskiemu poecie. W ciągu kolejnych lat Maria Stangret stworzyła następne obrazy i ich wersje, które razem możemy przypisać do tego konsekwentnie prowadzonego cyklu. *Hommages* stanowiły zapisy z pamięci artystki, przeniesione na obrazy i poza nie, w przestrzeń galeryjną. Zawarta była w nich pamięć o osobach, które Maria Stangret poznała osobiście, przez lekturę pamiętników i wierszy, przez granie w teatrze. Te indywidualne doświadczenia wyryły głębokie ślady w jej psychice. Właśnie do nich w swej twórczości malarka się odwoływała. Na przestrzeni życia przecież wiele rzeczy i sytuacji po prostu zanika, zapomnianych, zagubionych. Pamięć ludzka wybiórczo pozostawia tylko te fakty, które najmocniej się w niej zapisały. I taką też selekcję malarską prowadziła Maria Stangret, rejestrując na kartkach swego malarskiego zeszytu te najsilniejsze wrażenia. I chwala jej za to! To właśnie dzięki artystom możemy oglądać ten niepowtarzalny proces pamięci – aparatu postrzegania i „gromadzenia danych”, z którego korzysta też Maria Stangret, co słusznie zauważyła Baranowa, sięgając po freudowskie pojęcie *Wunderblocku*⁴⁰⁷.

Dla Marii Stangret osoby poety Sergiusza Jesienina, młodej Żydówki Anny Frank, marszałka Józefa Piłsudskiego, męża Tadeusza Kantora, moskiewskich lekarzy, a i ukraińskiego

⁴⁰⁷ Baranowa 2002, s. nlb.

scenografa Daniła Lidera, stały się szczególnie bliskie. Wywoływały kolejne impulsy do tworzenia – zapisywania w malarzkim pamiętniku. Cykl *Hommages* wynikał z przeżywania całej gamy uczuć, od bólu przez nostalgię i smutek po wzruszenie. Do ich oddania Stangret wykorzystywała ulubioną formę pejzażu. Na jej obrazach mamy drzewa, liście, domy, zboża, a przed nimi, tworząc warstwę przedmiotową, były ustawiane pnie drzew (*Hommage à Tadeusz Kantor, Odejscie Marszałka, Pamięci lekarzy 1953 roku*) albo skrzynia z jesiennymi, zeschniętymi liśćmi (*Hommage à Jesienin, Hommage à Danił Lider*). Stangret stosowała proste środki, które wydobywały szeroką skalę nastrojów i ujawniały kolosalny potencjał, jaki kryły w sobie dzieła zbudowane z pierwiastków natury.

Artystka dzieliła się tym, tworząc swoiste pejzaże pamięci. Te bolesne dedykacje, zapisane w niepowtarzalnym nastroju poetyckiego malarstwa, nabierały uniwersalnego wymiaru. Jawiły się już nie jako tylko osobiste zapiski, lecz wzniosłe – także przez użytą formę wielkich obrazów-objektów – refleksje nad przemijalnością życia, sensem egzystencji i okrucieństwem historii.

„Nie wydaje mi się – pisała Baranowa – aby pesymizm Marii Stangret – myśl o tragicznej przemijalności wszystkiego – nie wydaje się, by był równoznaczny z nihilizmem. Wszak maluje obrazy – pamięta. I mimo że Brodski uważał, iż »pamięć zdradza wszystkich [...]». To współniczka zapomnienia, sojuszniczka śmierci« – to jednak zdolność kreowania obrazów, upowszechniania poprzez formę jednostkowego przeżycia, wzruszenia, wstrząsu zaprzecza temu twierdzeniu. Bowiem – jak pisał Canetti – droga do rzeczywistości prowadzi przez obraz. I nie sędzę, aby istniała lepsza⁴⁰⁸. Obrazy nie zdradziły. Pamięć pozostała. Warto je poznać i zagłębić się w proponowaną przez Marię Stangret podróż w przeszłość. Na

⁴⁰⁸ Baranowa 1994, s. 11.

il. 31
27, 32
19, XV
39

zakończenie przytoczę tu jeszcze słowa Tadeusza Kantora:
„Gdy człowiek i jego dzieło przestają istnieć, pozostaje pamięć,
przekaz wysłany w przyszłość następnemu pokoleniu. [...] Pamięć jest warunkiem rozwoju, a ten z kolei jest istotą życia. Wszystkie nasze kryzysy powodowane są nierespektowaniem pamięci”⁴⁰⁹.

⁴⁰⁹ Cyt. za: Pleśniarowicz 1997, s. 301.

*Sztuka jest realizacją tego
co w życiu niemożliwe.*

Tadeusz Kantor

Zakończenie

Żyjemy w świecie obrazów i symboli, idei i uczuć. Każdy ma swój odrębny, wieloelementowy świat, w którym się porusza i funkcjonuje. W każdym z nich odmienne są proporcje pomiędzy poszczególnymi elementami – czasem światy różnią się od siebie w istotny sposób, choć elementy podstawowe są takie same, ale też dzięki temu mogą się te światy ze sobą spotykać. Świat każdego z nas jest ograniczony, często bywa wręcz skostniały. Z tego skostnienia może wyrwać nas właśnie spotkanie z drugim człowiekiem, lub mówiąc bardziej precyzyjnie, silne doświadczenie tym spotkaniem spowodowane. Takim doświadczeniem może być sztuka – ona również jest spotkaniem, ale o specyficznym charakterze. Doświadczenie sztuki ma przecież formę interakcji, i to interakcji o ogromnym potencjale poszerzania zarówno naszego świata wewnętrznego, jak i obrazu świata zewnętrznego. To, co od samego początku swej działalności artystycznej czyniła Maria Stangret, to poszerzanie tych światów poprzez przekraczanie ich granicy. Trudno rozdzielić w jej przypadku sztukę od rzeczywistości. Artystka dokonując przekroczenia w sztuce, łamała granice postrzeganej rzeczywistości, dochodziła do nowych jej obszarów. Jest to oczywiście najbardziej ogólna charakterystyka twórczości Stangret, twórczość ta rozgrywała się na wielu

poziomach i ma wiele odcieni, ale zasadniczy kierunek pozostał ten sam. Tych kilka obszarów działania to przede wszystkim otwieranie nowych kanałów percepcji, zwiększenie świadomości odbioru, badanie znaczenia pojawiającego się w sztuce i zarazem odwracanie tego porządku, praktyczne definiowanie specyfiki dziedzin artystycznych przez penetrowanie świata sztuki. Twórczość Marii Stangret ma charakter sensualny i żywiołowy, spontaniczny, niezależny. Borowski pisał, „że początkowo sensualizm ten dotyczył bezpośrednio aktu malowania i malarskiego warsztatu (obrazy informel), następnie były to akcje i działania spontaniczne o charakterze interwencyjnym w stosunku do obrazu (tzw. pejzaże kontynentalne, przekreślane, oraz malowanie pni i konarów drzew)”⁴¹⁰.

Niewątpliwie zainteresowania artystyczne Marii Stangret miały swe korzenie w wyjątkowej, dziecięcej wrażliwości wizualnej na otaczający świat. Myślę, że pojmowała ona sztukę najogólniej jako cechę umysłu ludzkiego. Uznała, że powinna być ona ciągłym przekraczaniem (w kierunku poznania) i swoistym filozofowaniem. Sztuka ma wyrażać i odkrywać, ma być zwrócona w przód, w przyszłość, lecz zarazem pamiętać o tym, co było wcześniej. Ale sztuka to również refleksja nad możliwościami sztuki. Bowiem przez stałe przekraczanie swych granic i możliwości, przez autokontrolę, sztuka stała się przedmiotem, który służy tylko jako zapis. A według artystki sam obraz, jego wizja jest w umyśle – „[...] przez cały czas nosi się w głowie swoje obrazy, bo one są w głowie, dlatego nawet jak się ma najlepiej opanowany warsztat to i tak trzeba przyjąć sprawę hazardu, trzeba przyjąć sprawę ryzyka, poza tym to, że szereg rzeczy się nie uda i są do wyrzucenia, ale tylko na tym niepowodzeniu, na tej klęsce uczy się, jak coś wreszcie zrobić! To jest szalenie trudne, to jest po prostu

⁴¹⁰ Borowski, mpis, s. nlb.

nudne, obrzydliwe, a równocześnie trzeba przez to przejść, trzeba ten proces wykonać⁴¹¹. Jedliński tutaj właśnie odnalazł istotę świeżości i zjawiskowości jej malarstwa, jak sama artystka mówi, malarstwo czasem jest nieznośne, ale dla niej malowanie jest koniecznością, by podzielić się swoimi przeżyciami. Maria Stangret poprzez malarstwo modelowała emocje najpierw swoje, następnie tych, którzy stanęli vis à vis jej obrazów.

Dlatego twórczości malarskiej Marii Stangret nie należy traktować jako zbioru faktów i dat, zestawu przedmiotów i działań. Stanowi ona przepelniony wewnętrzną logiką proces, w którym „jest doświadczenie i niewinność, żeby nie powiedzieć naiwność nieraz”⁴¹². W jej obrazach możemy zauważyć i trud i lekkość, a także radość z osiągnięcia po raz kolejny tego, czego się chciało we własnym dziele dopatrzeć. Obrazy artystki, niewinne i odkrywczyste, to świat otaczającej nas natury, przefiltrowany przez wszelkie rygory sztuki nowoczesnej.

Malarka, jak sama mówiła, nie lubiła malowania, ale lubiła mieć swoje obrazy⁴¹³. Może dlatego w obrazach tych intelektualne wyrafinowanie spotyka się z wykonaniem, które wydaje się niemal nonszalanckie. Stangret ma dobre pomysły na obrazy, maluje jednak tak, jakby zamiast myśleć o obrazie, który właśnie pokrywa farbą, zastanawiała się nad koncepcją następnego. Forma w tym malarstwie była w ciągu wielu lat konsekwentnie oszczędna, klarowna, jednocześnie cechowała ją wrażliwość. Maria Stangret używała takich środków wyrazu, kształtów, idei, barw, i w sposób, jak to najbardziej odpowiadało jej sztuce, dla tworzenia znaku w kontekście rzeczywistości, w której żyła. Artystka starała się określić obszar i problem, który poprzez dane dzieło były penetrowane. Gdy poruszała ją barwa, rytm i dynamika, oddawała to poprzez malarstwo

⁴¹¹ Jedliński 2003, s. 21.

⁴¹² *Ibidem*, s. 20.

⁴¹³ *Z Marią Stangret-Kantor rozmawia Jaromir Jedliński*, w: *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, s. 25.

informel, gdy wracała do wspomnień lat dziecięcych, przypominała tamte zabawy – malowanie zeszytu (towarzysza szkolnego) i grę w klasy. Artystka chętnie do wspomnień wracała, pamiętała o innych, oddawała im cześć poprzez swoje obrazy.

Twórczość Marii Stangret pochodziła wprost z jej własnych przeżyć, jednak stały się one poprzez malarstwo przeżyciami powszechnymi. Udało się jej, przy zastosowaniu „prostego języka sztuki”, w sposób jasny podzielić się swoimi przeżyciami. Według mnie artystka samą sztukę pojmowała bardzo uniwersalnie, jako „szukanie drogi od nas do świata zewnętrznego”. Chciała oddziaływać na sferę wrażliwości, nie tylko tej związanej z odbiorem sztuki, ale i z wszelkimi przejawami rzeczywistości. Sądziła, że dzieło sztuki tworzy się w przestrzeni pomiędzy obiektem a odbiorcą, o ile stworzony znak ma zdolność wytwarzania koniecznego napięcia a odbiorca jest nań uwrażliwiony. To suma aktów odbioru i reperkusji takiego spotkania, obok czynników historycznych i kulturowych, decyduje o tym, czy jakiś znak zostanie włączony do zbioru „sztuka”.

Kraków, 22 września 2003 r.

Z Marią Stangret-Kantor rozmawia
Anna Dzierżyc-Horniak⁴¹⁴

Anna Dzierżyc-Horniak: *Chciałabym namówić Panią na wspomnienia. Jak zaczęła się Pani przygoda z malarstwem? W jakim okresie życia zaczęło się Pani zainteresowanie sztuką? Czy przed podjęciem studiów w Krakowie często Pani rysowała?*

Maria Stangret-Kantor: Trudno powiedzieć. U mnie zaczęło się raczej od literatury, która przecież też stwarza obrazy, działające na wyobraźnię. A tak w ogóle to nie wierzę, by późniejszy malarski talent objawił się już u małego dziecka.

Niemal wszystkie dziecięce obrazy są genialne, ale te do czwartego, piątego roku życia. Dziecko kontroluje i postrzega świat bardzo indywidualnie, ale nie ma w tym zamierzonej celowości i pełnej świadomości, a przez to zdarzają się niezwykle przypadki i ujawniają niespotykane emocje. Jest to niebywale fascynujące, ale nie można stwierdzić, nawet przy najbardziej genialnych obrazkach małych dzieci, czy będą to przyszli znakomici malarze, bo wraz z wiekiem zaczyna się naśladownictwo. Dziecko rozpoczyna naśladować naturę, naśladować innych wykonawców, szukać wzorów, przestaje ufać tylko swojej wyobraźni i korzysta z tego, co gotowe, a to jest najprostsze.

⁴¹⁴ Fragment wywiadu ukazał się jako: Dzierżyc-Horniak 2004, *Względność...*

Jeżeli chodzi o mnie, to przed wstąpieniem na Akademię zobaczyłam wielką wystawę Siqueirosa i największej surrealistki świata Fridy Kahlo. Byłam wstrząśnięta i zachwycona. W tym czasie chłoniłam też neorealistyczne filmy włoskiej nowej fali i z tak różnych inspiracji zaczęło się właściwie moje głębsze zainteresowanie malarstwem.

Postanowiłam pójść na Akademię Sztuk Pięknych i miałam to szczęście, że się dostałam. Bardzo trudno było się dostać, moi rodzice nie byli partyjni, nie miałam nikogo, kto by mógł mnie poprzeć. Faworytami na studentów byli wychowankowie liceum, gdzie nauczał Kluza. Mieli fantastycznie opanowany warsztat realistycznego odtwarzania. Ale jakimś cudem ten egzamin zdałam i na pierwszym roku, z przerażeniem, stwierdziłam, że ja nie potrafię tak fotograficznie rysować. Warto wspomnieć, że kiedy zdawałam na Akademię, w sztuce polskiej obowiązywała doktryna socrealizmu, ale zaraz potem, po paru miesiącach, nastąpiła odwilż. Wraz z dojściem Gomułki do władzy we wszystkich moich znajomych wstąpiła nadzieja na zmiany, i nastąpiły one również w zakresie akademickiego programu nauczania. Dlatego miałam stosunkowo krótki okres takiego naprawdę przerażającego rysunku na pierwszym roku. Biegałam wówczas do „Jamy Michalika”, tam wypijałam niezliczoną ilość kawy i ciężko pracowałam nad rysunkiem, żeby mnie z tego pierwszego roku po prostu nie wyrzuciono. Natomiast w momencie, gdy trafiłam do pracowni malarstwa prowadzonej przez profesora Świderskiego, było już całkiem inaczej. Świderski wcześniej był bardzo surowy i zasadniczy, ale w okresie odwilży miał inne sprawy na głowie i zostawiał nam dużo swobody. Od początku malarskich studiów nie miałam tylko problemów z kolorem, bo podobno – jak mówił Kantor – mam wrodzone wyczucie koloru, tak jak ktoś ma wrodzony absolutny słuch. W okresie studenckim poznałam też Tadeusza Kantora. Poznałam go w kawiarni, ale wcześniej

widziałam go wielokrotnie. Bywałam m.in. w teatrze, na sztukach, do których robił scenografie.

Kantor w okresie socrealizmu nie miał na Akademii tyle szczęścia co ja, bo będąc profesorem został już w 1950 roku wyrzucony z niej za formalizm. W czasie „odwilży”, w 1956 roku założył wraz z innymi artystami Grupę Krakowską. Grupa Krakowska nie była jakąś grupą programową, mającą jeden cel, jak np. kubiści, konstruktywiści czy surrealiści. Byli to ludzie, którzy jeszcze przed wojną dużo wiedzieli o Bauhausie, o Schlemmerze, o Meyerholdzie, o konstruktywistach i mieli głównie ambicję tworzenia sztuki awangardowej. Kraków zresztą był bardzo żywym wówczas ośrodkiem. Wszyscy mieli swoje miejsca spotkań. W kawiarni „U Warszawianek” bywali: Stern, Jaremińska, Sandauer. Jeszcze nie było „Piwnicy pod Baranami” i my młodzi, np.: Bursa, Iredeński, Polański, Skrzynecki i wielu innych, mieliśmy takie „Targi” na ulicy Jana i tam spotykaliśmy się. Akademia i szkoła aktorska tworzyła jedno środowisko, przychodziliśmy do tych samych kawiarni. A ludzie byli złańnieni sztuki, nie mieli innej nadziei, aby rozświetlić tę szarą ówczesną rzeczywistość.

Z Tadeuszem spotykaliśmy się w kawiarni Związku Plastyków, gdzie bywali: Jaremińska, Mikulski i oczywiście wielu innych malarzy, np. Pawłowski, a potem także i aktorzy. My, młodzi, byliśmy zafascynowani tym wszystkim, co się tam działo. To było równoległe, malarstwo i teatr. Tam powstały pierwsze spektakle założonego w 1955 roku teatru Cricot 2. Ja wtedy równocześnie bardzo dużo pracowałam na Akademii, siedziałam po nocach, bardzo mi zależało na studiach, tym bardziej, że mogłam robić, co chciałam. Niestety wkrótce znowu przykręcono śrubę.

A D-H: Zawody artystyczne przeważnie nie zapewniają stałych dochodów ani stabilizacji, których rodzice pragną dla swych dzieci. Czy rodzina nie stawiała przeszkód, gdy jako mło-

da dziewczyna zdecydowała się Pani rozpocząć studia malarskie na ASP?

M S-K: Ja dosyć późno poszłam na Akademię, byłam wówczas osobą dojrzałą i była to przemyślana decyzja. Przedtem zdawałam dwie matury, najpierw humanistyczną, a potem w szkole hotelarskiej, po ukończeniu której zrobiłam sobie przerwę, ale równocześnie zajmowałam się sztuką, bo wszyscy moi znajomi w Krakowie żyli sztuką.

Czy Rodzice nie stawiali przeszkód?... Nie stawiali!

To był bardzo biedny czas, było skromnie, ale np. nie przypominam sobie takiej sytuacji, aby nie było na czynsz, na opłaty za światło. Szkoły były za darmo, i dostępne dla wszystkich, właściwie to nie było problemu pieniądza, tak jak w tej chwili, że rodzice starają się wybrać dziecku zawód, który pozwoli mu przetrwać w przyszłości.

A D-H: Wspominała Pani, że myślenie obrazami zaczęło się od literatury. Jakie lektury odegrały najważniejszą rolę w Pani życiu, w Pani rozwoju artystycznym?

M S-K: Od dziecka dużo czytałam. Jeszcze podczas okupacji przeczytałam *Proces* Franza Kafki. Jak każda dziewczyna czytałam Marcela Prousta i całą rosyjską literaturę. Zarówno tę starą, jak i tę rewolucyjną (to wtedy czytali wszyscy). Najbardziej urzekli mnie poeci: Jesienin i Majakowski. Nie mogę też nie wspomnieć mojego ulubionego Tomasza Manna i jego *Czarodziejskiej Góry*. Bardzo dużo studiowałam pism filozofki francuskiej – Simone Weil, niezwykle uwrażliwionej na cierpienie człowieka. Nie wiem, czemu u nas jest ona tak mało znana. Jak pytałam o nią w księgarniach, to mylono ją z politykiem, dziwne, prawda? W Polsce Czesław Miłosz przetłumaczył chyba tylko jej jeden wybór pism, który czytałam jeszcze po francusku.

A D-H: Czy studia na ASP wniosły wiele w Pani widzenie świata?

M S-K: Trudno mi to jednoznacznie ocenić. Na pewno poznałam wiele tajników warsztatowych. Kiedy zetknęłam się z Kantorem, dla niego ważniejsze było malarstwo niż teatr. Tadeusz miał naturę szalenie przebojową, innowatorską, był po prostu z powołania awangardowym artystą, świetnie znał historię sztuki i znakomicie umiał to przekazać. Spotykaliśmy się w tej ciemnej „Jamie Michalika” i on mi tam uświadomił, co to jest ruch kubistyczny, co to jest fowizm, co to surrealizm, a także, jak powinno się robić kolor. Często powtarzał takie piękne zdanie: „żeby był najbardziej delikatny obraz, to nie może być brudny, on musi być tak, jakby go deszcz zmył w tym momencie”. Czyli należy tak mieszać kolor, aby nie robić błota na palecie. Jeżeli na płótnie ma być zimny szary, to musi być dodany i jakiś kolor ciepły.

A D-H: *A kogo ceniła Pani w tamtym czasie z artystów działających w Polsce?*

M S-K: Z artystów w Polsce?

Tak się składało, że już w okresie studiów miałam masę malarskich albumów i uwielbiałam je oglądać, ale nie wszystkie obrazy ceniłam. W Polsce nie ma prawdziwej hierarchii malarstwa, mamy genialnych malarzy, ale nie potrafimy tego uporządkować, ani należycie pokazać. Zrobili to np. Francuzi: wszystkie świetne dzieła, o wydzwieku narodowym dali do Wersalu, a w Luwrze zrobili zupełnie inną, fantastyczną galerię.

Z polskich malarzy uwielbiam Wojtkiewicza, Wyspiańskiego i Malczewskiego, malarzy stojących na pograniczu symbolizmu i ekspresjonizmu, groteskowy styl Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Ale miałam to szczęście wyjechać na początku lat 60. za granicę, wielkie szczęście, dlatego że w Paryżu wtedy był taki boom sztuki nowoczesnej, że w stosunku do tego, co było, teraz nic się nie dzieje. To był obłęd. Wystawiali wówczas i Tápies, i amerykańscy malarze, awangarda z Pollockiem, Segalem – malarzem i rzeźbiarzem. Byłam tym odurzona.

A D-H: *W okresie Pani studiów preferowana i wszechobecna była sztuka socrealizmu, niektórzy odmawiają jej wszelkich walorów artystycznych. Obecnie słyszałam o pomysłach, aby Nowa Huta została skansenem, muzeum socrealu. Co sądzi Pani o tej sztuce z perspektywy czasu?*

M S-K: Gdy byłam na Akademii, socrealizm wydawał mi się ogromnym skrępowaniem. Natomiast jak już byłam dojrzała, w sensie malowania, to wcale nie zajmowałam się i nie interesowałam się sztuką socrealistyczną.

A D-H: *Wiem, że Pani pierwsza wystawa indywidualna miała miejsce w styczniu 1963 r. w Galerii Brinken w Sztokholmie. Co było powodem, że Pani debiut odbył się za granicą?*

M S-K: Właściwie nie wiem dlaczego. Mieliśmy tam przyjaciół. Przyjechał wielki kolekcjoner, Ahrenberg, który właśnie zakupił obrazy Tadeusza i zrobił mu wystawę w Sztokholmie. Ja też miałam tam przyjaciół, historyków sztuki, którzy również mnie zrobili wystawę. W Sztokholmie osobiście poznałam wielkich malarzy: Tinguely'ego, Niki de Saint-Phalle, Christiana Boltana i innych. Dla mnie był to czas niezwykle intensywnej pracy i wiedza o współczesnej sztuce była bardzo ważna.

A D-H: *Dużo Pani w tym czasie podróżowała, prawda?*

M S-K: Tak, bardzo dużo, i jeszcze nie z teatrem.

A D-H: *Czy podróże wpłynęły na Pani poglądy o sztuce, jak i bezpośrednio na Pani twórczość?*

M S-K: Tak, oczywiście. Zobaczyłam dzieła największych twórców, poznałam wielu malarzy z tego okresu. Poznałam także wielkich krytyków sztuki, jak: Jean-Clarence Lambert, Claude Olivier, Henry Galy-Carles i szereg innych. Cały Paryż wciąż mówił o malarstwie. Paryż był wtedy po prostu Mekką, do której wszyscy ciągnęli.

A D-H: *Czy te kontakty były dla Pani tak istotne? Ze sztuką amerykańską, francuską?*

M S-K: Szalenie! Szalenie istotne! Ja uważam, że nie ma dobrego malarstwa bez świadomości, co się równocześnie dzieje wokół i co kiedyś się zdarzyło. Mogą być dobre obrazy prymitywne, ale nie obrazy świadome. Po to są muzea. Myśmy ciągle z Tadeuszem siedzieli w muzeach.

A D-H: *Debiutowała Pani malarstwem informel. Krytycy pisali, że w Pani malarstwie ważny był ruch, kolor i temperament. A co dla Pani w tym malarstwie było ważne?*

M S-K: Te wszystkie trzy elementy. Taszizm, który uprawiał m.in. Kantor, to jest sprawa rozlewania i łączenia koloru oraz bunt przeciwko tradycyjnemu obrazowi, natomiast malarstwo takie, jakie ja robiłam, to co innego. W tym czasie uwielbiałam Hartunga, Soulages'a, u których najważniejszy był gest! U mnie też to była sprawa gestu. Nawet potem, jak robiłam obraz figuratywny, to jednak cały czas był gest, który pozostał we mnie z okresu informel.

A D-H: *Co Pani czuła, tworząc informele, a jak obecnie odbiera Pani obrazy z tamtych lat?*

M S-K: Teraz odbieram je bardzo dobrze. Już wielokrotnie mówiłam, że każdy ma inny sposób pracy z obrazem, ale by zacząć malować, artyście potrzebna jest też motywacja, np. że Pani będzie miała wystawę, bo malarz musi być oglądany, to nie jest tak, że można robić coś „za szafę”, czy „pod łóżko”. Ja noszę długo ideę obrazu w sobie, a jeśli już zaczynam ją realizować, to staram się robić to szybko i strasznie ryzykownie. Właściwie nie lubię malować, dlatego, że jak maluję, to strasznie się męczę. To jest nawet fizycznie ciężka praca, jak np. próśnienie z automatu. Do niektórych obrazów dostawiam przedmioty. Możliwe, że wzięłam to trochę z teatru Cricot i pojawiających się tam obiektów niskiej rangi, które zawsze mnie fascynowały, ale przedmiot niskiej rangi był i w malarstwie, bo przecież Spoerri robił te popioły, te papierochy, te brudy, które potem oblewał przezroczystą masą.

Kiedy tworzyłam swoje wielkie obrazy, to był ogromny wysiłek. Wynajdywałam drzewa, stare pnie, o których użyciu w mojej sztuce jeszcze nie wiedziałam. Gdy przystępuję do pracy, to nawet gdybym miała nie wiem jakie doświadczenie – a doświadczenie jest ogromnie ważne, dlatego wśród malarzy jest bardzo dużo twórców, którzy najlepsze dzieła robią w starszym wieku, gdy mają już świetnie opanowany warsztat – kiedy zaczynam malować, zawsze ogromnie ryzykuję. Przy moim sposobie gestualnego malowania, jednym pociągnięciem pędzla można wszystko popsuć. Malarz nigdy nie jest zadowolony z tego, co zrobił, bo twórca nigdy do końca nie może być zadowolony. Potem, jak już oglądam swoje prace, to lubię niektóre obrazy, mogę to śmiało powiedzieć, ale też zrobiłabym coś teraz w nich inaczej.

A D-H: *W latach 70. maluje Pani nieba...*

M S-K: Lubię niebo, a w latach 70. odkryłam, że zamiast paćkać pędzlem te chmurki, te nieba, mogę w jednej chwili zrobić to przez próśnienie.

A D-H: *W latach 80. pojawiają się na Pani obrazach drzewa, pnie drzew. Ustawia Pani pnie drzew także przed swymi obrazami. Czy te motywy fascynują Panią? Czy mają znaczenie symbolu? Czy niosą jakieś szczególne przesłanie?*

M S-K: Jeżeli namalowany obraz ma potem jakąś poważną rangę, znaczenie, to bardzo dobrze. Tylko niedobrze, jak to się na siłę wтягиwa do obrazu, przystępuje się do malowania z tym zamiarem. Wie Pani, co powiedział Mirò, gdy go spytano: „Czym powinien być, jaką rolę powinien spełniać obraz?” Odpowiedział: „Obraz? Obraz powinien pięknie wyglądać na ścianie”. Coś w tym jest, że np. właśnie Klee czy Mirò pokazują coś, co zdaje się błahe, a jednocześnie jest ważne i piękne. Prawda? A jaki cudowny jest Malczewski, jeżeli Pani pamięta niektóre jego obrazy, ale jak to zostaje napompowane jakąś martyrologią czy jakimś mistycyzmem, to staje się nie do zniesienia.

A D-H: *Po okresie informel, od malarstwa gestu przeszła Pani do zgeometryzowanych powierzchni obrazów. Potem w Pani malarstwie pokazały się Nieba, Brzozy, Okna, a następnie Anna Frank, i inne Hommages. Co spowodowało te zmiany i kolejne etapy w Pani twórczości?*

M S-K: To wiązało się z moją współpracą z artystami z Galerii Foksal, gdzie był wyraźny wpływ sztuki konstruktywistycznej, geometrycznej: choćby w twórczości Krasińskiego lub Gostomskiego. Ja też przez pewien czas jemu ulegałam, i stąd te nieba, te wielkie klasy, potem strzałka, ale tablice z kredą zaczęłam robić też pod wpływem zobaczonej w Paryżu świetnej wystawy Dine'a. Zainspirowałam się tym, że on przed samym obrazem postawił przedmiot. Oczywiście zrobiłam coś zupełnie innego. Kantor był tym zafascynowany i stworzył cykl obrazów *Wszystko wisi na włosku*. To operowanie zestawieniem płótna i realnego przedmiotu kontynuowałam przez jakiś czas. A potem przyszedł czas na *Hommages*.

A D-H: *Czy Hommages są tylko uniwersalnym zapisem upamiętnienia, dla przyszłych pokoleń, czy są w nich zawarte bardzo osobiste pierwiastki? Niektórzy wprost sądzą, że np. w Annie Frank jest trochę Pani samej?*

M S-K: Proszę Pani, ludzie tak sądzą, bo to byłoby najprościej. Ale nie! Nie jest to aż tak osobiste. W mojej młodości książka Anny Frank była wydarzeniem światowym, a np. mój mąż w ogóle o tym nie wiedział, bo należał do innego pokolenia. Co to za jakaś Anna Frank? – pytał. Tragizm przeżyć Anny Frank polegał na tym, że ta właściwie jeszcze mała dziewczynka, bardzo dorosła na swój wiek (przeżyła taką dojrzałą miłość, w zamknięciu i z tą kołtuńską rodziną), w momencie, kiedy wszyscy oczekują wyzwolenia, prawie w ostatnich dniach wojny, zostaje zamordowana. Ta dziewczyna, która tak marzyła o wolności, o tym, by wsiąść na rower i pojechać przed siebie, opisała swoje wszystkie przeżycia w zeszytach. Mniej więcej po roku od jej śmierci znaleziono

ten wspaniały pamiętnik i wydano drukiem. Wkrótce adaptowano jego treść dla potrzeb teatru i mnóstwo zespołów teatralnych grało go na scenie. Tadeusz tym się nie interesował, ale ja to świetnie pamiętam i byłam zafascynowana tym pamiętnikiem, tą kartką z zeszytu, na której można zmieścić tyle treści i dlatego zrobiłam ten *Hommage Anny Frank*.

il. 35

A D-H: *Natknęłam się na opinię jakiegoś krytyka sztuki, że kartka jest dla pani przedmiotem najniższej rangi?*

M S-K: To znaczy na pewno nie piękna, czysta kartka, tylko to, co z niej zostaje. Te resztki, te świstki z naszych notatek, czego chce się człowiek pozbyć, wyrzucić, co nas czasem zawała swoją ilością. Chociaż był czas, że fascynowało mnie samo formowanie papieru, można by np. zrobić z niego taką wielką kulkę papieru i trzymać ją na stole.

A D-H: *A czy mogłaby Pani przybliżyć mi ideę malowania swoich kartek? Określić jakoś cały ten cykl. One przewijają się przecież przez całą Pani twórczość, jak zapisany Pani malarski pamiętnik.*

M S-K: One są chyba, jak to Pani wspomniała, moim malowanym pamiętnikiem.

Odbija się w nich wszystko, co mnie w danym okresie zajmowało. Najpierw tylko na nich malowałam, a potem wydawało mi się, że mogę włączyć jakiś tekst do tego obrazu, jak w *Hommage à Jesienin*.

I wtedy linia, którą robi się na białym płótnie, ma inny sens. Staje się sprawą lektury, łączy się z literaturą.

A D-H: *W 1946 roku Tadeusz Kantor powiedział, że dzieło sztuki jest odpowiednikiem realnej rzeczywistości. Podkreślał, że każdy obraz wnosi coś nowego, twórczego. Pani wyraziła się kiedyś, że nie tworzy się wielkich dzieł sztuki, raczej sprowadza się obraz do obiektu niższej rangi. Czym więc według Pani jest dzieło sztuki?*

M S-K: Powiedziałam, że co się robi? Że sprowadza się obraz do obiektu niższej rangi? To nie jest dobre sformułowa-

nie, nie! Tę niższą rangę podnosi się przez przedstawienie w dziele. Bo wyrzucona, jakaś obdarta kartka papieru, w momencie, kiedy zostaje powiększona, uzyskuje nowy wymiar, jej rozdarcia, zniszczenia zostają przetworzone na wartości dzieła sztuki, tak jak np. te ohydne papierosy, te rozlane kleje, te świństwa, które nas otaczają w niechlujnym domu, to, co Spoerri zalewał takim przezroczystym tworzywem i przez to ową obrzydliwość podnosił do rangi sztuki. Raczej tak bym to teraz ujęła.

A D-H: *W Pani obrazach widać, że maluje Pani rzeczy i ulotne wrażenia, które drzemią w Pani. Czy malarstwo według Pani to zawód, powołanie, czy właśnie ta wewnętrzna potrzeba uzewnętrzniania przeżyć i przemyśleń?*

M S-K: Proszę Pani, pamiętam, swego czasu w Paryżu poszliśmy z profesorem Lechem Kalinowskim, z którym mieszkaliśmy w jednym hotelu, do Luwru. On zachwycał się starymi średniowiecznymi obrazami i my też, chociaż patrzyliśmy na nie inaczej niż on. Myślę, że to jest trochę podobnie jak z muzyką. Ja np. nie jestem wykształcona muzycznie, i zapewne nigdy nie usłyszę tak muzyki jak ktoś, kto ma genialny słuch i jeszcze jej zawodowo słucha. Tak samo jest z malarstwem, z tym, że tu poza samą wiedzą potrzebne jest oko. Znam takich historyków sztuki, którzy w ogóle nie mają oka, żeby zobaczyć doskonałość w obrazie. Niemniej najwięcej ludzi przechodzi nie zauważając takich zjawisk, które dla ludzi obcujących i odbierających sztukę nie mogą pozostać obojętnymi.

A czym jest dla mnie malowanie obrazów? Jest to w jakiś sposób po prostu przymus. Jak już raz powiedziałam, nie sprawia mi przyjemności sama czynność malowania, bo malowanie jest dla mnie ryzykiem i ciężką pracą, ale mam w sobie ten imperatyw, że muszę malować. Nie ma to nic wspólnego z pracowitością, tylko z tym, że w momencie, gdy mam płótno, po prostu muszę malować. I tak to jest. Oczy-

wiecie malując rozwija się moja wrażliwość i malarska wiedza, ale nie dotyczy to dylematu, co jest ważniejsze – pracowitość czy talent? Jak ktoś odpowiedział na to pytanie: A co jest w rowerze ważniejsze? Pierwsze koło czy drugie koło?

A D-H: Jak Pani ocenia aktualną sytuację w plastyce światowej, krajowej?

M S-K: Mnie się Pani pyta? To przecież zadanie krytyków. Mogę mówić tylko o własnych doświadczeniach. Jak zaczynałam malować, to byłam zachłanna oglądać każdą wystawę, tzn. każdą dobrą wystawę. Mogliśmy z Tadeuszem chodzić codziennie do muzeum, oczywiście głównie do muzeum sztuki nowoczesnej, ale i w ogóle do muzeum, bo Kantor uwielbiał malarstwo od początku do końca, z każdego okresu historii sztuki, ale wraz z rozwijaniem własnej twórczości każdy artysta zaczyna skupiać się na sobie i nie bardzo już mu są potrzebne wszystkie tego rodzaju bodźce. Nie śledzi już wszystkich dokonań innych twórców tak intensywnie i z takim zaangażowaniem, a jeśli nie śledzi, to nie powinien się na ten temat autorytatywnie wypowiadać.

A D-H: Czy nigdy Pani nie żałowała, że wybrała los artysty?

M S-K: Nie, nie żałowałam. Jestem bardzo szczęśliwa, że go wybrałam.

Na pewno więcej dokonałabym w malarstwie, gdybym nie była tak zaangażowana i zafascynowana teatrem Kantora. Jednak teatr Kantora to było jedno z największych zjawisk teatru awangardowego na świecie. I myśmy wszyscy byli pod tym wrażeniem, ale też nigdy nie porzuciłam malarstwa, bo to jest tylko moja sztuka. Uważam, że cokolwiek my – aktorzy, wnieśliśmy do teatru Cricot 2, a wnieśliśmy dużo, bo przecież nie byli tam jedynie wąsko wykształceni aktorzy, ale byli poeci, historycy sztuki, rzeźbiarze, malarze, to jednak była to przede wszystkim twórczość Kantora. Tadeusz żądał od nas inicjatywy i myśmy to spełniali, ale cokolwiek byśmy nie

wnieśli do spektaklu, to była jednak jego sztuka, jego teatr, absolutnie od początku do końca.

A D-H: Pozwoli Pani, że powrócę jeszcze do formatu Pani obrazów i wielkości ustawianych przed nimi przedmiotów: co zachęciło Panią do tak dużych rozmiarów? To zwraca na nie uwagę. Co panią w tym fascynowało, co Pani chciała w ten sposób wyrazić?

M S-K: No wie Pani, to wynikało z naturalnych potrzeb i warunków, bo przecież trudno postawić pień przy małym formacie obrazu. Więc choćby nawet z tego powodu. W innych obrazach z kolei były inne przyczyny. Kiedy robiłam np. tę zrolowaną lub zmiętą kartkę papieru, to ona nie miałyby żadnego znaczenia, gdyby miała format normalnej kartki papieru. Po prostu rzeczywistość dzieła sztuki jest inna od tej nas otaczającej. Zawsze pojawia się w nim iluzja w stosunku do realnych przedmiotów. Przedmiot na obrazie lub w obrazie zawsze będzie czym innym niż jego fizyczna postać w życiu. Przede wszystkim odebrany zostaje mu jego utylitaryzm. Pamięta Pani krzesło z Huciska, jakie miałyby znaczenie, gdyby było normalnych rozmiarów? A tak tylko samymi swoimi wymiarami zasiewa niepokój w nasze poczucie skali realnych przedmiotów. W 1971 roku w Oslo zrobili takie krzesło z drzewa, ale norweskie nie było tak frapujące, jak to w Hucisku. Wzorem dla Kantora było bowiem drewniane składane krzesło, i w Norwegii, choć ogromne, też było drewniane, ale zrobić krzesło składane z betonu, zupełnie bez życiowego sensu, to niemal istota dzieła sztuki. Sztuki, która przecież nikomu do praktycznego przetrwania nie jest potrzebna, ale która tylko przez istnienie artefaktów zmienia otaczającą nas rzeczywistość, stawiając fundamentalne pytania o sens naszego istnienia i względność postrzegania.

A D-H: Pani całe dorosłe życie było związane z Tadeuszem Kantorem. Jak udało się Pani zachować swoją indywidualność

malarską przy takim artyście jak Kantor? Czy uważa Pani, że została Pani na tej drodze artystycznej sobą?

M S-K: Tak proszę Pani, oczywiście. Tak, tak!

To zresztą byłoby bez sensu, gdybym w jakiś sposób korzystała właśnie z jego dokonań malarskich, czy warsztatu, jeżeli mogłam jeździć po świecie i miałam tyle dookoła przykładów, które mnie mogły fascynować. Oczywiście artysta musi być czymś zafascynowany, bo twórczość artystyczna nie bierze się z niczego. Ważna też jest wzajemna inspiracja, dyskusja i akceptacja, dlatego artyści łączyli się, tworzyli grupy w tym właśnie celu. My z Tadeuszem też wzajemnie się dopingowaliśmy, ale nasze wyobraźnie artystyczne były różne i z tego powodu żaden mój obraz nie jest podobny do obrazu Kantora.

A D-H: Uczestniczyła Pani równocześnie i w teatrze i w malarstwie, to były takie dwie drogi w Pani życiu. Jak pani te dyscypliny łączyła, jak godziła ze sobą?

M S-K: Rzeczywiście, ciężko było to godzić, choćby z czysto praktycznych względów, bo gdybym np. była krytykiem sztuki, czy pisarką, to brałabym ze sobą maszynę, wyjeżdżała i mogła spokojnie pracować, ale z malowaniem jest gorzej. Myśmy mało mieszkali u siebie, ciągle byliśmy w rozjazdach, przebywaliśmy nieustannie w hotelowych pokojach, gdzie trudno byłoby mi rozkładać moje wielkie płótna. Są tacy malarze, którzy np. codziennie muszą coś namalować, coś zrobić w obrazie, coś poprawić, a ja raczej nosiłam w sobie pewną wizję obrazu, którą potem realizowałam po powrocie do domu.

A D-H: Wystawiała Pani niejednokrotnie w Galerii Krzysztofory i w Galerii Foksal, czy charakter tych galerii, ich program artystyczny wpłynął jakoś na Pani twórczość?

M S-K: Galeria Krzysztofory to było wyjątkowe miejsce, to był pewien punkt oporu, galeria ludzi, którzy chcieli się trzymać razem. Na początku to była galeria Grupy Krakow-

skiej, specyficznej, jak mówiłam, grupy awangardowych artystów. Kubiści, czy surrealiści też tworzyli grupy, ale choć każdy inaczej malował, to jednak łączyła ich pewna idea, mieli swojego guru, swoją filozofię. Natomiast Grupa Krakowska nigdy tego nie miała, a przeżyła blisko 60 lat. No, a galeria i kawiarnia w Krzysztoforach były miejscami spotkań intelektualnego Krakowa, w Galerii też odbywały się spektakle teatralne Cricot 2.

A D-H: *A Galeria Foksal?*

M S-K: Galerię Foksal zakładaliśmy niemal wspólnie: z Wiesławem Borowskim, Anką Ptaszkowską, Mariuszem Tchorkiem, Edziem Krasińskim (którego znałam jeszcze z Krakowa), Stażewskim, Taranczewskim z Łodzi. Co prawda ja i Tadeusz uprawialiśmy inne malarstwo niż np. Stażewski czy Krasiński, ale wszyscy trzymaliśmy się razem, może dlatego, że bardzo dużo to nam dawało.

Z wystawianiem w galerii Foksal, stworzonej na wzór pewnej symbiozy artystów z krytykami, łączyło się też zagadnienie roli krytyka sztuki, o które mnie Pani kiedyś pytała. Krytyk moim zdaniem jest bardzo ważny, krytyk jest szalenie ważny, co często powtarzam. Jako przykład podaję zawsze relacje między Restanym a Kleinem, o której się mówiło kolokwialnie, że Yves Klein – malarz stworzył krytyka Restany'ego i odwrotnie. Są krytycy, którzy ogromnie pomagają w rozwoju artystycznym malarzy.

A D-H: *W 1985 r. w wystawie „Dialog” w Sztokholmie wybrała Pani jako partnera artystycznego Christiana Boltańskiego. Czym sugerowała się Pani wybierając właśnie jego?*

M S-K: Bardzo zdolny, inteligentny twórca i przyjaciel.

A D-H: *A związki, powiązania ze sztuką Boltańskiego?*

M S-K: Nie, raczej nie, jeśli byłam kimś tak naprawdę zafascynowana, to Jimem Dine'm i De Staëlem.

A D-H: *Czy sztuka pomaga w poznawaniu świata? Czy powinna spełniać jakąś społeczną funkcję?*

M S-K: Sztuka niesamowicie rozwija intelektualnie. Mnie interesowały zawsze wszelkie nowe prądy, przemiany w sztuce i kulturze w ogóle, dlatego w latach 60. zabawiałam się nawet w literatkę, pisząc swoją powieść, którą nazwałam hiperrealistyczną. To szukanie różnych środków wyrazu jest dla artysty bardzo ważne.

A co do funkcji społecznej? Wie Pani, to trudno powiedzieć. Zna Pani manifesty surrealistów? W sztuce nie może być przesłania tylko czysto społecznego, to zawsze jest naciągane i prowadzi do utopii.

A życie ludzkie jest tak wielkie, różnorodne, tak pełne cierpienia, że sztuka przy tym traci jakby swoją rangę. Chociaż cóżby to było za życie, gdyby obedrzeć je ze sztuki?

A D-H: *Bardzo Pani dziękuję za rozmowę.*

Pages written with gesture
Painting of Maria Stangret-Kantor
1957-2005

The book is an attempt to present the painting activity of Maria Stangret-Kantor (born in 1929). It describes and analyses her painting works from 1957 to the present days. Although the period is not closed yet – as the artist from Cracow still creates – it allows us to learn her methods of artistic conduct and to understand the logic of its transformations.

Maria Stangret has been doing not only painting. She successfully played in the Theatre “Cricot 2” and Tadeusz Kantor’s happenings, and she also wrote an experimental novel. This cannot be omitted, while trying to understand her painting; similarly, we cannot pass over the person of her husband – her Master and “artistic confidant”. The incessant talks about art, travels around the world, jointly realised artistic undertakings led to mutual fascinations and inspirations. But in reality, Maria Stangret has always been a painter and the present book is dedicated to this side of her personality. For fifty years there have been changes in the contexts of her artistic creativity and in her paintings, although it was a process filled with an internal logic.

The first stage of the painting adventure of Maria Stangret was Informel painting in which she took interest when she was still a student of the Cracow Academy of Fine Arts. Here of the utmost importance was gestural figuration and what was taking place between an artist and work being created,

that is temperament, supported by chance, movement, colour, risk and infallibility. However, through her *Continental Landscapes* from 1967, Stangret made an attempt to shift to conceptual painting, which was to become a remedy for the Informel style that had been running out. Thus the “painting” phase in her creative activity was followed by a conceptual stage. The artist took up production of works which were to astonish the audience with their intellectual or perverse content, and sometimes with a purposely ironic trick. In the 1970s she created the series of the paintings-objects (*Sky, Hopscotch, Measuring Tape, Chess*). But she was still painting her *Pages from a Notebook*, thus creating a peculiar painting diary – a world of her pages. In the 1980s there was a further breakthrough in her painting, when her source of inspiration she found in the nature (the cycles of: *Birch Trees, Windows, Grain*). Several years later she created her *Hommages* – the works based on the clash of a painting with an object, painted object with a real one. They became her personal history records, representing fleetingness of life, cruelty (*Hommage à Anna Frank, Hommage à Kantor, To the Memory of Doctors of the 1953, Hommage à Danił Lider*). In the recent years the artist has come back to the pages written with the Informel – the most liked and most “rooted” motives of her artistic creativity. This is corroborated by her latest works, still smelling of paint.

Thus the book analyses the key issues of Maria Stangret-Kantor painting characterised by sensuality and spontaneity. It shows the way in which an intellectual sophistication meets with a realisation that seems to be almost nonchalant. Yet, the whole artistic pose is internally consistent and coherent. But what is more important, the book convinces that it is worth to view this painting as the pages written with gesture.

Translated by Grażyna Waluga

Bibliografia

Teksty Marii Stangret

- Stangret M. 1965 Stangret M., *Fragment powieści*, w: *Maria Stangret* 1965, s. nlb.
- Stangret M. 1967 Stangret M., *Fragment powieści*, w: *Maria Stangret...* 1967, s. nlb.; przedruk w: *Maria Stangret* 1999, s. 21–22.
- Stangret M. 1969 Stangret M., *Progi*, 1969, mps w Archiwum Galerii Foksal – tekst towarzyszący performancje, które odbyło się w 1969 roku w Galerii Foksal w Warszawie, s. nlb.; przedruk w: *Noty o autorach. Maria Stangret-Kantor, „Poezja”* 1970, nr 12, s. 108; *Maria Stangret* 1974, Kraków, s. nlb.; *Maria Stangret* 1999, s. 23.
- Stangret M. 1971, *Metodą doktora Kneipa* Stangret M., *Metodą doktora Kneipa*, powieść hyperrealistyczna (fragmenty), ulotka wydana przy wystawie wspólnej – *Common exhibition* w Galerii Foksal w Warszawie w 1971, s. nlb.
- Stangret M. 1971, *Obrazy nieba* Stangret M., *Obrazy nieba*, w: *Maria Stangret* 1971, s. nlb.; przedruk w: *Maria Stangret* 1974, Warszawa, s. nlb.; *Maria Stangret* 1999, s. 25.
- Stangret M. 1974, *Anons...* Stangret M., *Anons* 1969, w: *Maria Stangret* 1974, Kraków, s. nlb.; przedruk w: *Maria Stangret* 1999, s. 23.
- Stangret M. 1974, *Obraz...* Stangret M., *Obraz jest zawsze wizerunkiem rzeczywistości...*, w: *Maria Stangret* 1974, Kraków, s. nlb.; przedruk w: *Maria Stangret* 1999, s. 24.

- Stangret M. 1982 Stangret M., *Tout tableau (Obraz jest zawsze wizerunkiem)*, w: *Maria Stangret...* 1982, s. nlb.
- Stangret M. 2002 Stangret-Kantor M., *Pamiętnik Dziadka*, Łódź 2002.

Katalogi wystaw indywidualnych

- Maria Stangret* 1963 *Maria Stangret*, Gallerii Brinken, Stockholm 1963.
- Maria Stangret* 1965 *Maria Stangret. Wystawa malarstwa Marii Stangret*, red. T. Kantor, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Galeria Krzysztofory, Kraków 1965.
- Maria Stangret* 1966, *Maria Stangret. Collages*, Kunsthalle Baden-Baden-Baden 1966.
- Maria Stangret* 1966, *Maria Stangret*, Galerie d'Art Moderne i Entracte, Lausanne 1966.
- Maria Stangret...* *Maria Stangret. Pejzaże kontynentalne*, Galeria Foksal, PSP, Warszawa 1967.
- Maria Stangret* 1970 *Maria Stangret*, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1970.
- Maria Stangret* 1971 *Maria Stangret*, Galeria Krzysztofory, Kraków 1971 (wystawa XII 1970 – I 1971).
- Maria Stangret* 1974, *Maria Stangret*, Galeria Krzysztofory, Kraków 1974.
- Maria Stangret* 1974, *Maria Stangret*, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1974.
- Maria Stangret...* *Maria Stangret. Pièces*, Galerie de France, Paris 1982.
- Maria Stangret* 1988 *Maria Stangret*, Galeria Foksal, Warszawa 1988.
- Maria Stangret...* *Maria Stangret. Wystawa obrazów*, Pałac Sztuki TPSP, Kraków 1989.
- Maria Stangret...* *Maria Stangret. Peintures*, Centre d'Art Contemporain, Orléans 1991.
- Maria Stangret...* *Maria Stangret. Obrazy informel 1959–1962*, Starmach Gallery, Kraków 1993.

- Maria Stangret...* 1995 *Maria Stangret... poza martwym pniem*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1995.
- Maria Stangret* 1997 *Maria Stangret*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, pod red. K. Porębskiej, Warszawa 1997.
- Maria Stangret* 1999 *Maria Stangret*, Starmach Gallery, pod red. J. Chrobaka, A. Szczepaniaka, Kraków 1999.
- Maria Stangret-Kantor* 2002, Lublin *Maria Stangret-Kantor*, folder, Galeria Sztuki Sceny Plastycznej KUL, Lublin 2002.
- Maria Stangret-Kantor* 2002, Warszawa *Maria Stangret Kantor. Malarstwo*, Galeria Foksal MCKiS, Warszawa 2002.
- Kartki z zeszytu do malowania...* 2003 *Kartki z zeszytu do malowania. Maria Stangret-Kantor*, Muzalewska Gallery, Poznań 2003.
- Марія Станґрет...* 2004 *Марія Станґрет. Maria Stangret*, red. L. Stangret, Kraków 2004.
- Maria Stangret-Kantor...* 2004 *Maria Stangret-Kantor. Kartki zapisane gestem*, Galeria Wozownia, Toruń 2004.
- Maria Stangret...* 2005 *Maria Stangret. Hommage à Danił Lider*, Starmach Gallery, Kraków 2005.

Katalogi wystaw zbiorowych

- Aspects...* 1967 *Aspects. 5 ans d'activités à l'atelier du Rocher Chexbres*, kolekcja Theodora Ahrenberga, Chexbres 1967.
- Panoramiczny Happening Morski* 1967 *Panoramiczny Happening Morski*, Koszalińskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, Koszalin 1967.
- 3e Salon...* 1970, Lausanne *3e Salon International de Galerie Pilotes*, Musée Cantonal des Beaux Arts, Lausanne 1970.
- Porównania 4...* 1971 *Porównania 4. XXIV Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie*, ZPAP, BWA, Sopot 1971.
- Wystawa Wspólna...* 1971 *Wystawa Wspólna/Common Exhibition*, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1971.
- Krakowskie malarstwo i rzeźba...* 1974 *Krakowskie malarstwo i rzeźba XXX-lecia PRL*, Pawilon Wystawy BWA, Pałac Sztuki TPSP, Kraków 1974.

- XIV Wystawa Grupy Krakowskiej 1977
- Teatr Cricot 2 i artyści z kręgu Teatru* 1979
- Échange entre les Artistes...* 1982
- Polska Sztuka Współczesna* 1983
- Grupa Krakowska – Krakkói Csoprt...* 1984
- Dialog* 1985
- Wystawa Grupy Krakowskiej* 1988, Nowy Sącz
- Wystawa Grupy Krakowskiej* 1988, Rzeszów
- Kolekcja sztuki...* 1991
- Das offene Bild* 1993
- Grupa Krakowska...* 1994
- V kolekcja Grupy Krakowskiej* 1995
- Andrzej Wajda. To lubię* 1996
- Bliźniemu swemu* 1996
- XIV Wystawa Grupy Krakowskiej, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Galeria Krzysztofory, Kraków 1977.
- Teatr Cricot 2 i artyści z kręgu Teatru*, wystawa Malarzy Teatru Cricot 2, Exposition des Peintres du Théâtre Cricot 2, Palazzo delle Mostre, Rzym 1979.
- Échange entre les Artistes 1931-1982 Pologne-USA*, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1982.
- Polska Sztuka Współczesna*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1983.
- Grupa Krakowska – Krakkói Csoprt 1932-1937, 1957-1984*, Pécsi Galéria, Pecz 1984.
- Dialog*, Moderna Museet, Sztokholm 1985.
- Wystawa Grupy Krakowskiej*, Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu, Galeria Sztuki Dawna Synagoga, Nowy Sącz 1988.
- Wystawa Grupy Krakowskiej*, Dom Sztuki, BWA, Rzeszów 1988.
- Kolekcja sztuki XX w. w Muzeum Sztuki w Łodzi*, Zachęta, Warszawa 1991.
- Das offene Bild*, Westfälisches Landesmuseum, Münster, Museum der Bildenden Künste, Leipzig 1993.
- Grupa Krakowska 1932-1994*, Narodowa Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1994.
- V kolekcja Grupy Krakowskiej*, Galeria Krzysztofory, Kraków 1995.
- Andrzej Wajda. To lubię*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Pałac Sztuki, Kraków 1996.
- Bliźniemu swemu*, Towarzystwo Pomocy im. Św. Brata Alberta, Teatr im. W. Siemiaszkowej w Rzeszowie, Rzeszów 1996.

- | | |
|---|--|
| <i>Styki/Contact Prints</i>
1996 | <i>Styki/Contact Prints</i> , Galeria Foksal, Warszawa 1996. |
| <i>Aukcja Grupy
Krakowskiej...</i> 1997 | <i>Aukcja Grupy Krakowskiej na rzecz Galerii Krzysztofory</i> , Galeria Krzysztofory, Kraków 1997. |
| <i>Sztuka z Polski...</i>
1997 | <i>Sztuka z Polski 1945–1996</i> , Warszawa–Budapeszt–Express Polonia, Budapeszt 1997 (<i>Art from Poland 1945–1996</i> , Warszawa 1997). |
| <i>W kręgu grupy
krakowskiej</i> 1997 | <i>W kręgu grupy krakowskiej, cz. V, artyści teatru T. Kantora...</i> , Galeria Krzysztofory, Kraków 1997. |
| <i>Grupa Krakowska</i>
1998 | <i>Grupa Krakowska</i> , L'Église Ste-Marie-Madeleine, Lille, La Galerie Arc-en-Ciel, Lille 1998. |
| <i>Wystawa Grupy
Krakowskiej</i> 1998 | <i>Wystawa Grupy Krakowskiej</i> , [folder], Galeria Sektor I w Górnośląskim Centrum Kultury, Katowice 1998. |
| <i>Körper versus
Materie...</i> 2000 | <i>Körper versus Materie. Im Kreis der Krakauer Gruppe</i> , Bunkier Sztuki, Das Polnische Institut Düsseldorf, Düsseldorf 2000. |
| <i>Sztuka polska XX
wieku</i> 2000 | <i>Sztuka polska XX wieku</i> , red. M. Hermansdorfer, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2000. |
| <i>Tadeusz Kantor et
après...</i> 2000 | <i>Tadeusz Kantor et après...</i> , Orléans 2000. |

Wybrane recenzje prasowe i wywiady

- | | |
|-----------------------------------|---|
| Gutowski 1965 | Gutowski M., <i>W galerii Krzysztofory. Wiadomości plastyczne</i> , „Dziennik Polski” 1965, nr 44 z 21–22 II, s. 5. |
| <i>Wielki wernisaż...</i>
1965 | <i>Wielki wernisaż w Krzysztoforach</i> , „Echo Krakowa” 1965, nr 43 z 21 II, s. 5. |
| Skrzynecki 1965 | Skrzynecki P., <i>Z sal wystawowych. Możesz ocenić jak chcesz...</i> , „Echo Krakowa” 1965, nr 52 z 3 III, s. 2; przedruk w: <i>Grupa Krakowska...</i> 1991–1993, t. VI, s. 62. |
| Chrzanowski 1965 | T. C. [T. Chrzanowski], <i>Z krakowskich wystaw. Maria Stangret</i> , „Tygodnik Powszechny” 1965, nr 12 z 21 III, s. 4. |

- Madeyski 1965 Madeyski J., *Zimowy remanent*, „Życie literackie” 1965, nr 12 z 21 III, s. 12.
- Maria Stangret 1965 Maria Stangret, „Życie Literackie” (Kraków) 1965, nr 12 z 21 III.
- Papp 1965 Papp S., *Wystawy krakowskie. Wystawa obrazów Marii Stangret*, „Współczesność” 1965, nr 6 z 17 III–6 IV, s. 8.
- Brumagne 1966 Brumagne M., *Marie Stangret à la Galerie de L'Entracte*, „Tribune de Lausanne” 1966, 27 I.
- Gutowski 1968 Gutowski M., *Pejzaże Marii Stangret. Wiadomości plastyczne*, „Dziennik Polski” 1968, nr 6 z 7–8 I, s. 3, 6.
- Skrodzki 1968 Skrodzki W., *Maria Stangret w Galerii Foksal*, „Współczesność” 1968, nr 2 z 17–30 I, s. 8.
- Gutowski 1969 Gutowski M., *Grupa Krakowska*, „Współczesność” 1969, nr 4, s. 8.
- Skrodzki 1970 Skrodzki W., *Maria Stangret w Galerii Foksal*, „Współczesność” 1970, nr 11 z 27 V–9 VI, s. 8.
- Borowski 1970, Borowski W., *Noty o autorach. Maria Stangret-Kantor*, „Poezja” 1970, nr 12, s. 108.
- „Echo Krakowa” „Echo Krakowa” 1971, nr 8 z 11 I, s. 3.
- 1971
- W sprawie prognozy ta ta* [obserwator], *W sprawie prognozy ta ta ta*, „Kierunki” 1971, nr 4 z 24 I, s. 12.
- Gutowski 1974 Gutowski M., *Warszawskie wystawy*, „Trybuna Ludu” 1974, nr 32 z 1 II, s. 6.
- Notatnik krakowski* *Notatnik krakowski*, „Echo Krakowa” 1974, 1974 nr 33 z 6 II, s. 3.
- „Echo Krakowa” „Echo Krakowa” 1974, nr 36 z 12 II, s. 5.
- 1974
- Papp 1974 Papp S., *Wernisaże*, „Dziennik Polski” 1974, nr 50 z 28 II, s. 8.
- Nordenankar 1985 Nordenankar A., *Dialog med lita polacker [Dialog z ówmioma Polakami]*, „Dagnes Nyheter” 1985, 7 IX, s. 9.
- „Express Wieczorny” „Express Wieczorny” 1988, nr 95 z 16 V, s. 5.
- 1988

- Drzewa Marii Stangret...* 1988 *Drzewa Marii Stangret. W galerii Foksal, „Express Wieczorny”* 1988, nr 101 z 24 V, s. 1–2.
- Maria Stangret* 1988 *Maria Stangret, „Panorama”* 1988, nr 29 z 17 VII.
- Praszkowska 1989 *Praszkowska A., Wyobraźnia, „Odra”* 1989, nr 3, s. 108–109.
- W trójkącie* 1989 *W trójkącie, „Przechadzki plastyczne”* 1989, nr 262 z 10–12 XI.
- Z sal wystawowych* 1989 *Z sal wystawowych, „Echo Krakowa”* 1989, nr 224 z 17–19 XI, s. 6.
- Pejzaże Marii Stangret* 1989 *Pejzaże Marii Stangret, „Dziennik Polski”* 1989, nr 274 z 24 XI, s. 7.
- (teb) 1990 (teb), *Hommage à Anna Frank, „Przekrój”* 1990, nr 2348 z 24 VI, s. 12.
- Baranowa 1993 *Baranowa A., Plastyka. Informel ciągle młody, „Tygodnik Powszechny”*, 1993, nr 11 z 14 III, s. 10.
- W Krzysztoforach...* 1993 *W Krzysztoforach. Wernisaż i nadzieja, „Dziennik Polski”* 1993, nr 287 z 11 XII, s. 5.
- Baranowa 1994 *Baranowa A., Pamięć, „Dekada Literacka”* 1994, nr 2 z 1 II, s. 10–11; przedruk w: *Maria Stangret...* 1995, s. nlb.
- Jarecka 1994 *Jarecka D., Ekspresja bez drapieżności, wystawa Grupy Krakowskiej, „Gazeta Wyborcza”* 1994, nr 91 z 19 IV, s. 8.
- Bik 1994 *Bik K., Grupą, sobie Panowie!, „Gazeta Wyborcza”* 1994, nr 104 z 6 V, dodatek „Magazyn”, nr 18, s. 18.
- [K.R.] 1994 [K.R.], *Poza martwym pniem (Na kanwie wystawy Marii Stangret), „Format”* 1994, 14/17, s. 50.
- Poza martwym pniem* 1995 *Poza martwym pniem, „Dziennik Polski”* 1995, nr 37 z 13 II, s. 19.
- Huzarska-Szumiec 1995 *Huzarska-Szumiec M., Dialog z Pamięcią. Wystawa Marii Stangret-Kantor, „Gazeta Krakowska”* 1995, nr 51 z 1 III, s. 12.

- (E. Koz) 1995 (E. Koz), ...*poza martwym pniem, Maria Stangret w Galerii Sztuki XX wieku*, „Tygodnik Małopolska” 1995, nr 10 z 9 III.
- [STM] 1995 [STM], *Maria Stangret w Nowym Gmachu*, „Czas Krakowski” 1995, nr 59 z 10 III, s. 21.
- Wróblewska-Bogoon 1995 Wróblewska-Bogoon B., *Z sal wystawowych. Las i świat*, „Echo Krakowa” 1995, nr 48 z 8 III, s. 6.
- Sitnik 1995 Sitnik I., *Dialog z przeszłością*, „Elle” 1995, nr 4, s. 45.
- Omilianowicz 1995 Omilianowicz M., *Okruchy pamięci*, „Fortuna Miliarder” 1995, nr 17/18 z 27 IV, s. 42–43.
- Szczerski 1995 Szczerski A., *Melancholijna radość nieba*, „Znak” 1995, nr 4, s. 149–152.
- Twórcze zmagania...* 1997 *Twórcze zmagania z rzeczywistością. Wystawy w Zachęcie*, „Życie Warszawy” 1997, nr 248 z 23 X, s. 7.
- Skłodowska 1997 Skłodowska M., *Cztery Wystawy w Zachęcie*, „Super Express” 1997, nr 249 z 24 X, s. 2.
- Jarecka 1997 Jarecka D., *Przewrotność obrazu. Wystawa malarstwa Marii Stangret w Galerii Zachęta*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 253 z 29 X, s. 15.
- Kuc 1997 Kuc M., *W rynnice. Malarstwo Marii Stangret w Zachęcie*, „Co jest grane”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 1997, nr 255 z 31 X, s. 10.
- Dzisiaj* 1997 *Dzisiaj*, „Supermarket”, dodatek do „Gazety Stołecznej” („Gazeta Wyborcza”) 1997, nr 255 z 31 X–2 XI, s. 3.
- Decker 1997 Decker M., *W świecie „pejzaży wewnętrznych” i „polskich lasów”*, „Życie Warszawy” 1997, nr 256 z 3 XI, s. 8.
- Chmura 1997 Chmura A., *Krakowskie więzi. Prace Marii Stangret w Zachęcie*, „Express Wieczorny” 1997, nr 258 z 4 XI, s. 6.
- Maria Stangret w „Zachęcie”...* 1997 *Maria Stangret w „Zachęcie”. Notatki*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 45 z 9 XI, s. 12.
- (DG) 1997 (DG), *Pejzaże pamięci*, „Przekrój” 1997, nr 49 z 7 XII, s. 27.

- (JR) 1997 (JR), *Trzeci i ostatni(?) laureat*, „Gazeta Krakowska” 1997, nr 286 z 9 XII, s. 1.
- (AN) 1997 (AN), *Artyści teatru Kantora*, „Dziennik Polski” 1997, nr 288 z 11 XII, s. 5.
- Sztuka i chleb...* *Sztuka i chleb. Wystawa Bliźniemu swemu*, „Gazeta w Rzeszowie” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 1998, nr 86 z 11–13 IV, s. 4.
- 1998
- Stopa 1998 Stopa M., „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 231 z 2 X, dodatek „Gazeta w Krakowie”, s. 5.
- KB 1998 KB, *Grupa Krakowska we Francji*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 231 z 2 X, dodatek „Gazeta w Krakowie”, s. 5.
- Matkowska-Święs 1999, *Kantora dialog z Hiszpanią*, *Kantora dialog z Hiszpanią, rozmowa z Marią Stangret*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 124 z 29–30 V, dodatek „Wysokie Obcasy”, nr 9, s. 38.
- Grupa Krakowska w Narodowym* *Grupa Krakowska w Narodowym*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 146 z 25 VI, dodatek „Co jest grane”, s. 1.
- 1999
- Kursa 1999 Kursa M., *Cricoteka zagrożona*, „Gazeta w Krakowie” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 1999, nr 103 z 5 V, s. 1.
- Karnet Kulturalny* *Karnet Kulturalny*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 251 z 26 X, s. 15.
- 1999
- Nowicka 1999 Nowicka J., *Poetycka przestrzeń okien...*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 255 z 30 XI, s. 8.
- Bik 1999 Bik K., *Pamięci smutku*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 259, dodatek „Gazeta w Krakowie”, s. 6.
- Fryz-Więceć 1999 Fryz-Więceć A., *Warianty i nastroje*, „Przekrój” 1999, nr 46 z 14 XI, s. 39.
- Man 1999 Man, *Są lustrem polskiej sztuki XX w.*, „Gazeta Katowicka” („Gazeta Wyborcza”) 1999, nr 282 z 3 XII, dodatek „Co jest grane”, nr 48, s. 8.
- Matkowska-Święs 1999 Matkowska-Święs B., *Zawsze potrzebny jest impuls, rozmowa z Marią Stangret*, *Krakowskie gadanie*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 288 z 10 XII, dodatek „Gazeta w Krakowie”, s. 6.

- Faber 2000 Faber M., *Kantor nie był architektem, rozmowa z Lechem Stangretem*, „Dziennik Polski” 2000, nr 284 z 6 XII, s. 54–55.
- Nowak 2001 Nowak K., *On nadal tu jest*, rozmowa z Marią Stangret-Kantor z cyklu *Portrety-Wspomnienia*, „Twój Styl” 2001, nr 11, s. 56–64.
- Sztuka. Wokół Grupy Krakowskiej* 2001 *Sztuka. Wokół Grupy Krakowskiej*, „Gazeta Wielkopolska”, dodatek „Co jest grane”, dodatek „Gazety Wyborczej” 2001, nr 93 z 20 IV, s. 11.
- „Gazeta Wyborcza” 2002 „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 85 z 11 IV, dodatek „Gazeta w Rzeszowie”, s. 11.
- Ładnowska 2002 Ładnowska J., *Maria Stangret-Kantor „Informel”*, „Art&Business” 2002, nr 5, s. 59–60.
- Maria Stangret u Mądzika* 2002 *Maria Stangret u Mądzika*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 107 z 9 V, s. 5.
- Obrazy... 2002*, „Kurier Lubelski” *Obrazy Marii Stangret-Kantor*, „Kurier Lubelski” 2002, nr 108 z 10 V, s. 8.
- Stangret u Mądzika* 2002 *Stangret u Mądzika*, „Kurier Lubelski” 2002, nr 11 z 14 V, s. 9.
- Sulisz 2002 Sulisz W., *Hommage à Tadeusz Kantor, Maria Stangret-Kantor w galerii u Mądzika*, „Dziennik Wschodni Lubelski” 2002, nr 107 z 9 V, s. 11.
- Obrazy... 2002*, „Dziennik Polski” *Obrazy Marii Stangret-Kantor*, „Dziennik Polski” 2002, nr 110 z 13V, s. 8.
- OL 2002 OL, *Zaproszenia krótko*, „Gazeta Łódzka” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 2002, nr 114 z 17 V, s. 6.
- Wokół informelu* 2002 *Wokół informelu*, „Dziennik Łódzki” 2002, nr 114 z 17 V, s. 7.
- Maria Stangret-Kantor... 2002* *Maria Stangret-Kantor. Pamiętnik dziadka*, „Gazeta Wyborcza” (Łódź) 2002, nr 119 z 23 V, s. 6.
- Talaga-Nowacka 2002 Talaga-Nowacka A., *W zlewie pełno pędzli wystawa Marii Stangret-Kantor w Galerii 86*, „Gazeta Wyborcza” (Łódź) 2002, nr 117 z 21 V, s. 6.

- Józefczuk 2002 Józefczuk G., *Zdarzonka*, „Gazeta w Lublinie”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 2002, nr 125 z 31 V, s. 12.
- Obrazy Marii Stangret w Lublinie* 2002 *Obrazy Marii Stangret w Lublinie. Notatki*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 22 (2760) z 2 VI, s. 12.
- Wyrwane z pamięci...* 2002 *Wyrwane z pamięci, wystawy w Galerii Foksal*, „Rzeczpospolita” 2002, nr 179 z 2 VIII, s. 8.
- Nie przegap* 2002 *Nie przegap*, „Życie Warszawy” 2002, nr 178 z 1 VIII, s. 3.
- Malarstwo bez granic...* 2002 *Malarstwo bez granic. Polecamy*, „Życie Warszawy” 2002, nr 184 z 8 VIII, dodatek „Po godzinach”, s. 2.
- Maria Stangret-Kantor w galerii Foksal* 2002 *Maria Stangret-Kantor w galerii Foksal*, „Gazeta Stołeczna”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 2002, nr 185 z 9–15 VIII, dodatek „Co jest grane”, nr 32, s. 16.
- Zaproszenia. Jutro* 2002 *Zaproszenia. Jutro*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Gazeta w Kielcach” 2002, nr 258 z 5 XI, s. 2.
- Bik 2002 Bik K., *Żyją ludzie i mity*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 238 z 11 X, dodatek „Gazeta w Krakowie”, s. 6.
- IWA 2003 IVA, *Świat wydartych kartek, wystawa obrazów Marii Kantor*, „Gazeta Wyborcza” (Poznań) 2003, nr 124 (4335) z 29 V, s. 7.
- Jedliński 2004 Jedliński J., *Malowanie wciąż od nowa i Rozmowy o sztuce XIII. Z Marią Stangret-Kantor rozmawia Jaromir Jedliński*, „Odra” 2004, nr 3, s. 47–53.
- Koroluk 2004 Koroluk T., *Arkusze życia Marii Stangret*, „Mahistral” 2004, nr 43 z 18 VIII, s. 23.
- Dzierżyc-Horniak 2004, *Względność...* Dzierżyc-Horniak A., *Względność postrzegania. Z Marią Stangret-Kantor rozmawia Anna Dzierżyc-Horniak*, „Arteon” 2004, nr 9, s. 18–21.
- Kujawa 2004 Kujawa M., *Toruńska Wozownia: Wystawa malarstwa Marii Stangret-Kantor, czyli informel w Toruniu. Gesty i Kartki papieru*, „Illustrator” 2004, nr 5, IX, s. 7.

Dzierżyc-Horniak 2005 Dzierżyc-Horniak A., *Pejzaże pamięci*, „Dekada Literacka” 2005, nr 2 (210), s. 102–109.

Literatura

- 175 lat nauczania... 1994 175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Kraków 1994.
- Baranowa 1997 Baranowa A., *Gest i wyobrażenia*, w: *Maria Stangret* 1997, s. 7–14.
- Baranowa 2002 Baranowa A., *Dwie strony sztuki – dwie strony życia*, w: *Maria Stangret-Kantor* 2002, Warszawa, s. nlb.
- Baranowa 2004 Baranowa A., *Malarstwo jasne, malarstwo ciemne*, w: *Марія Станґрет...* 2004, s. 16–31.
- Baranowa 2005 Baranowa A., *Hommage jako uobecnienie*, w: *Maria Stangret...* 2005, s. 10–14.
- Bogucki 1983 Bogucki J., *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983.
- Boltański 1991 Boltański Ch., w: *Maria Stangret...* 1991, s. nlb.
- Borowski 1970, *Malowanie...* Borowski W., *Malowanie pejzażu*, w: *Maria Stangret* 1970, s. nlb.
- Borowski 1970, *Teatr...* Borowski W., *Teatr Kantora Cricot 2*, „Współczesność” 1970, nr 9.
- Borowski 1974, *Tablica* Borowski W., *Tablica*, w: *Maria Stangret* 1974, Warszawa, s. nlb.
- Borowski 1974, [wstęp] Borowski W., [wstęp], w: *Maria Stangret* 1974, Kraków, s. nlb; przedruk w: *Maria Stangret* 1999, s. 35.
- Borowski 1975 Borowski W., *Pseudoawangarda*, „Kultura” 1975, 23 III.
- Borowski 1982 Borowski W., *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982.
- Borowski 1988 Borowski W., [wstęp], w: *Maria Stangret* 1988, s. nlb.
- Borowski 1989, *Droga...* Borowski W., *Droga malarska Marii Stangret*, w: *Maria Stangret...* 1989, s. 6.

- Borowski 1989, *Galeria...* Borowski W., *Galeria – archiwum – kolekcja*, w: *Galeria Foksal 1966–1988*, Galeria Foksal, Warszawa 1989, s. nlb.
- Borowski 1994 Borowski W., *Ona, galeria*, w: *Galeria Foksal...* 1994, s. 7–13.
- Borowski 1997 Borowski W., *Malarstwo*, w: *Maria Stangret 1997*, s. 29–33.
- Borowski 1999 Borowski W., *Okno*, w: *Maria Stangret 1999*, s. 5–7.
- Borowski 2002, *Okno* Borowski W., *Okno*, w: *Maria Stangret-Kantor 2002*, Lublin, s. nlb.
- Borowski 2002, [wstęp] Borowski W., [wstęp], w: Stangret M. 2002, s. 3.
- Borowski 2004 Borowski W., *Niespokojny talent*, w: *Марія Станґрет...* 2004, s. 36–37.
- Buchloh 1990 Buchloh B., *Conceptual Art. 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, „Oktober” 1990, nr 55.
- Carrassat, Marcadé 1999 Carrassat F.R.P., Marcadé I., *Kierunki w malarstwie. Leksykon Wydawnictwa Larousse*, Warszawa 1999.
- Chrobak 1999 Chrobak J., *Kalendarium*, w: *Maria Stangret 1999*, s. 27–43.
- Cricot 2... 1991 *Cricot 2, Grupa Krakowska i Galeria Krzysztofora*, cz. I: w latach 1955–1959, cz. II: w latach 1960–1970, cz. III: w latach 1971–1980, [dokumenty i materiały], pod red. J. Chrobaka, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1991.
- Czartoryska 1973 Czartoryska U., *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973.
- Czerni 2002 Czerni K., *Tadeusz Kantor, malarstwo i teatr, przewodnik po twórczości artysty*, kat., BWA w Bydgoszczy, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie, Bydgoszcz 2002.
- Dobrowolski 1964 Dobrowolski T., *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964.

- Dobrowolski 1968 Dobrowolski T., *Malarstwo polskie, 1764–1964*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.
- Dom twórczości...* 1995 *Dom twórczości w Hucisku k/Krakowa*, w: *Fundacja im. T. Kantora* 1995.
- Dom twórczości...* 2001 *Dom twórczości Tadeusza Kantora i Marii Stangret-Kantor*, pod red. L. Stangreta, M. Piskorz, Kraków 2001, s. nlb.
- Dom w Hucisku* 2001 *Dom w Hucisku*, w: *Dom twórczości...* 2001, s. 4–6.
- Dziamski 1996, *Abstrakcja* Dziamski G., *Abstrakcja*, w: *Od awangardy do postmodernizmu. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, pod red. G. Dziamskiego, Warszawa 1996, s. 107–314.
- Dziamski 1996, *Konceptualizm* Dziamski G., *Konceptualizm*, w: *Od awangardy do postmodernizmu. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, pod red. G. Dziamskiego, Warszawa 1996, s. 369–387.
- Dziamski 2000 Dziamski G., *Lata dziewięćdziesiąte*, Poznań 2000.
- Dzieduszycki 1958 Dzieduszycki A., *O taszyzmie, filmie abstrakcyjnym i nowoczesnej scenografii [z T. Kantorem]*, „Odra” 1958, nr 1, s. 10.
- Dzieje sztuki polskiej...* 1988 *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, pod red. J. Łososiowej, Warszawa 1988.
- Dziennik Anny Frank...* 1993 *Dziennik Anny Frank. 12 VI 1942 – 1 VII 1944*, Poznań 1993.
- Dzierżyc-Horniak 2004, [wstęp] Dzierżyc-Horniak A., [wstęp], w: *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 3–12.
- Dzierżyc-Horniak 2004, *Kartki...* Dzierżyc-Horniak A., *Kartki zapisane gestem*, w: *Maria Stangret-Kantor...* 2004, s. 12–24.
- Fundacja im. T. Kantora* 1995 *Fundacja im. T. Kantora*, [folder], Kraków 1995.
- Galeria Foksal...* 1989 *Galeria Foksal 1966–1988*, Galeria Foksal, Warszawa 1989.
- Galeria Foksal...* 1994 *Galeria Foksal 1966–1994*, Galeria Foksal, Warszawa 1994.

- Galy-Carles 1991 Galy-Carles H., *Maria Stangret ou le pessimisme fondamental*, w: *Maria Stangret...* 1991, s. nlb.; przedruk: *Maria Stangret czyli pesymizm fundamentalny*, w: *Maria Stangret* 1999, s. 13–14 (z franc. przetłum. A. Baranowa).
- Giżycki 2002 Giżycki M., *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Gdańsk 2002.
- Głowacki 2004 Głowacki J.K., *Maria Stangret – obecność aktywna*, w: *Марія Стангрет* 2004, s. 32–35.
- Gołubiew 1995 Gołubiew Z., *Rozmowy*, w: *Maria Stangret...* 1995, s. nlb.
- Grupa Krakowska...* 1991–1993 *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, t. I–XII, pod red. J. Chrobaka, Kraków 1991–1993.
- Gutowski 1998 Gutowski M., *O Tadeuszu Kantorze*, w: *idem, O Paniach, Panach i zdarzeniach*, Warszawa 1998.
- Hommage à Tadeusz Kantor* 1999 *Hommage à Tadeusz Kantor*, pod red. K. Pleśniarowicza, Kraków 1999.
- Hniedziewicz 1970 Hniedziewicz M., *Reagować na zmiany zachodzące wokół nas. Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, „Kierunki” 1970, nr 21, s. 12–13.
- Indeks Artystów Plastyków...* 1994 *Indeks Artystów Plastyków, absolwentów i pedagogów wyższych uczelni plastycznych oraz członków ZPAP działających w latach 1939–1992*, Łódź–Poznań–Toruń–Warszawa–Wrocław 1994.
- Informel* 2005 *Informel*, w: *Tadeusz Kantor...* 2005, s. 46–52.
- Ingarden 1966 Ingarden R., *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym*, w: *Przeżycie – dzieło – wartość*, Kraków 1966.
- Jakubowicz 2000, *Kantor był...* Jakubowicz R., *Kantor był, podobnie jak Witkacy, artystą entropijnym*, z Andrzejem Kostołowskim rozmawia Rafał Jakubowicz, w: *Tadeusz Kantor...* 2000, s. 167–174.

- Jakubowicz 2000, Kantor nie był... Jakubowicz R., *Kantor nie był pedantyczny, rozmowa Rafała Jakubowicza z Jaromirem Jedlińskim*, „Czas Kultury” 2000, nr 6, s. 10–18.
- Jan Świdorski... 2001 Jan Świdorski, *malarstwo*, kat., Pod Rejtanem Gallery, Kraków 2001.
- Janiccy 2000 Janiccy W. i L., *Dziennik Podróży z Kantorem*, red. Ł. Drewniak, Kraków 2000.
- Jedliński 1997 Jedliński J., *Wiedzieć i pamiętać*, w: *Maria Stangret* 1997, s. 25–28.
- Jedliński 2000 Jedliński J., *Tadeusz Kantor i Galeria Foksal, z Wiesławem Borowskim rozmawia Jaromir Jedliński*, w: *Tadeusz Kantor...* 2000, s. 105–120.
- Jedliński 2003 Jedliński J., *Malowanie wciąż od nowa*, w: *Kartki z zeszytu do malowania...* 2003, s. 20–24.
- Jeleniewska-Śleszyńska, Śleszyński 1984 Jeleniewska-Śleszyńska J., Śleszyński W., *Studenci i absolwenci krakowskiej ASP w 40-lecie PRL*, Kraków 1984.
- Jesienin 1960 Jesienin S., *Poezje*, red. i posłowiem opatrzył Z. Feddecki, Warszawa 1960.
- Jesienin 1994 Jesienin S., *Czarny człowiek i inne wiersze*, Warszawa 1994.
- Kantor 1955 Kantor T., *Umarła abstrakcja, niech żyje abstrakcja!*, „Życie Literackie” 1955, nr 50, dodatek „Plastyka”, nr 16, s. 6.
- Kantor 1971(?) Kantor T., *Krzeseł i jego historia*, mps, Archiwum Galerii Foksal, 1971(?).
- Kantor 1976 Kantor T., *Ambaláže*, Galeria Foksal, Warszawa 1976.
- Kantor 1982 Kantor T., *Idea Ambaláže*, w: *Borowski* 1982, s. 146.
- Kępińska 1981 Kępińska A., *Nowa sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981.
- Kostołowski 1999 Kostołowski A., *P.I.K., Polskie inwencje konceptualne*, w: *Refleksja konceptualna...* 1999, s. 18–44.
- Kotula, Krakowski 1973 Kotula A., Krakowski P., *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1973.

- Kotula, Krakowski 1978 Kotula A., Krakowski P., *Malarstwo, rzeźba, architektura, wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, wyd. III popr., Warszawa 1978.
- Kowalska 1988 Kowalska B., *Polska awangarda malarska. Szanse i mity, 1995–1980*, Warszawa 1988.
- Kowalska 1989 Kowalska B., *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Warszawa 1989.
- Kozień-Świca 2003 Kozień-Świca M., *Kantorowski mit Paryża. Od „Jeunes peintres de la tradition française” do „Le Nouveau Réalisme”*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2003, nr 1 (4), s. 73–90.
- Kozłowski 1994 Kozłowski J., *Rzeczy i przestrzenie*, Łódź 1994.
- Krakowski 1959 Krakowski P., *Nowoczesne malarstwo krakowskie*, w: *Sztuka współczesna. Studia i Szkice [I]*, Kraków 1959.
- Krakowski 1965 Krakowski P., *Rzut oka na nowe prądy w malarstwie polskim w latach 1945–1950*, w: *Sztuka współczesna. Studia i Szkice [II]*, Kraków 1965.
- Krakowski 1972 Krakowski P., *O interpretacji sztuki*, „Życie Literackie” 1972, nr 33 z 13 VIII.
- Krakowski 1979 Krakowski P., *O sztuce konceptualnej – z dystansem i z dystansem*, „Życie Literackie” 1979, nr 36 z 9 IX, s. 9.
- Krakowski 1981 Krakowski P., *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981.
- Krakowski 1993 Krakowski P., [wstęp], w: *Maria Stangret...* 1993, s. nlb.
- Krzestó... 1995 *Krzestó i jego historia*, w: *Fundacja im. T. Kantora* 1995, s. nlb.
- Lider 2004 Lider D., *Teatr dla siebie [Teatr dla siebie]*, red. O. Ostrowerch, Kyiw 2004.
- Ligocki 1970 Ligocki A., *O nowy kształt polskiej sztuki*, Kraków 1970.
- Ludwiński 1971 Ludwiński J., „*Sztuka w epoce postartystycznej*”, „Odra” 1971, nr 4, s. 51–56; przedruk w: *idem, Epoka błękitu*, Kraków 2003, s. 156–167.

- Majewska 1974 Majewska B., *Sztuka inna sztuka ta sama*, Warszawa 1974.
- Markowska 2000 Markowska A., *Sztuka w Krzysztoforach, między stylem a doświadczeniem*, Kraków: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Uniwersytet Śląski Filia w Cieszynie, Cieszyn 2000.
- Matkowska-Święś 2001 Matkowska-Święś B., *Maria Stangret-Kantor, zawsze potrzebny jest impuls*, w: *Krakowskie gadanie*, Kraków 2001, s. 197–203.
- Merleau-Ponty 1996 Merleau-Ponty M., *The Eye and Mind. Essays on painting (Oko i umysł. Szkice o malarstwie)*, przeł. S. Cichowicz, Gdańsk 1996.
- Miklaszewski 1992 Miklaszewski K., *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, Kraków 1992.
- Miklaszewski 2003 Miklaszewski K., *Kantor od kuchni*, Warszawa 2003.
- Morawiec 1979 Morawiec E., *Nowa sytuacja w sztuce, [z T. Kantorem] rozmawiała E. Morawiec*, „Życie Literackie” 1979, nr 2, s. 1–5.
- Morawińska 1984 Morawińska A., *Malarstwo polskie od gotyku do współczesności*, Warszawa 1984.
- Morawski 1985 Morawski S., *Na zakręcie. Od sztuki do pop-sztuki*, Kraków 1985.
- Mrozek 1982 Mrozek S., *Małe listy*, Kraków 1982.
- Multipart 1970 *Multipart*, Galeria Foksal, Warszawa 1970.
- Myszę, więc jestem... 1993 *Myszę, więc jestem. Aforyzmy, maksymy, sentencje*, zebrali i oprac. Cz. i J. Glenskowie, Warszawa 1993.
- Mytkowska 2000 Mytkowska J., *Przedmiot odzyskany przypadkiem*, w: *Tadeusz Kantor... 2000*, s. 43–53.
- Nowak 2001 Nowak K., *On nadal tu jest*, „Twój Styl” 2001, nr 11, s. 56.
- Od awangardy...* 1996 *Od awangardy do postmodernizmu. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, Warszawa 1996.
- Od Maneta do Pollocka...* 1973 *Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego*, Warszawa 1973.

- Oseka 1971 Oseka A., *Poddanie Arsenatu, o plastyce polskiej 1955–1970*, Warszawa 1971.
- Pawłowski 1988 Pawłowski T., *Hapening*, Warszawa 1988.
- Piotrowski 1994 Piotrowski P., *Postmodernizm i posttotalitaryzm*, „Magazyn Sztuki” 1994, nr 4, s. 56–73.
- Piotrowski 1999 Piotrowski P., *Znaczenie modernizmu, w stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
- Pleśniarowicz 1997 Pleśniarowicz K., *Kantor. Artysta końca wieku*, z serii *A to Polska właśnie*, Wrocław 1997.
- Poliot 1999 Poliot P., *Doświadczenie dyskursu. Polska sztuka konceptualna w latach 1965–1975*, w: *Refleksja konceptualna...* 1999, s. 68–98.
- Poliot 2000 Poliot P., *Pulsowanie miejsca. Tadeusza Kantora ekonomia niemożliwego*, w: *Tadeusz Kantor...* 2000, s. 10–25.
- Poliot, Ludwiński 1999 Poliot P., Ludwiński J., *Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty. Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Poliotem*, w: *Refleksja konceptualna...* 1999, s. 54–67.
- Poliot, Turowski 1999 Poliot P., Turowski A., *O sztuce konceptualnej. Andrzej Turowski w rozmowie z Pawłem Poliotem*, w: *Refleksja konceptualna...* 1999, s. 46–53.
- Polskie życie artystyczne...* 1992 *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, praca zbior. pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Polskie życie artystyczne...* 1995 *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, Kraków 1995.
- Porębski 1956 Porębski M., *Sztuka naszego czasu*, Warszawa 1956.
- Porębski 1989 Porębski M., *Granica współczesności*, wyd. 2, Warszawa 1989.
- Potocka 1999 Potocka M.A., *Po konceptualizmie sztuka może być tylko konceptualna*, w: Porębski 1989.
- Ptaszkowska 1967 Ptaszowska A., [wstęp], w: *Maria Stangret...* 1967, s. nlb.

- Rapoport 1990 Rapoport J., *Sprawa lekarzy kremlofskich*, Warszawa 1990.
- Refleksja konceptualna...* 1999 *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej, doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, kat., Centrum Sztuki Zamek Ujazdowski, Warszawa 1999.
- Richardson Stangros 1980 Richardson Stangros T., *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, Warszawa 1980.
- Ricoeur P. 1984 Ricoeur P., *Time and Narrative*, przeł. K. McLaughlin, D. Pellauer, t. 1–3, Chicago 1984.
- Rodziński 1989 Rodziński S., w: *Maria Stangret...* 1989, s. 14.
- Rostworowski 2001 Rostworowski M., *Krzeseł Kantora*, w: *Dom twórczości...* 2001, s. 23.
- Rybczyński 1996 Rybczyński W., *Dom. Krótka historia idei*, przeł. K. Husarska, Gdańsk–Warszawa 1996.
- Shapiro 1984 Shapiro D., *Jim Dine. Malen, was man ist*, deutsch von D. Asendorf, Stuttgart 1984.
- Skiba-Lickel 1995 Skiba-Lickel A., *Aktor wedłóg Kantora*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995.
- Słownik malarzy polskich...* 2001 *Słownik malarzy polskich, od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*, t. 2, wybór haseł: M. Kitowska-Łysiak, I. Kossowska, M. Sitkowska, Warszawa 2001.
- Stangret L. 1995 Stangret L., *Poza martwym pniem*, w: *Maria Stangret...* 1995, s. nlb.
- Stangret L. 1997, *Dwie rzeczywistości* Stangret L., *Dwie rzeczywistości*, w: *Maria Stangret* 1997, s. 15–23.
- Stangret L. 1997, *Krzeseł...* Stangret L., *Krzeseł Tadeusza Kantora*, w: *W cieniu krzeseł, malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, Materiały z Sesji (w dniach 14–15 VI 1996) zorganizowanej przez Instytut Sztuki UJ Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej oraz Fundację im. T. Kantora, red. T. Gryglewicz, współpr. J. Antos, A. Baranowa, L. Stangret, J. Suchan, A. Szczerski, Kraków 1997, s. 13–21.
- Stangret L. 1999 Stangret L., *Malarski świat wzruszeń Marii Stangret*, w: *Maria Stangret* 1999, s. 17–20.

- Stangret L. 2001 Stangret L., *Krzeseł Tadeusza Kantora*, w: *Dom twórczości...* 2001, s. 25–33.
- Stangret L. 2002 Stangret L., *Poza martwym pnem*, w: *Maria Stangret-Kantor* 2002, Lublin, s. nlb.
- Stangret L. 2004 Stangret L., *Malarski świat kruchego zapisu myśli. Maria Stangret*, w: *Maria Stangret*... 2004, s. 3–9.
- Steiner 1997 Steiner G., *Rzeczywiste obecności*, Gdańsk 1997.
- Stępień 2001 Stępień P., *Hucisko – z dziejów budowy*, w: *Dom twórczości...* 2001, s. 7–20.
- Suchan 1994 Suchan J., *Nieobowiązujący rzut oka na Grupę Krakowską*, ulotka przy wystawie *Nieobowiązujący rzut oka na Grupę Krakowską*, Płocka Galeria Sztuki, Płock 1994.
- Suchan 2000 Suchan J., *Happening jako ready-made*, w: *Tadeusz Kantor...* 2000, s. 67–85.
- Suchan 2005 Suchan J., *Kantor jako twórca i jako tworzywo*, w: *Tadeusz Kantor...* 2005, s. 52–63.
- Szczerski 1999 Szczerski A., w: *Maria Stangret* 1999, s. 15–16.
- Szustakowska 1981 Szustakowska H., *Współczesna Sztuka Polska*, Warszawa 1981.
- Tadeusz Kantor...* 1991 *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, kat., red. Z. Gołubiew, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1991.
- Tadeusz Kantor...* 1998 *Tadeusz Kantor z Archiwum Galerii Foksal*, oprac. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998.
- Tadeusz Kantor...* 2005 *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, red. J. Suchan, M. Świca, Zachęta–Cricoteca, Warszawa–Kraków 2005.
- Tomkins 2001 Tomkins C., *Duchamp. Biografia*, przekł. I. Chlewińska, Poznań 2001.
- Trybowski 1989 Trybowski I., *Pejzaże... – Pejzaże?*, w: *Maria Stangret...* 1989, s. 10.
- Trzupek 2005 Trzupek J., *Dialog z naturą*, w: *Maria Stangret...* 2005, s. 5–7.

- Valéry 1974 Valéry P., *A Continuation of the Previous*, w: Valéry P., *Things unspoken. From the Writings on Art*, trans. by J. Guze, Warszawa 1974.
- Worobjowa 2004 Worobjowa I., *Maria Stangret-Kantor*, w: *Mapia Czarnopem...* 2004, s. 10–15.
- Wajda 1995 Wajda A., w: *Maria Stangret...* 1995, s. nlb.
- Wojciechowski 1992 Wojciechowski A., *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław 1992.
- Z historii Grupy Krakowskiej* 1968 *Z historii Grupy Krakowskiej*, kat.wyst., Galeria Krzysztofory, Kraków 1968.

Indeks osób

- Ahrenberg Theodor 9, 59, 174
Aleksejczuk Oleg 159
Apollinaire Guillaume 79
Arp Hans 138
Arystoteles 145
Bachelard Gaston 132
Baranowa Anna 12, 17–21, 26,
33, 35, 36, 49, 53, 55, 65, 75,
97, 107–109, 113, 115, 118,
125, 128, 130–133, 136, 144,
146, 148–150, 152, 153, 155,
162, 163
Berdyszak Jan 31
Bersz Janusz 27
Bik Katarzyna 139
Bochnor Mel 81
Bogucki Janusz 13
Boltański Christian 17, 112, 113,
174, 183
Borowski Wiesław 7, 12, 13, 15,
16, 18–20, 25, 26, 35, 47, 49,
56, 57, 61, 62, 64, 68–71, 85,
88, 94, 112, 114, 129, 166,
183
Borowski Włodzimierz 82
Brodski Iosif 163
Bryen Camille 43
Brzozowski Tadeusz 27
Burgin Victor 81
Bursa Andrzej 171
Cage John 59
Canagor Rafael 31
Canetti Elias 163
Chagall Marc 148
Chrobak Józef 12–14, 33, 112
Chrzanowski Tadeusz [T.C.] 14,
17, 38, 42, 44, 52, 54
Cichowicz Stanisław 120
Clair Jean 108
Cybis Jan 5
Czapski Józef 117
Czechow Antoni 157, 158
Czerni Krystyna 143
De Maria Walter 81
Delaunay Robert 22
Dine Jim 83, 97, 106, 125, 132,
177, 183
Disney Walt 113
Dominik Tadeusz 27, 31
Dubuffet Jean 5, 24
Duchamp Marcel 79, 80, 96, 97
Dziamski Grzegorz 23, 25, 27, 79,
80, 82
Dzieduszycki Antoni 56
Dzierżyc-Horniak Anna 20, 137,
169
Ernst Max 50
Estienne Charles 23

- Fautrier Jean 5, 24, 32
 Fedorowicz Jerzy 82
 Fénéon Félix 23
 Feito Luis 31
Flynt Henry 80
 Frank Anna 137–139, 144–150, 162, 177
 Freud Zygmunt 108
 Gałczyński Konstanty Ildefons 29
Galy-Carles Henry 149, 153, 156, 174
Giżycki Marcin 23, 79
 Glucksmann André 146
Głowacki Janusz K. 9, 20, 46, 85, 105
Gołubiew Zofia 17, 18, 121, 122, 127, 141
 Gomułka Władysław 170
 Gostomski Zbigniew 82, 177
 Guégan Pierre 23
Gutowski Maciej 14, 15, 35, 41, 64
Haftmann Werner 35
 Hartung Hans 24, 25, 31, 115, 116, 175
 Hermes Trismegistos 59
Hniedziewicz Magdalena 71
 Huebler Douglas 81
Huzarska-Szumiec Magdalena 139
Ingarden Roman 28
 Iredeński Ireneusz 171
Jakubowicz Rafał 72
Janicki Lesław 14, 102
Janicki Wachaw 14, 102
Jantoń Iwona 32
Jarecka Dorota 53, 76, 78, 96, 139
 Jarema Maria 26, 29–31, 171
Jedliński Jaromir 19, 20, 31, 72, 105, 109, 120, 122, 133, 143, 149, 167
Jeleniewska-Śleszyńska Jadwiga 29
Jesienin Siergiej 88, 103, 118, 121, 137, 139, 140, 142–144, 155, 162, 172
Kafka Franz 129, 172
 Kahlo Frida 170
 Kalinowski Lech 179
 Kałucki Jerzy 91
 Kandinsky Wassily 22
 Kantor Tadeusz 5, 6, 8, 10, 13, 15, 20, 22, 25–27, 29–37, 47, 51–57, 59, 62, 69–74, 81–84, 92–95, 97, 98, 101–103, 107, 112, 126, 130, 135, 137–139, 141–143, 146, 150–156, 160, 162, 164, 170–172, 174, 175, 177, 178, 180, 181–183, 186
Kępińska Alicja 13, 23, 31, 89–91
Kitowska-Łysiak Małgorzata 13
 Klein Yves 183
 Kluza 170
 Kneipp Sebastian 49, 50
 Kobro Katarzyna 138
Kossowska Irena 32
 Kosuth Joseph 80–82
Kotula Katarzyna 17
Kowalska Bożena 13
Kozień-Świca Monika 47
Kozłowski Jarosław 98
Krakowski Piotr 17, 46, 57
 Krasicka Lila (właśc. Maria) 70, 139, 152, 153
 Krasieński Edward 82, 177, 183
 Kraupe-Świdarska Janina 31

- Krcha Emil 5, 32
 Kupka František 22
 Lambert Jean-Clarence 174
 Le Witt Sol 80–82
 Lenica Alfred 27
Lermontow Michał 157
 Lider Danił 21, 137, 157–161, 163
 Long Richard 70
Ludwiński Jerzy 81
Ładnowska Janina 19, 36, 39,
 47–50, 62, 103
Madeyski Jerzy 14
 Magritte René 84
Mahlow Dietrich 75
 Majakowski Władimir 172
 Malczewski Jacek 173, 176
 Malewicz Kazimierz 80
Malinowski Jerzy 12, 32
Mann Tomasz 47, 172
 Marczyński Adam 31
 Matejko Jan 43
 Mathieu Georges 5, 23–26
Matkowska-Świąg Beata 19, 30,
 32, 86, 98, 102, 110, 138, 145
 Matuszewski Andrzej 82
 Maziarska Jadwiga 27, 29
 Mądzik Leszek 46
Mello Anthony de 28
Merleau-Ponty Maurice 59, 120
 Meyerhold Wsiewołod 171
 Mianowski Lucjan 31
 Micheaux Henri 24
Miklaszewski Krzysztof 14
 Mikulski Kazimierz 29, 171
 Miłosz Czesław 172
 Mirò Joan 176
 Moe Olle Henrik 94
 Moholy-Nagy László 79
 Mondrian Piet 79, 138
 Moore Marianne 97
Morawski Stefan 81
 Morris Robert 81
Mrozek Sławomir 50, 144
Mueller Jens P. 50
 Musiał Grzegorz 9, 46, 85, 105
Nordenankar Agneta 112
*Novalis (właśc. Friedrich von Har-
 denberg)* 113
Nowak Katarzyna 19
 Oldenburg Claes 5, 59, 83, 95
 Olivier Claude 174
Omilianowicz Magdalena 30
Papp Stefan 16, 33, 38, 40, 49,
 87, 98, 99
 Pawłowski Andrzej 171
 Picasso Pablo 138
Pichler Cathrin 108
 Piłsudski Józef 137, 139, 154,
 155, 162
Piotrowski Piotr 14, 81
Pircher Wolfgang 108
Piskorz Marta 13
 Pitojewa Kira 160
Pleśniarowicz Krzysztof 13, 25, 30,
 69, 70, 72, 84, 98, 164
 Polański Roman 171
 Pollock Jackson 5, 23, 25, 32, 59,
 173
Ptaszkowska Hanna (Anka) 15–17,
 35–38, 61, 65–69, 77, 79, 85,
 133, 134, 183
Rapoport Jakow 151
 Rauschenberg Robert 5, 59
 Restany Pierre 183
 Riopelle Jean-Paul 24
Rodziński Stanisław 17, 88, 89,
 121
 Rostworowski Marek 102

- Rothko Mark 5
 Saint-Phalle Niki de 83, 174
 Sandauer Artur 171
 Saura Antonio 31
 Schlemmer Oskar 54, 171
 Schwartz Arturo 9
 Schwitters Kurt 79
 Segal George 5, 59, 173
Shapiro David 97
 Siqueiros David Alfaro 170
Skiba-Lickel Aldona 13
Skrodzki Wojciech 15, 41, 76, 77
Skrzynecki Piotr 14, 34, 43, 57, 104, 111, 171
 Soulages Pierre 24, 175
 Spoerri Daniel 97, 175, 179
 Staël Nicolas de 24, 183
 Stalin Józef (właśc. Dżugaszwili) 29, 139, 151
Stangret Lech 12, 13, 17–20, 39, 53, 55, 71, 82, 110, 118, 119, 129, 137, 138, 147
 Stangret Marcin 154
 Starmach Andrzej 12, 45, 139
 Starmach Teresa 45, 139
 Stażewski Henryk 138, 183
 Stern Jonasz 29–31, 171
 Strzemiński Władysław 80, 138
 Szancenbach Jan 30
Szczerski Andrzej 18, 111, 113, 121, 148, 152
Szekspir William 157
 Szewczuk Mieczysław 126
 Szydłowski Stefan 151
Śleszyński Władysław 29
 Świdorski Jan 5, 29, 31, 66, 122, 170
 Tapié Michel 24, 25
 Tápies Antoni 31, 173
 Taranczewski Waclaw 183
 Tarasin Jan 27, 31, 32
Tatarkiewicz Władysław 28
 Tchorek Mariusz 69, 183
 Tchorzewski Jerzy 27
 Tinguely Jean 174
 Tobey Marc 22, 25
Trybowski Ignacy 17, 66, 123
Trzupek Jan 21
 Tuwim Julian 29
 Tyszkiewicz Teresa 27
Ukrainka Lesia (właśc. Łarysa Kosacz) 157
 Vieira da Silva Maria Elena 24
Wajda Andrzej 17, 102, 125, 127
Wallis Mieczysław 28
 Warzecha Marian 82
 Weil Simone 57, 172
 Wejman Mieczysław 31
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 50, 74, 173
Wojciechowski Aleksander 13, 27
 Wojtkiewicz Witold 173
 Wols (właśc. Alfred Otto Wolfgang Schultze) 5, 24, 26, 32, 51
Worobjowa Irina 20, 95, 96, 160
 Wróblewski Andrzej 31
 Wyspiański Stanisław 173
Young La Monte 80

Spis ilustracji

1. s. okładki – *Zwinięty informel I*, 2002, akryl, płótno + metalowy rulon, 100 x 70 cm, fot. M. Gardulski.
- frontispis – Maria Stangret, fot. J. Stokłosa.
4. s. okładki – Dom Marii i Tadeusza Kantorów w Hucisku opodal Gdowa, w drodze z Krakowa do Wieliczki, wg autorskiego pomysłu Tadeusza Kantora, 1983–1984, fot. A. Dzierżyc-Horniak, 2003.
 - I. *Bez tytułu*, 1957/58, gwasz, papier, 45,5 x 62 cm, wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
 - II. *Przestrzeń mleczna II*, 1963, gwasz, papier naklejony na karton, 93 x 65 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.
 - III. *Przestrzeń zielona, fiolet*, 1963, gwasz, papier naklejony na karton, 88 x 61 cm, wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
 - IV. *Historia popularna I*, 1965, collage (gwasz, papier, karton), 93 x 64 cm, wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
 - V. *Bez tytułu (żołnierzyki) II*, 1962/63, collage (gwasz, papier, karton), 76 x 100 cm, wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
 - VI. *Bez tytułu (informel)*, 1959, technika mieszana (olej, akryl, papier naklejony na płytę aluminiową), 93 x 65 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.
 - VII. *Pejzaż kontynentalny nr 4*, 1967 (+1997), technika mieszana (olej, akryl, płótno, metal), 161 x 130 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.
 - VIII. *Paraplue innocent – Multipart* Tadeusza Kantora z interwencją Marii Stangret-Kantor, 1972/1994, akryl, płótno, parasol, 120 x 110 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.
 - IX. *Kartka z zeszytu I*, 1997, akryl, płótno + rulon metalowy, 180 x 130 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.

- X. *Bez tytułu*, 2004, akryl, płótno, 100 x 70 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.
- XI. *Bez tytułu (Kartka z zeszytu)*, 2004/2005, własność artystki, z wystawy *Hommage à Danił Lider*, 15 II – III 2005, Galeria Starmach, Kraków, 2005, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
- XII. *Brzoza*, 1986/87, akryl, płótno, 165 x 111 cm, wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
- XIII. *Okno*, 1986/1987, akryl, płótno, 180 x 260 cm (2 blejtramy), wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
- XIV. *Zboże III*, 1989, technika mieszana (akryl, płótno, metal), 180 x 130 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.
- XV. *Hommage à Jesienin*, 1989/1994, technika mieszana (akryl, płótno, blaszana skrzynia), obraz – 179 x 129,5 cm, skrzynia – 30 x 100 x 35 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.
- XVI. *Hommage à Anna Frank I*, 1990, akryl, 150 x 500 cm (5 blejtramów), wł. artystki, fot. M. Gardulski.

- 1. Maria Stangret z Tadeuszem Kantorem w Paryżu w 1959 roku.
- 2. Tadeusz Kantor, *Żywy ambalaż* z Marią Stangret, w trakcie *Cricotage'u* (pierwszego happeningu w Polsce), kawiarnia Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie, 10 XII 1965, fot. J. Borowski.
- 3. *Bez tytułu*, 1957/58, gwasz, papier, 45,5 x 62 cm, wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
- 4. *Bez tytułu*, 1958, litografia, 25,5 x 28 cm, wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
- 5. *Bez tytułu*, 1958, litografia, 35 x 46 cm, wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
- 6. *Bez tytułu*, 1958, litografia, 34 x 47,5 cm, papier, 43,5 x 51 cm, wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
- 7. *Anioły sklepowe I*, 1964, collage (gwasz, papier, karton), 93 x 65 cm, wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
- 8. *Historia popularna II*, 1965, collage (gwasz, papier, karton), 93 x 64,5 cm, wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
- 9. *Pejzaż kontynentalny nr 10*, 1967, olej, płótno, 195 x 140 cm, wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
- 10. Akcje *Malowanie progów* i *Malowanie pejzażu* Marii Stangret w ramach *Assemblage'u Zimowego*, 18 I 1969, Galeria Foksal, Warszawa, fot. T. Rolke.

11. *Gra w klasy*, 1970, olej, płótno i płyta pilśniowa, 200 x 150 + 100 x 58 + 50 x 58 cm, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. J. Stokłosa.
12. *Strzałka*, rysunki (szkice-projekty), 1970, fot. J. Stokłosa.
13. *Niebo*, 1970, technika mieszana (akryl, płótno, metalowa rynna), 200 x 150 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.
14. Wystawa indywidualna Marii Stangret w Galerii Krzysztofora, Kraków, XII 1970 – *Strzałka*, 1970, *Niebo z rynną I*, 1970, *Niebo*, 1970, *Szare niebo*, 1970, fot. J. Stokłosa.
15. *Tableau Noir I*, 1974, olej, płótno – 140 x 221 cm, skrzynka metalowa – 30 x 99 x 25 cm, biała kreda, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, na wystawie indywidualnej w Galerii Foksal w Warszawie, I 1974, fot. E. Tejchman.
16. Wystawa indywidualna Marii Stangret w Galerii Foksal w Warszawie, I 1974 – *Szachy II*, 1974 i *Metr I*, 1974, fot. E. Tejchman.
17. Wystawa indywidualna Marii Stangret w Galerii Foksal w Warszawie, I 1974 – *Kartka z zeszytu (z marginesem)*, 1970, *Szachy I*, 1970, *Kartka z zeszytu (składana, z marginesem)*, fot. E. Tejchman.
18. *Metr II* (wg artystki *Centymetr II*), 1974, tempera, płótno, 180 x 110 cm, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu; zdjęcie z wystawy indywidualnej Marii Stangret w Galerii Foksal w Warszawie, I 1974, fot. E. Tejchman.
19. *Hommage à Jesienin* (wersja polska), 1986/1987, akryl, płótno, 151 x 107,5 cm, skrzynia z blachy 30 x 100 x 35 cm, wypełniona liśćmi, fragment, wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
20. *Bez tytułu (Brzoza)*, 1987/1988?, akryl, płótno, wystawa w Galerii Foksal w Warszawie, V 1988, fot. T. Rolke.
21. *Zboże II*, 1988, technika mieszana (akryl, płótno), 180 x 130 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.
22. *Bez tytułu (Okno)*, 1994/1999, akryl, płótno, 120 x 110 cm, wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
23. *Bez tytułu (Okno)*, 1997/1999, akryl, płótno, 130 x 110 cm, wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
24. *Bez tytułu (Okno)*, 1997, akryl, płótno + rulon metalowy, 145,5 x 120 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.
25. *Płonący dom (La Maison Brûlée)*, 1987, akryl, płótno – 180 x 130 cm + rulon (metal, papier) – 60 x 129,5 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.

26. *Dom Żywy (La Maison Vivant)*, 1987, akryl, płótno, 180 x 130 cm, wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
27. *Odejście Marszałka I*, 1989, akryl, płótno, 180 x 130 cm, pień drzewa, czapka wojskowa, wł. artystki, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
28. Maria Stangret jako *Wiadomo Kto (Marszałek)* w spektaklu *Wielopole, Wielopole* T. Kantora, warszawska Stodoła, 1980, fot. J. Borowski.
29. *Wielopole*, 1994, akryl, płótno + pień drzewa, obraz – 190 x 200 cm, pień – 136 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.
30. Maria Stangret jako *Rabinek* w spektaklu *Wielopole, Wielopole* T. Kantora, warszawska Stodoła, 1980, fot. J. Borowski.
31. *Hommage à Tadeusz Kantor*, 1992, technika mieszana (akryl, płótno, papier syntetyczny, pień drzewa), obraz – 150 x 160 cm, pień – 230 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.
32. *Pamięci lekarzy 1953 roku*, 1993, technika mieszana (akryl, płótno, pień drzewa, metalowa puszka), obraz – 200 x 350 cm (3 blejtramy), pień – 150 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.
33. *Kartka z zeszytu II*, 1997, akryl, płótno + metalowy rulon, 180 x 130 cm, fot. M. Gardulski.
34. *Szara kompozycja*, 2001, technika mieszana (akryl, płótno, papier syntetyczny, rulon metalowy), 120 x 90 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.
35. *Zwinięta kartka*, 2003, collage (akryl, płótno, papier syntetyczny), 100 x 70 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.
36. *Bez tytułu*, 2004, akryl, płótno + metalowy rulon, 100 x 81 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.
37. *Bez tytułu*, 2004, akryl, płótno + metalowy rulon, 92 x 73 cm, wł. artystki, fot. M. Gardulski.
38. Z wystawy *Kartki zapisane gestem*, 20 VIII – 12 IX 2004, Galeria Wozownia, Toruń, 2004, fot. A. Dzierżyc-Horniak.
39. Z wystawy *Hommage à Danił Lider*, 15 II – III 2005, Galeria Starmach, Kraków, 2005, fot. A. Dzierżyc-Horniak.

Spis treści

Wstęp.....	5
Stan badań.....	13
Malarstwo gestu – informel.....	22
Początki – bakcyl informelowski.....	28
Kompozycja – temperament wspomagany przez przypadek.....	34
Instynkt – ryzyko nieomyślności.....	37
Ruch.....	38
Kolor.....	40
Technika.....	42
Myślenie i praca w cyklach.....	45
Zapiski informel.....	47
Kantor kontra Stangret.....	51
Epilog informelu.....	55
Krok z informelu w konceptualizm.....	59
Cykl <i>Pejzaże kontynentalne</i> – połowa lat 60.....	61
Kompozycja.....	62
Cytowanie znaków pejzaży.....	64
Dwie rzeczywistości.....	67
<i>Progi</i> – performance.....	69
Epilog.....	75
Konceptualizm – sztuka przedmiotu.....	79
<i>Niebo</i>	85
Zabawa konceptualna.....	89
<i>Centymetr</i>	93
<i>Szachy</i>	95
<i>Tablica</i>	99
<i>Zlew</i>	100

<i>Parasol</i>	101
<i>Kartki z zeszytu</i>	103
Epilog	110
Inspiracje naturą	117
Nowe pejzaże	117
<i>Brzoza</i>	124
<i>Okno</i>	126
<i>Zboże</i>	130
Epilog	131
Podróż w przeszłość	135
Hommages – Jesienin	140
Hommage – Kantor	141
Hommage – Anna Frank	144
<i>Pamięci lekarzy 1953 roku</i>	151
Dom martwy, dom żywy	152
<i>Odejście Marszałka</i>	154
<i>Wielopole, Wielopole i Wielopole</i>	155
Hommage – Danił Lider	156
Epilog – Pejzaże pamięci	162
Zakończenie	165
Z Marią Stangret-Kantor rozmawia Anna Dzierżyc-Horniak ...	169
Pages written with gesture. Painting of Maria Stangret-Kantor 1957–2005 – Abstract	185
Bibliografia	187
Indeks osób	209
Spis ilustracji	213



L. P. ... 1957/58

<i>Przedmowa</i>	101
<i>Karinki z pamięci</i>	103
<i>Epilog</i>	110
Inspiracje naturą	117
<i>Nowe porzuce</i>	117
<i>Brzoza</i>	124
<i>Ośno</i>	126
<i>Złota</i>	130
<i>Epilog</i>	131
Podróż w przeszłość	135
<i>Hommage – Jędrzej</i>	140
<i>Hommage – Kantor</i>	141
<i>Hommage – Anna Frank</i>	144
<i>Pamięć leśnicy 1953 roku</i>	151
<i>Dom matki, dom bryły</i>	152
<i>Odeon Marzabito</i>	154
<i>Wielopole, Wielopole! Wielopole!</i>	155
<i>Hommage – Danił Lider</i>	156
<i>Epilog – Pamięć pamięci</i>	162
Zakończenie	165
Z Maria Stanger-Kantor rozmowa Anna Dorothea Hornig ..	169
Pages written with pen and ink. Painting of Maria Stanger-Kantor 1957-2005 - Abstract	185
Bibliografia	187
Index of titles	209
Spis ilustracji	213



I. *Bez tytułu*, 1957/58.



II. *Przestrzeń mleczna II*, 1963.



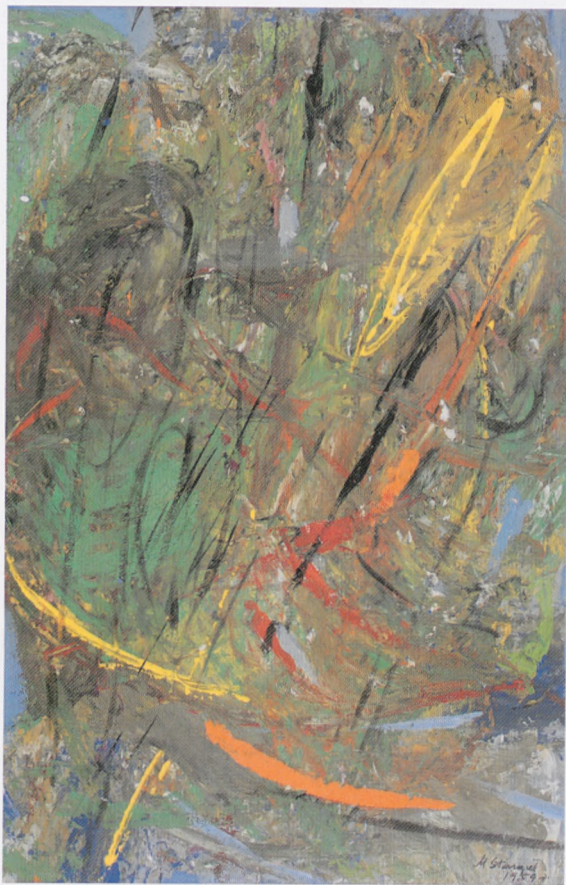
III. *Przestrzeń zielona, fiolet*, 1963.



IV. *Historia popularna I*, 1965.



V. Bez tytułu (żołnierzyki) II, 1962/63.



VI. *Bez tytułu (informel)*, 1959.



VII. *Pejzaż kontynentalny nr 4*, 1967 (+1997).



VIII. *Parapluie innocent – Multipart* Tadeusza Kantora z interwencją Marii Stangret-Kantor, 1972/1994.



IX. *Kartka z zeszytu I*, 1997.



X. *Bez tytułu*, 2004.



XI. *Bez tytułu (Kartka z zeszytu)*, 2004/2005.



XII. *Brzoza*, 1986/87.



XIII. *Okno*, 1986/1987.



XIV. *Zbože III*, 1989.



XV. *Hommage à Jesienin*, 1989/1994.



XVI. *Hommage à Anna Frank I*, 1990.

1. Maria Stangret z Tadeuszem Kantorem w Paryżu w 1959 roku.



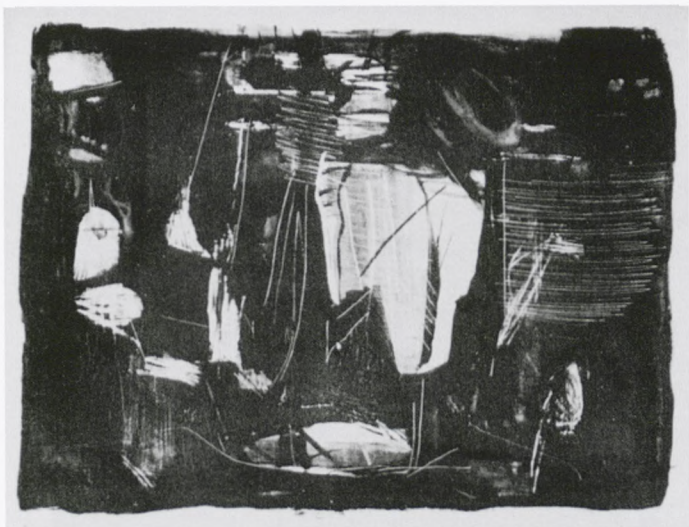
2. Tadeusz Kantor, *Żywy ambalaż* z Marią Stangret, w trakcie *Cricotage'u* (pierwszego happeningu w Polsce), kawiarnia Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie, 10 XII 1965.



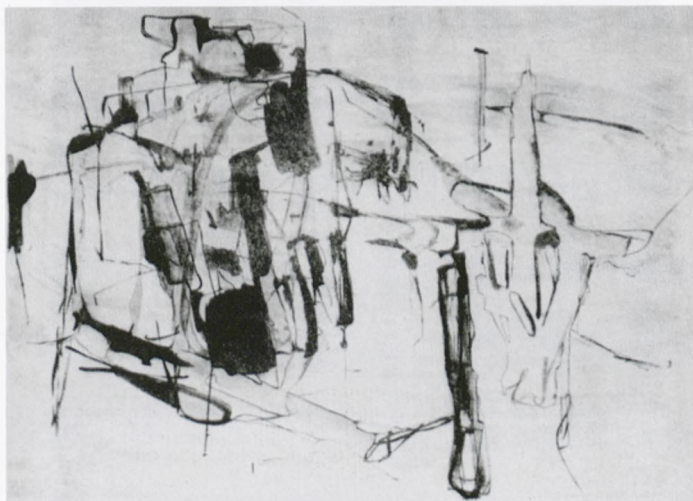
3. *Bez tytułu*, 1957/58.



4. *Bez tytułu*, 1958.



5. *Bez tytułu*, 1958.



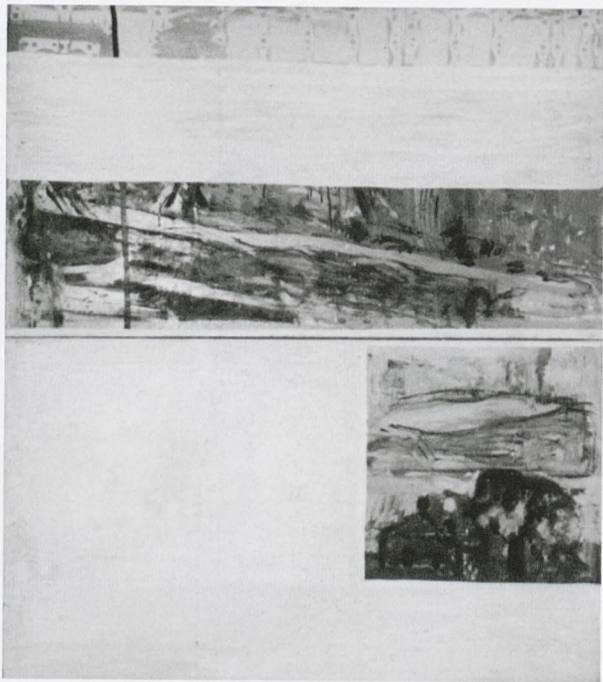
6. *Bez tytułu*, 1958.



7. *Anioly sklepowe I*, 1964.



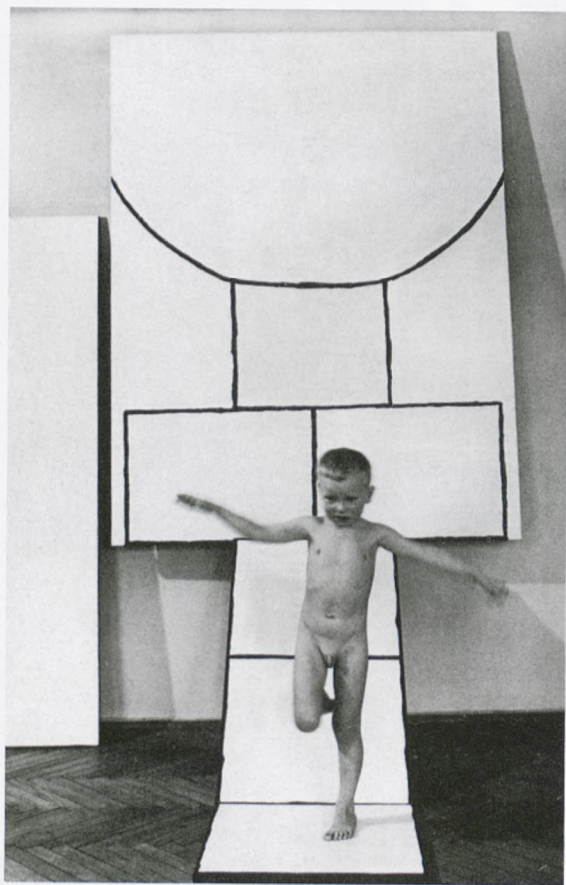
8. *Historia popularna II*, 1965.



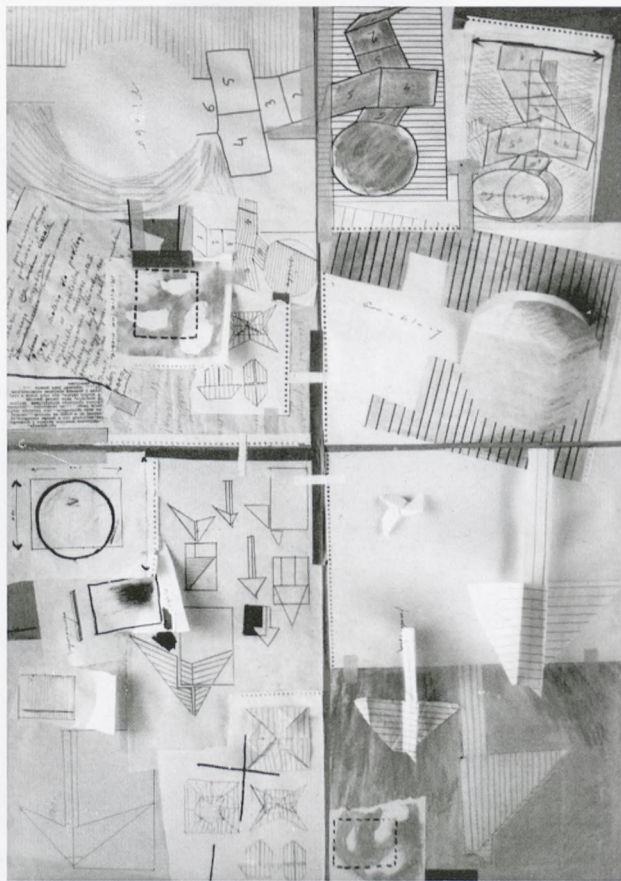
9. Pejzaż kontynentalny nr 10, 1967.



10. Akcje *Malowanie progów* i *Malowanie pejzażu* Marii Stangret w ramach *Assemblage'u Zimowego*, Warszawa, 18 I 1969.



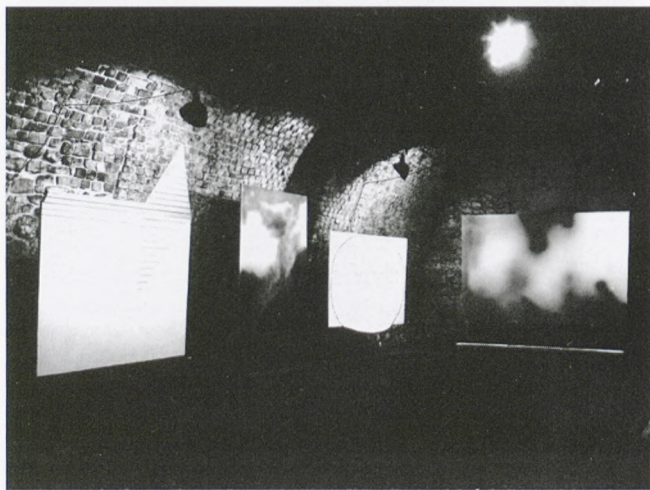
11. *Gra w klasy*, 1970.



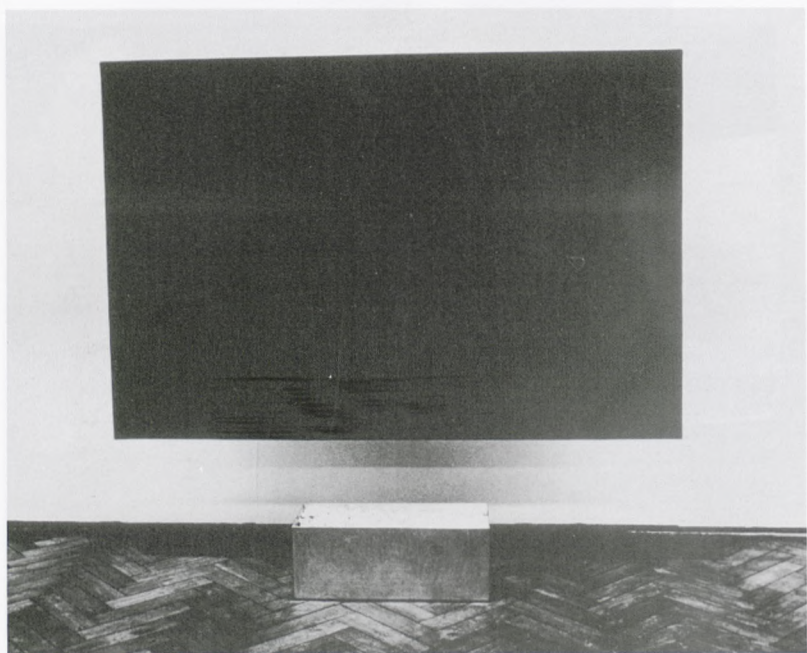
12. Strzałka, rysunki (szkice-projekty), 1970.



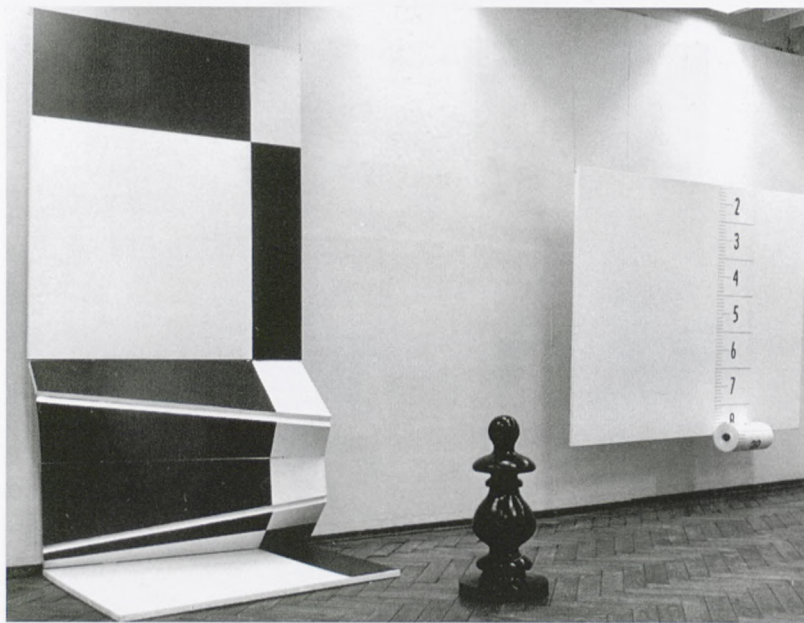
13. *Niebo*, 1970.



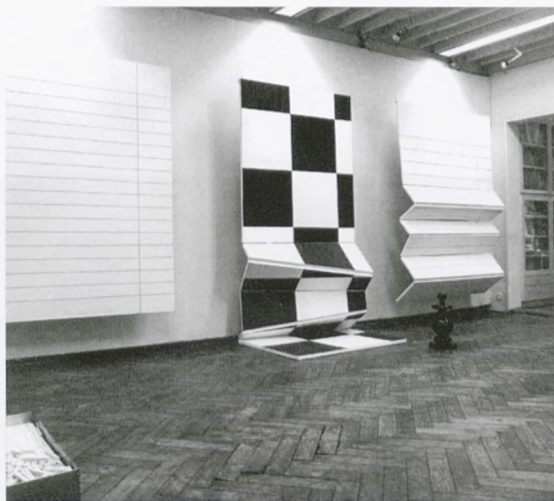
14. Wystawa indywidualna Marii Stangret w Galerii Krzysztofory, Kraków, XII 1970 – *Strzałka*, 1970, *Niebo z rynną I*, 1970, *Niebo*, 1970, *Szare niebo*, 1970.



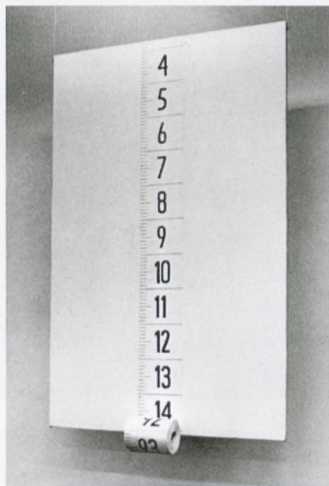
15. *Tableau Noir I*, 1974, na wystawie indywidualnej w Galerii Foksal w Warszawie, I 1974.



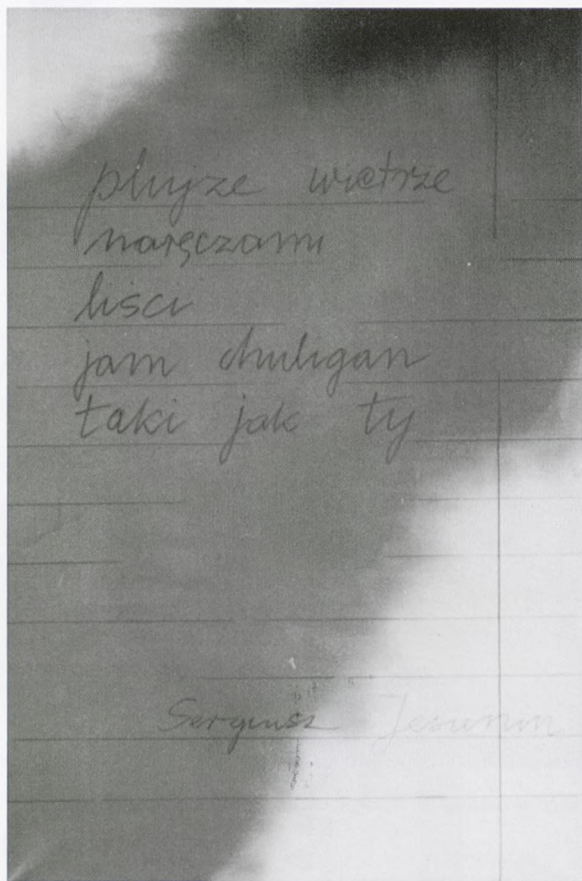
16. Wystawa indywidualna Marii Stangret w Galerii Foksal w Warszawie, I 1974 – *Szachy II*, 1974 i *Metr I*, 1974.



17. Wystawa indywidualna Marii Stangret w Galerii Foksal w Warszawie, I 1974 – *Kartka z zeszytu (z marginesem)*, 1970, *Szachy I*, 1970, *Kartka z zeszytu (składana, z marginesem)*.



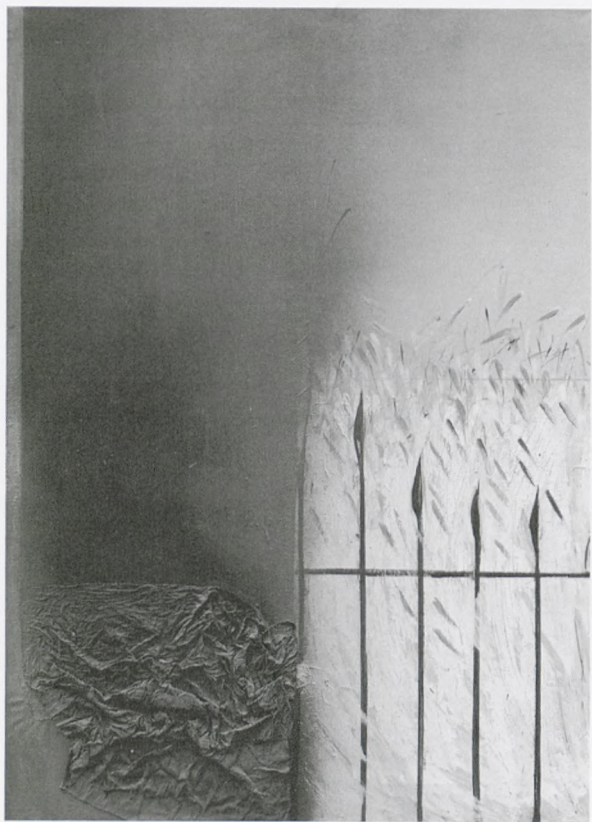
18. *Metr II* (wg artystki *Centymetr II*), 1974 – zdjęcie z wystawy indywidualnej Marii Stangret w Galerii Foksal w Warszawie, I 1974.



19. *Hommage à Jesenin* (wersja polska), 1986/1987,
fragment.



20. *Bez tytułu (Brzoza)*, 1987/88?, wystawa w Galerii Foksal
w Warszawie, V 1988.



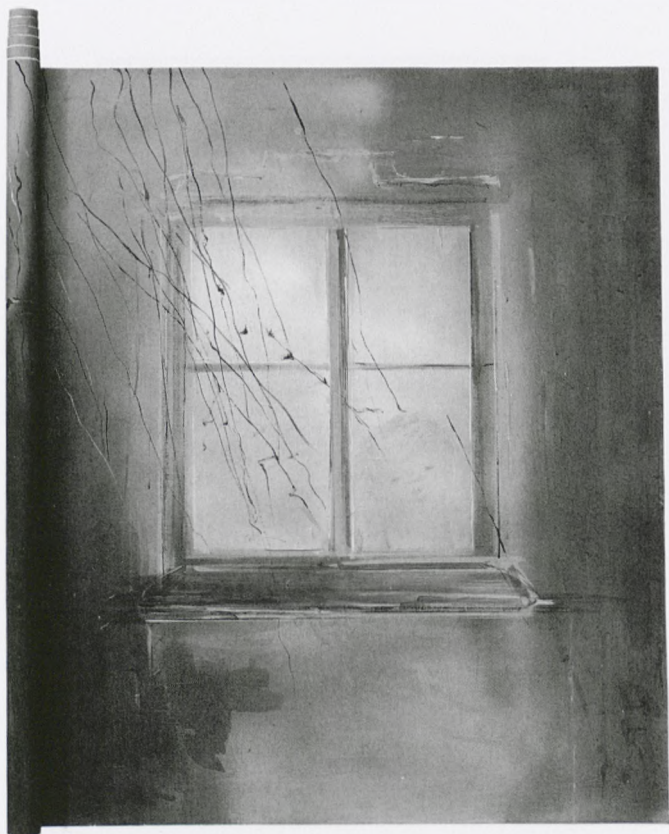
21. *Zbože II*, 1988.



22. *Bez tytułu (Okno)*, 1994/1999.



23. *Bez tytułu (Okno)*, 1997/1999.



24. *Bez tytułu (Okno)*, 1997.



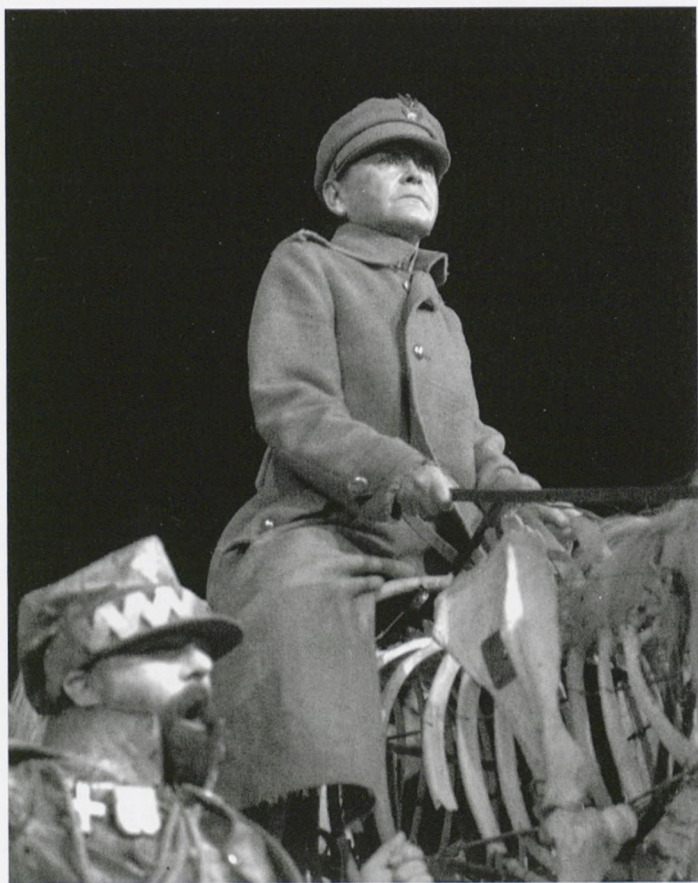
25. *Płonący dom (La Maison Brûle)*, 1987.



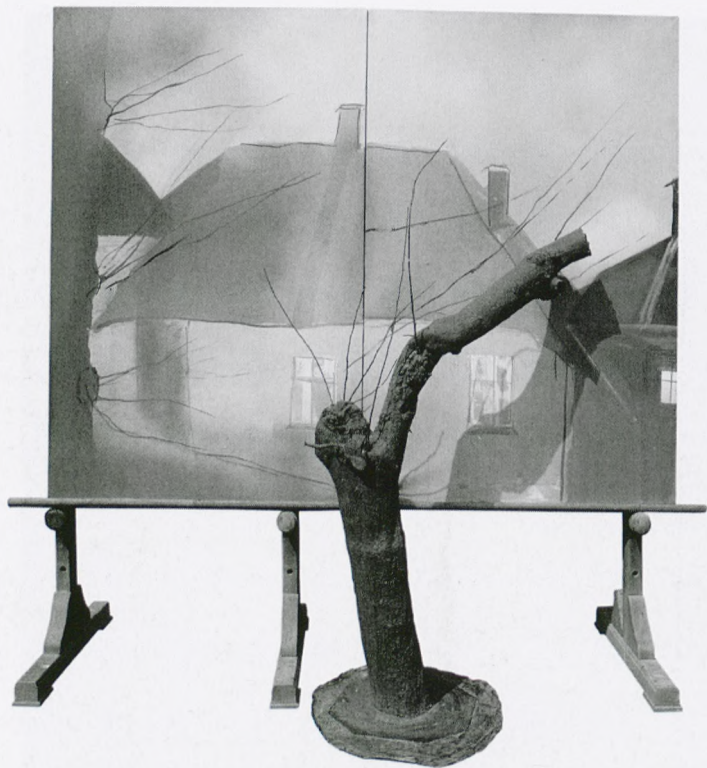
26. *Dom Żywy (La Maison Vivant)*, 1987.



27. *Odejście Marszałka I*, 1989.



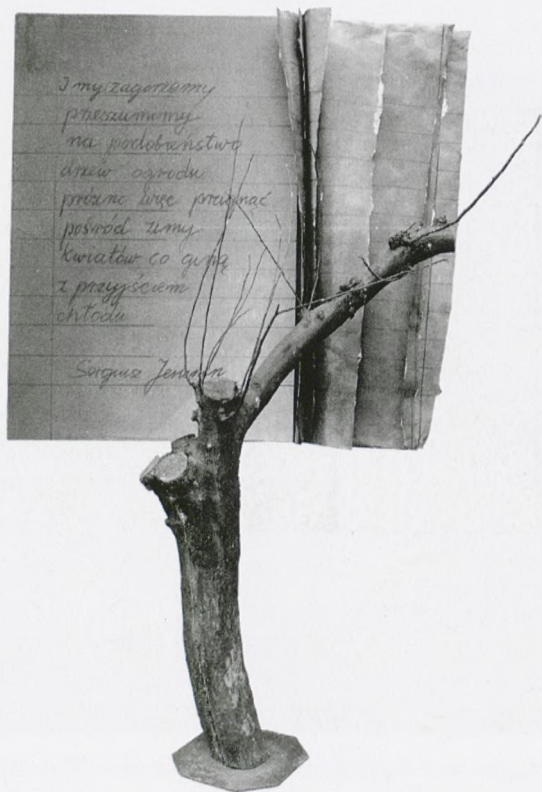
28. Maria Stangret jako *Wiadomo Kto* (*Marszałek*) w spektaklu *Wielopole, Wielopole* T. Kantora, warszawska Stodoła, 1980.



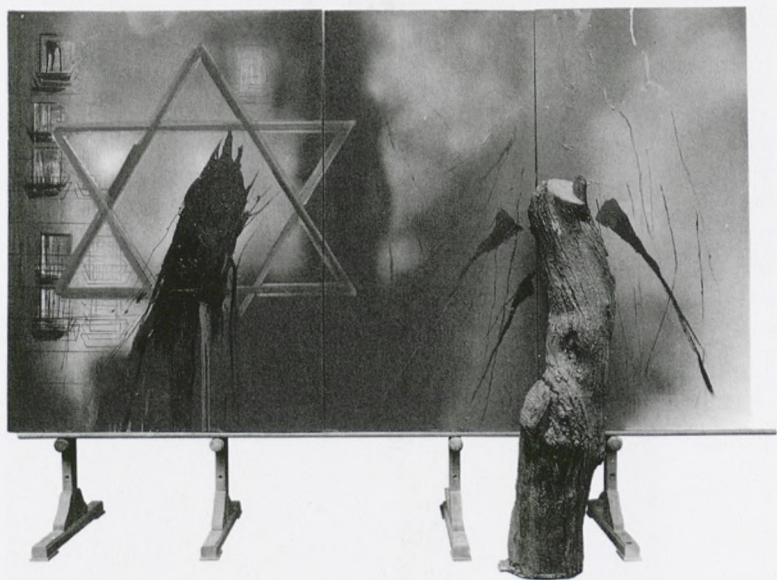
29. *Wielopole*, 1994.



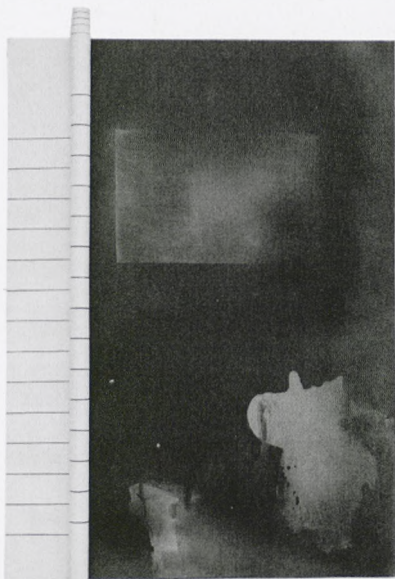
30. Maria Stangret jako *Rabinek* w spektaklu *Wielopole, Wielopole* T. Kantora, warszawska Stodoła, 1980.



31. *Hommage à Tadeusz Kantor, 1992.*

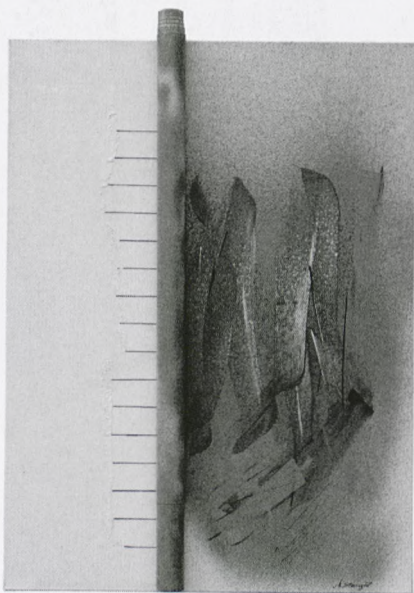


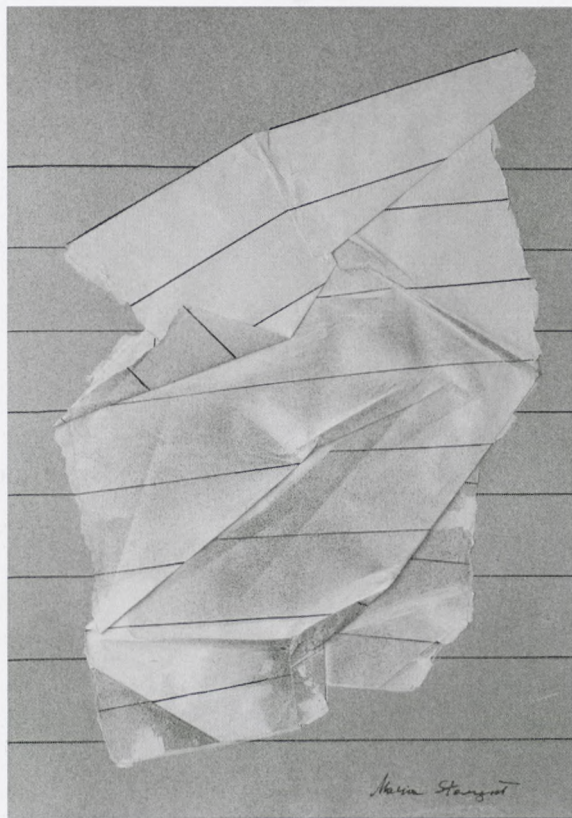
32. *Pamięci lekarzy 1953 roku, 1993.*



33. *Kartka z zeszytu II*, 1997.

34. *Szara kompozycja*, 2001.





35. Zwińięta karta, 2003.



36. *Bez tytułu*, 2004.



37. *Bez tytułu*, 2004.



38. Z wystawy *Kartki zapisane gestem*, 20 VIII – 12 IX 2004, Galeria Wozownia, Toruń, 2004.

Biblioteka Główna UMK



300042506380



39. Z wystawy *Hommage à Danil Lider*, 15 II – III 2005, Galeria Starmach, Kraków 2005.



1870
1871
1872

1873
1874
1875

1876

Biblioteka Główna UMK



300042506380

Biblioteka
Główna
UMK Toruń

911764



W Hucisku opodal Gdowa, w drodze z Krakowa do Wieliczki, znajduje się Dom Marii i Tadeusza Kantorów.

Wzniesiono go w latach 1983–1984, z myślą, aby stał się muzeum biograficznym, połączonym z instytutem informacyjnym, dysponującym wiedzą na temat malarstwa Tadeusza Kantora i Marii Stangret-Kantor. Muzeum takie, według projektu Kantora, miało posiadać niewielką, lecz reprezentatywną kolekcję dzieł obojga artystów.

Dom jest drewniany, kryty gontem, z dominującą nad nim murowaną, cylindryczną wieżą ze stożkowym dachem – zgodnie z autorskim pomysłem Kantora. Choć artysta pracował wiele lat nad koncepcją muzeum, w chwili rozpoczęcia budowy nadal nie była ona zamknięta, co przyczyniło się do ciekawej współpracy z Piotrem Stępnem, architektem realizującym jego zamierzenia. To jedyny projekt architektoniczny artysty.

W pracy nad tą nietypową dla niego oczywiście jego żona, Maria Stangret.

„Dom dla Marysi” – jak mówił o nim Kantor, jak i miejsce spotkań z nią – to jest dzieło artysty i jego żony. To jest dzieło artysty i jego żony. To jest dzieło artysty i jego żony. To jest dzieło artysty i jego żony.

Biblioteka Uniwersytecka UMK



300042506380

911764

ISBN 83-8972



9788389172

OpCARD 101 v2

