

**„77” – wystawa ze zbiorów
Libiąskiego Centrum Kultury
upamiętniająca 77. rocznicę wyzwolenia
obozu KL Auschwitz**



**77 – KATALOG WYSTAWY
Z KOLECJI LCK W LIBIAŻU**

Libiąż 2022

Kuratorzy wystawy

Małgorzata Hołownia
Marek Grabski

Autorzy tekstów

Marek Grabski
Łukasz Murzyn
Aleksander Pieniek
Paulina Śląska

Opracowanie graficzne plakatu i katalogu

Sławomir Śląski

Koordynator projektu

Adriana Błachut

Promocja

Maciej Kozicki

Tłumaczenie

Anna Korbut

Druk

Drukarnia Graphnet w Jaworznie

@ Libiąskie Centrum Kultury

ISBN 978-83-933171-5-8



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY



LIBIĄSKIE
CENTRUM
KULTURY

Wprowadzenie

dr Marek Grabski

Wystawa „77” powstała w siedemdziesiątą siódmą rocznicę wyzwolenia niemieckiego nazistowskiego obozu koncentracyjnego KL Auschwitz-Birkenau. 27 stycznia 1945 roku to dzień, kiedy przerwana została jedna z największych zbrodni ludobójstwa, która dokonała się na ziemiach polskich. Była to największa w dziejach świata zbrodnia, poprzedzona okrucieństwem na nieznaną i niewyobrażalną dotąd skalę. Wiek XX, uznawany powszechnie za wiek postępu i nowoczesności, przyniósł tragiczne w skutkach wojny światowe i olbrzymie tragedie ludzkie. Rodzące się w pierwszej połowie tego stulecia totalitaryzmy (reżimy) nazistowski i sowiecki wymordowały blisko 14 milionów ludzi. Niemiecki nazistowski obóz śmierci w Auschwitz i Birkenau, istniejący obok innych podobnych mu obozów koncentracyjnych w Treblince, Bełżcu, Sobiborze, Majdanku czy Chełmnie nad Nerem, był miejscem, w którym życie straciło łącznie sześć milionów Żydów i osób różnych narodowości z całej Europy. Około trzech milionów wśród nich stanowili polscy obywatele. Wśród ofiar było blisko dwa miliony dzieci. Holocaust, Shoah – będący największą dotąd w skali świata zbrodnią przeciw ludzkości, był planowym, finansowanym przez państwo procesem prześladowania i mordowania milionów ludzi. Antysemityzm stał się fundamentalnym założeniem ideologii niemieckich nazistów i leżał u podstaw ich światopoglądu. Żydzi stali się odpowiedzialni za porażkę I wojny światowej, za polityczne i ekonomiczne kryzysy Niemiec. Przekonanie to dało społeczne przyzwolenie wpieryw na wykluczenie Żydów z niemieckiego życia gospodarczego, politycznego, społecznego i kulturalnego, a następnie na „ostateczne rozwiązanie kwestii żydowskiej” w całej Europie („Endlösung der Judenfrage”), które rozegrało się w latach 1941–1944. Rozpoczęte od masowych rozstrzeliwań, tworzenia gett i organizacji przymusowych robót dla Żydów, zakończyło się zaplanowaną do najdrobniejszego szczegółu zbrodnią w ośrodkach zagłady, jakimi stały się niemieckie, nazistowskie obozy koncentracyjne. Zbrodnicze państwo stworzyło działający sprawnie aparat zagłady organizujący z „pruskim porządkiem” transport ofiar, mechanikę zadawania śmierci w komorach gazowych oraz przemysłowe wykorzystanie wszystkiego co po nich pozostawało.

Zakończenie II wojny światowej i pokonanie nazistowskich Niemiec, przerwanie procederu zbrodni, pozostawiło ogromną traumę w społeczeństwach Europy. Ludobójstwo w obozach śmierci wymagało z jednej strony sprawiedliwej kary, którą rozstrzygano w Norymberdze, z drugiej godnego upamiętnienia ofiar i przekazania świadectwa o zbrodni światu. Bezprecedensowa zagłada, która miała miejsce podczas II wojny światowej, stała się jednym z kluczowych wątków w myśli zarówno historyczno-artystycznej jak i filozoficznej w 2. połowie XX wieku. Obok pisarzy i filozofów, którym przyszło się zmierzyć z tą problematyką, znaleźli się również artyści plastycy, malarze i graficy.

Sztuka obozowa Auschwitz-Birkenau

Bezpośrednim świadectwem tej zbrodni o największym ładunku emocjonalnym są prace artystyczne więźniów stworzone w warunkach skrajnego zagrożenia życia. Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, powstałe w jednym z najważniejszych miejsc pamięci o Holokauście, posiada największą i unikatową na skalę światową kolekcję sztuki związanej z obozem KL Auschwitz. Zgromadzone prace są niezwy-

kłym, poruszającym dokumentem czasu i historii, oddającym przy tym trudne do odtworzenia dziś traumatyczne uczucia i emocje, które towarzyszyły więźniom każdego dnia obozowej gehenny. Zespół ten, zwany sztuką obozową, ma olbrzymią wartość historyczną i emocjonalną, jego autentyczność jest niezmiernie cenna i stanowi jednocześnie uniwersalny przekaz zrozumiały dla każdego odbiorcy. Znajdują się w nim prace więźniów, wybitnych polskich artystów plastyków, którzy dali początek obozowej twórczości plastycznej: Xawerego Dunikowskiego, Jana Komskiego, Franciszka Targosza, Adam Bowbelskiego, Jana Machnowskiego, Mariana Kołodzieja, Włodzimierza Siwierskiego, Tadeusz Myszkowski, Izydora Łuszczka i wielu innych. Prace te powstawały w różnych okolicznościach. Wykonywane były w obozie przymusowo na zlecenie SS dla utworzonego przez Niemców Lagermuseum, w którym dokumentowały historię powstawania obozu, a także na prywatne zamówienia esesmanów, którzy wykorzystując artystyczne umiejętności więźniów, wymuszali tworzenie malarskich pejzaży, portretów oraz przedmiotów rękodzieła artystycznego. Obok nich powstawały dzieła tworzone nielegalnie (po kryjomu) będące zapisem przeżywanego tragedii i trudów codziennego obozowego życia. Dopelniały je portrety współwięźniów, a także drobna sztuka użytkowa. Ważną część sztuki obozowej stanowią będące w posiadaniu Muzeum prace powojenne byłych więźniów, które są rodzajem relacji z minionych wydarzeń i jednocześnie próbą uporania się z obozową traumą. Dokumentują one nieludzkie warunki egzystencji więźniów, z dramatycznymi warunkami sanitarnymi, głodem, karami i upokorzeniem oraz emocje, które towarzyszyły każdego dnia – strach, rozpacz i bezsilność.

Sztuka powojenna

Próba artystycznego przedstawienia tragedii II wojny światowej i zbrodni ludobójstwa stała się szczególnym wyzwaniem dla pokolenia artystów nie związanych osobistym doświadczeniem z ogromem zbrodni nazistowskich. Sposób zobrazowania tego, co się wydarzyło w nazistowskich obozach śmierci, przyjmowało różne formy artystycznego wyrazu. Dominującym tonem artystycznych wypowiedzi w pierwszych latach powojennych była z jednej strony potrzeba zaświadczenia o zbrodni ograniczana na ogół do wyrazistych środków ekspresji wizualnej, z drugiej strony imperatyw zaświadczenia o zbrodni i jej przeciwstawieniu się, jako dążeniu ku lepszemu światu bez zagrożeń. Jednocześnie świadomy był konflikt jaki zachodził między pragnieniem ukazania prawdy, zaświadczenia o wydarzeniach, a świadomością nieprzystawalności tradycyjnych konwencji obrazowania, niewystarczalność dotychczasowego języka sztuki do sportretowania ludobójstwa. Doświadczenie wojenne wywołało konflikt między pragnieniem ukazania prawdy, zaświadczenia o wydarzeniach, a świadomością nieprzystawalności tradycyjnych konwencji obrazowania, niewystarczalność dotychczasowego języka sztuki do sportretowania ludobójstwa. Nad twórczością ciążył, celnie wykreowany przez Teodora W. Adorno topos „niewyraźności” doświadczenia Holocaustu, który przez wiele lat towarzyszył artystycznym próbom zmierzenia się z jego problematyką. Niewyraźność oznaczała brak sposobności opisanego i przedstawienia ciągłości zdarzeń, emocji i doświadczeń jakie się kryją pod tym pojęciem. Z problemem tym już w pierwszych latach po wojnie próbowali się zmierzyć uznani artyści zarówno ci urodzeni przed wojną, ocaleni z Zagłady, jak i jej świadkowie. Temat ten znalazł się w dziełach twórców: Marka Oberlaendera, Bronisława Woj-

ciecha Linkego, Xawerego Dunikowskiego, Wojciecha Strzemińskiego, Andrzeja Wróblewskiego i innych. O trudnościach w przedstawianiu Holokaustu świadczą słowa Tadeusza Kantora z 1947 roku: „Rok przełomowy. Decyzje stają się radykalne. Zniknął wizerunek człowieka uznany dotychczas za jedynie wiarygodny. [...] to czas wojny i panów świata’ sprawił, że straciłem, jak wielu zaufanie do owego dawnego wizerunku o wspaniale uformowanych kształtach, gatunku wyrosłego ponad wszystkie inne, niższe jakby gatunki.” Masowość i anonimowość śmierci w obozach zagłady i związana z tym dehumanizacja jej wyobrażeń, stanowiła podstawową trudność, która przekładała się na myślenie i na sztukę podejmującą temat Holokaustu. Prace powstające w pierwszych powojennych dziesięcioleciach miały wyraźnie charakter dzieł upamiętniających zarówno miejsca, gdzie rozegrała się tragedia jak i ludzi, którzy w niej uczestniczyli. Tworzenie pamięci o Holokauście stało się elementem oficjalnej polityki historycznej, budowanej i wspieranej przez państwo. Pamięć o tej trudnej przeszłości oddawać miały dzieła artystów projektujących pomniki, prace tworzone na potrzeby muzeów i konkursów upamiętniających kolejne rocznice wyzwolenia obozów śmierci. Przestrzenie dawnych obozów koncentracyjnych stawały się miejscami plenerów malarskich wybieranych przez szkoły artystyczne i artystów nieprofesjonalnych. Dopiero pokoleniu artystów urodzonych po wojnie udało się wyjść poza granice sztuki stricte upamiętniającej, wyznaczone przez wojenne pokolenie świadków. Dystans czasowy pozwolił na spojrzenie bardziej krytyczne, na rozszerzenie pola widzenia, na jego wielowymiarowość gdzie spojrzenie ukierunkowane jest nie tylko na ofiary ale również na oprawców. Nastąpiło to w latach 90. XX wieku, w okresie zachodzących przemian społeczno-politycznych w Europie. Jak stwierdzał historyk Stephen C. Feinstein – doszło do wyczerpania modelu twórczości opłakującej oraz upamiętniającej i nastąpił swego rodzaju odwrót od uświęcania ku dekonstrukcji i innowacji. Obecnie artyści mają potrzebę ciągłej rekonstrukcji przeszłości, przywoływania i reinterpretowania jej oraz jej przedstawień dla potrzeb teraźniejszości. Nie znaczy to jednak, że jest to jedyna strategia. Nadal powstaje bowiem sztuka pamięci i pokornego tonu uświęcania. W wyniku zmian pokoleniowych oraz postępujących procesów informatyzacji, mediatyzacji i komercjalizacji pamięć o II wojnie światowej i Holokauście funkcjonuje w nowych realiach społecznych, komunikacyjnych i kulturowych, tworząc nowe formy w zakresie prezentacji przeszłości, a także popularyzacji i transferu wiedzy. Obraz przeszłości staje się obrazem zapośredniczonym, a więc nie bezpośrednim, lecz przejętym poprzez literaturę, sztukę i media. Efekt końcowy pracy artystów poruszających temat ludobójstwa w swojej twórczości jest zatem w znacznej mierze efektem pracy wyobraźni i kreacji artystycznej, opartych na uniwersalistycznych wartościach świata oraz indywidualnych moralnych odniesieniach artysty do przeszłości.

Obowiązek utrzymywania żywej więzi z przeszłością, w tym z trudną przeszłością wojny, zaświadczenia o nieszczęściach i zbrodniach jej towarzyszących, w znacznej mierze spoczywa dziś na muzeach będących szczególnie depozytariuszami pamięci zbiorowej. Kolekcje sztuki traktującej o Holokauście znajdują się w wielu muzeach, głównie w muzeach specjalnie powołanych do życia, by dawać świadectwo przeszłości. Muzea te obok gromadzenia autentycznych pamiątek prowadzą działalność naukową, wydawniczą, badawczą i upamiętniającą. Organi-

zowane przez nie wystawy sztuki obozowej i postobozowej, konkursy artystyczne i inne wydarzenia służą niesieniu światu przestrogi przed zagrożeniami jakimi był nazizm, totalitaryzm i zbrodnie ludobójstwa. Są ważnym miejscem gdzie poprzez trudną historię poznać można mechanizmy współczesnego świata, odnaleźć refleksję nad kondycją współczesnego człowieka, a przede wszystkim miejscem ważnym dla edukacji społecznej i obywatelskiej. Jak pisze dyrektor Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau Piotr Cywiński – „Przeszłość nie jest wyłącznie dla historii, przeszłość jest kluczem do zrozumienia teraźniejszości i bardzo ważnym kodem do zaplanowania przyszłości”.

Pamięć o ludobójstwie, zbrodniach wojennych nie powinna ulegać zatarcu. Wszelkie zbrodnie przeciw ludzkości, których przyczyną są zbrodnicze ideologie (nazizm, rasyzm), nadmierny populizm czy egotyzm narodowy, winne być potępiane w imię uniwersalistycznych wartości dotyczących życia. Mimo ciągłych porażek współczesnego świata, w którym kolejne konflikty polityczne, gospodarcze i etniczne, przynoszą informacje o nowych miejscach ludobójstwa (Ruanda, Srebrenica, Darfur, Bucza czy Izium), musimy ciągle dawać świadectwo zła i wszelkimi sposobami dążyć do jego zapobiegania.

O wystawie

Wystawa „77” złożona jest z kuratorskiego wyboru prac powstałych po II wojnie światowej, zgromadzonych w tzw. „kolekcji oświęcimskiej” Libiąskiego Centrum Kultury. Przystępując do prac nad wystawą postawiliśmy sobie pytanie, czy w oparciu o posiadane dzieła artystów wyraźnie związane z miejscem, jakim był niemiecki, nazistowski obóz śmierci Auschwitz-Birkenau, posłużyć mogą do zbudowania uniwersalnego przekazu o zbrodni przeciwko ludziom – zbrodniach ludobójstwa, także o tych które rozegrały się i mają miejsce za naszego życia. Przeglądając kolekcję, która wiele lat spędziła w magazynie i jej bezpośredni ogląd był utrudniony, dokonaliśmy selekcji prac przyjmując własny klucz podziału (doboru) nasuwający się z naszego oglądu. Wybraliśmy 77 prac (upamiętniających 77 rocznicę wyzwolenia obozu) według hasłowego podziału: miejsce, ludzie, kobieta (macierzyństwo-dzieci), śmierć.

Miejsce – wśród prac zgromadzonych w kolekcji znaczna ich część przedstawia ikonografię KL Auschwitz z charakterystycznymi budowlami, drogami i pejzażami obozu. Wybraliśmy z nich te, które nie identyfikowały bezpośrednio tego miejsca. Przyjęliśmy bowiem założenie, że miejsce więzienia ludzi, ich kaźni i ludobójstwa jest tożsame poprzez elementy, które je identyfikują. Są to zawsze ogrodzenia i druty, wieże strażnicze, bloki śmierci, piwnice i doły śmierci. Zawsze takie same, bez względu na to, gdzie mamy do czynienia ze zbrodnią.

Ludzie – ukazani w grupie, towarzysze męczeństwa i śmierci przedstawiani są w wielu pracach, które świadczą o procederze zbrodni masowej i zrealizowanej na dużą, niewyobrażalną skalę. Wybraliśmy spośród prac te zestawienia scen, które ukazują wspólną niedolę ludzi więzionych i skazanych na śmierć.

Kobieta – (macierzyństwo, dzieci) – najbardziej poruszające przedstawienia obo-

zowe w kolekcji to przedstawienia kobiet i dzieci. Okropnością wojen i zbrodni wojennych jest zawsze to, że dotyczą one najsłabszych i bezbronnych. Przedstawienia ciężarnych kobiet, matek z dziećmi na ręku czy zagubionych w przestrzeniach obozowych małych dzieci niosą bardzo głęboki ładunek emocjonalny i w sposób szczególny podkreślają tragizm miejsca.

Śmierć – to był najtrudniejszy ikonograficznie wątek, z którym przyszło się nam zmierzyć. Jej wyobrażenie trudne jest bowiem do przedstawienia. Na wystawę wybrane zostały zatem prace obrazujące zaledwie jej „ślady” w postaci przedstawień sposobów jej zadawania poprzez ukazanie jej bezimiennych ofiar.

Ten symboliczny dobór prac nie wyczerpuje wszystkich możliwych wątków oraz pól interpretacji kolekcji, z której zbudowano wystawę. Stanowiło tylko uproszczenie tematu i techniczne ułatwienie wykorzystane przez kuratorów. Osąd wystawy pozostawiamy Państwu – Publiczności.

En

The exhibition “77” was created on the seventy-seventh anniversary of the liberation of the German Nazi concentration camp KL. Auschwitz – Birkenau. In January 1945, one of the biggest genocide crime that was committed in Poland in German Nazi concentration camps, was terminated. In Auschwitz – Birkenau, Treblinka, Bełżec, Sobibór, Majdanek as well as Chełmno on the Ner river camps a total of six million Jews and people of different nationalities from all over Europe lost their lives. About three million of them were Polish citizens. The Holocaust, Shoah which was the greatest crime against humanity in the world so far, committed on an unimaginable scale, was commemorated in the art created by prisoners in Auschwitz and after the liberation of the camp. The subject of traumatic experience of suffering and death in concentration camps was taken up by post war generation artists – painters, sculptors and graphic designers. Their works are in many museums and institutions including the Libiąż Culture Centre which prepared this presentation. This exhibition commemorates genocide crime and warns against totalitarianism which leads to it. The presentation conveys scenography and dramaturgy of the time in death camps in four scenes: place, people, woman and death.

Kolekcja „oświęcimska” LCK

dr Marek Grabski

Kolekcja zwana potocznie „oświęcimską” będąca w posiadaniu Libiąskiego Centrum Kultury składa się z 280 prac powstałych w latach od 1949–2006. Prace wykonane zostały przez artystów malarzy, grafików i rzeźbiarzy, a także studentów uczelni artystycznych, twórców ludowych i amatorów. Stanowią je w większości dary przekazywane Muzeum Auschwitz-Birkenau, a jedynie niewielką część z nich stanowią dzieła pochodzące z zakupów lub wykonywane za zlecenie Muzeum. W 2012 roku Muzeum Auschwitz-Birkenau określając na nowo swoją politykę kolekcjonerską wydzieliło ze zbiorów prace powstałe w okresie powojennym, wykonane przez twórców nie związanych życiowym doświadczeniem z obozem koncentracyjnym w Auschwitz. Na mocy porozumienia zawartego z Muzeum Auschwitz-Birkenau w 2012 roku, prace te trafiły do Libiąskiego Centrum Kultury.

Kolekcja „oświęcimska” obejmuje prace pokoleń artystów, które nie doznały bezpośredniej traumy nazistowskich obozów koncentracyjnych i nie są zaliczane do sztuki obozowej Auschwitz. Zespół ten stanowią prace zagranicznych i polskich artystów przekazanych w darach z różnych osobistych motywacji – chęci udokumentowania przeżyć swoich bliskich, przemyśleń związanych z własną wizytą w Auschwitz czy ogólnej humanistycznej potrzeby przeciwstawienia przeciw złu. Znajdują się w niej prace z organizowanych przez Muzeum Auschwitz-Birkenau i Towarzystwo Ziemi Oświęcimskiej plenerów malarskich dla studentów uczelni artystycznych, którzy doskonaląc swój warsztat artystyczny stali się z czasem wybitnymi polskimi artystami malarzami, grafikami i rzeźbiarzami. Kolekcje uzupełniają prace będące darami oficjalnych delegacji państwowych odwiedzających teren dawnego obozu, a także indywidualnie dary artystów uczestniczących w organizowanych dorocznie Marszach Żywych. Kolekcja obejmuje prace graficzne, rysunki, malarstwo, rzeźbę i rzemiosło artystyczne. Wykonane są w różnych technikach artystycznych, dokumentując zarówno zmiany zachodzące w sztuce XX wieku, a przede wszystkim w odbiorze i próbie artystycznego odniesienia się do jednej z największych tragedii, jakim było planowe ludobójstwo w niemieckich nazistowskich obozach koncentracyjnych. Mimo wyraźnego tematycznego ukierunkowania, polityczno-społecznego kontekstu czasów w których powstawały, ich walorem najważniejszym jest potrzeba upamiętnienia, przekazania wiedzy o zbrodni i budowania świadomości historycznej przyszłych pokoleń. W zamierzeniach Libiąskiego Centrum Kultury jest stworzenie Muzeum Regionalnego Miasta Libiąża, w którym obok wspomnianej kolekcji „oświęcimskiej” znalazłyby się zbiory historyczno-etnograficzne z terenu miasta i regionu. Ważną przesłanką ku stworzeniu Muzeum jest fakt, że również tutaj istniał w latach II wojny światowej jeden z podobozów KL Auschwitz, będący miejscem martyrologii więźniów różnej narodowości.

En

The museum collection colloquially called “Oświęcim” is in the possession of the Libiąż Culture Centre consists of 280 works created in the years between 1949 – 2006. The art works were created by painters, graphics, sculptors as well as by artistic academy students, folk artists and amateur. Gifts donated to the museum are the majority of the collection, only a small part of them are works derived from purchase or which were made by a request of the museum. In 2012 the Museum Auschwitz – Birkenau determined newly its collection policy and sorted out post war works from collection of the works created by artists unrelated to the life experience in the concentration camp in Auschwitz. Under an agreement concluded with the Auschwitz – Birkenau Museum in 2012, these art works went to the Libiąż Culture Centre where are being stored. The exhibition is the first presentation of significant part of the collection organized thanks to the promotion of the Culture Program – Intervention 2022 of the National Cultural Centre.

MIEJSCE |

MIEJSCE | GRAFIKA

wys. 27 cm, szer. 19 cm
„Więźniowie przy drutach”
Aleksander Ułanow, Rosja, 1970
karton, ołówek



wys. 27 cm, szer. 19 cm
„Wieża strażnicza”
Aleksander Ułanow, Rosja, 1970
karton, ołówek



wys. 27 cm, szer. 19 cm
„Więźniowie oczekujący na rozstrzelanie”
Aleksander Ułanow, Rosja, 1970
karton, ołówek



wys. 27 cm, szer. 19 cm
„Ewakuacja więźniów”
Aleksander Ułanow, Rosja, 1970
karton, ołówek



wys. 27 cm, szer. 19 cm
„Dymiące krematorium”
Aleksander Ułanow, Rosja, 1970
karton, ołówek



MIEJSCE | MALARSTWO

wys. 60 cm, szer. 76 cm
„Etiuda oświęcimska I”
Halina Schiwujowa, 1962
olej, płótno



wys. 53 cm, szer. 72 cm
„Etiuda oświęcimska XVIII”
Halina Schiwujowa, 1961
olej, płótno



wys. 45 cm, szer. 64 cm
„Etiuda oświęcimska XI
Halina Schiwujowa, 1962
olej, płótno



wys. 100 cm, szer. 100 cm
Oświęcim zadanie z perspektywy I"
Antoni Szoska, 1970
olej, płótno



wys. 183 cm, szer 91 cm
„Civilizace I, Boty 19”
Ilja Seiner, Czechy, 1981
technika mieszana, plyta



wys. 183 cm, szer 91 cm
„Sykora, Terče 24”
Ilja Seiner, Czechy, 1981
technika mieszana, płyta



wys. 183 cm, szer. 91 cm
„Civilizace II, Boty 20”
Ilja Seiner, Czechy, 1981
technika mieszana, płyta



wys. 100 cm, szer. 140 cm
„Ludzie ludziom”
Fryderyk Hunia, 1970
technika mieszana, płótno



wys. 99 cm, szer. 140 cm
„Ściany śmierci”
Edward Krzak, 1970
olej, płótno



wys. 140 cm, szer. 100 cm
„Oświęcim”
Stanisław Górecki, 1970
olej, płótno



wys. 94 cm, szer. 138 cm
„Kompozycja”
Maciej Leon, 1973
olej, płótno



wys. 58 cm, szer. 75 cm
„Baraki”
Maciej Leon, 1973
olej, tektura



wys. 97 cm, szer. 62 cm
„Po wojnie”
Istvan Somogyi, Węgry, 1973
olej, asfalt, sklejka



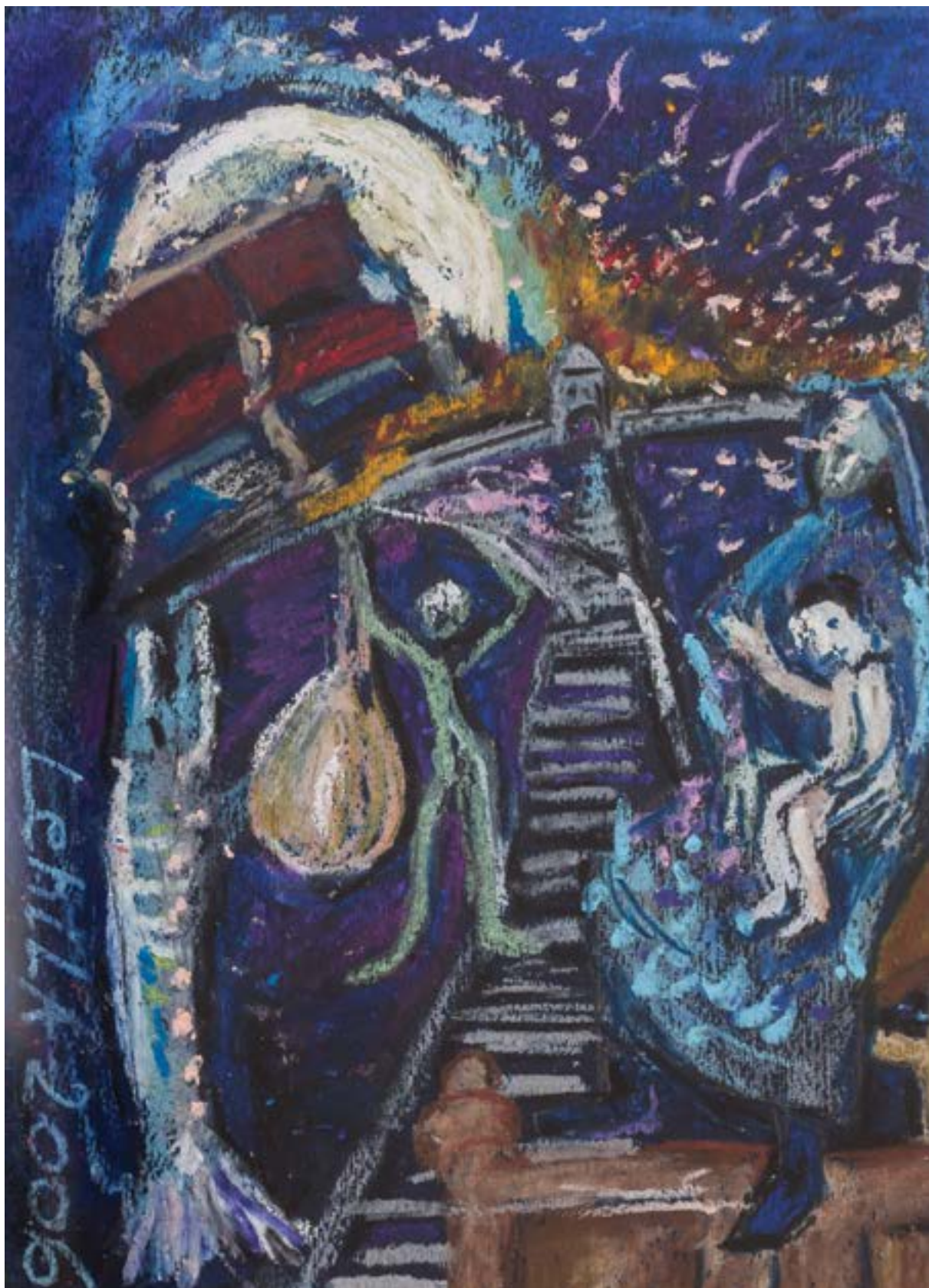
wys. 40 cm, szer. 50 cm
„On the way to Heath In the gas chaber”
Volkmar Sebb, Niemcy, 1983
olej, płótno



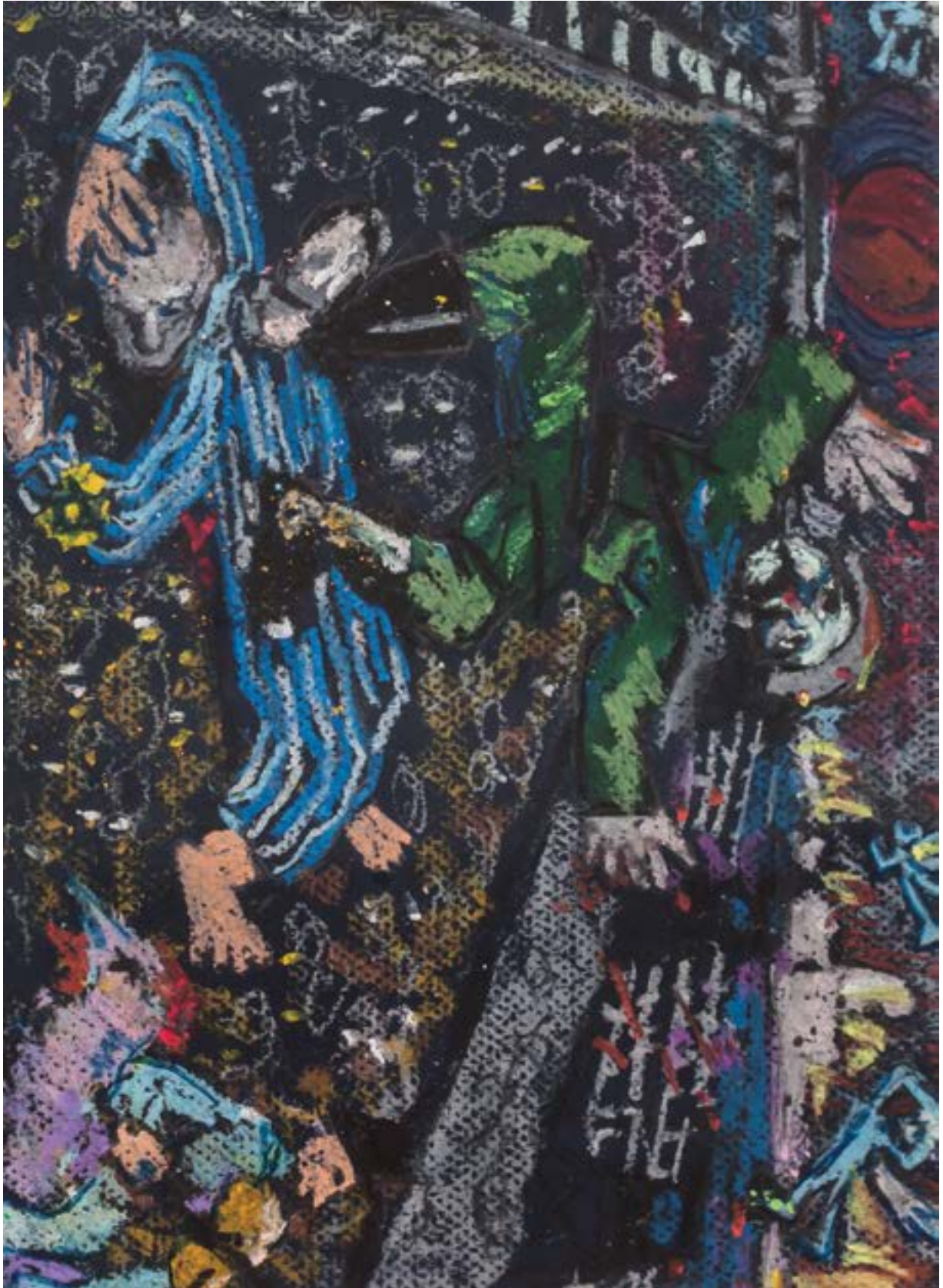
wys. 104 cm, szer. 159,5 cm
„Kompozycja”
Franz Schulte-Kreuzer, Niemcy, 1976
olej, pilśni



wys. 29,5 cm, szer. 21 cm
„Frycek z cyklu Shoah”
Małgorzata Studenny, 2005
pastel olejny, karton



wys. 29,5 cm, szer. 21 cm
„Z cyklu Shoah”
Małgorzata Studenny, 2005
pastel, karton



wys. 29,5 cm, szer. 21 cm
„Pustynie z cyklu Shoa”
Małgorzata Studenny, 2005
pastel, karton



LUDZIE |

LUDZIE | GRAFIKA

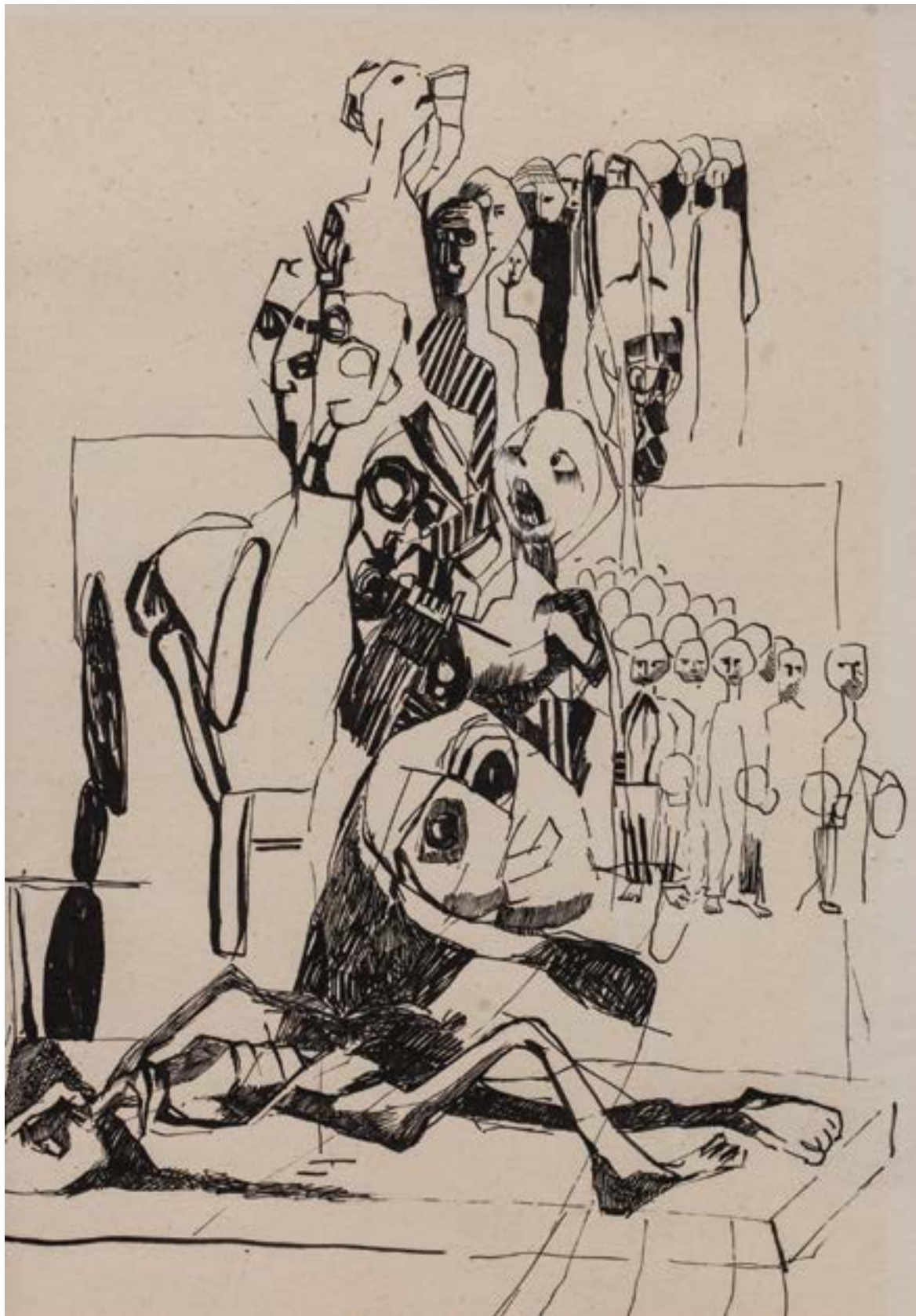
wys. 32 cm, szer. 23 cm
„Oświęcim”
Stanisław Górecki, 1970
tusze, karton



wys. 21 cm, szer. 26 cm
„Oświęcim”
Stanisław Górecki, 1970
tusz, karton



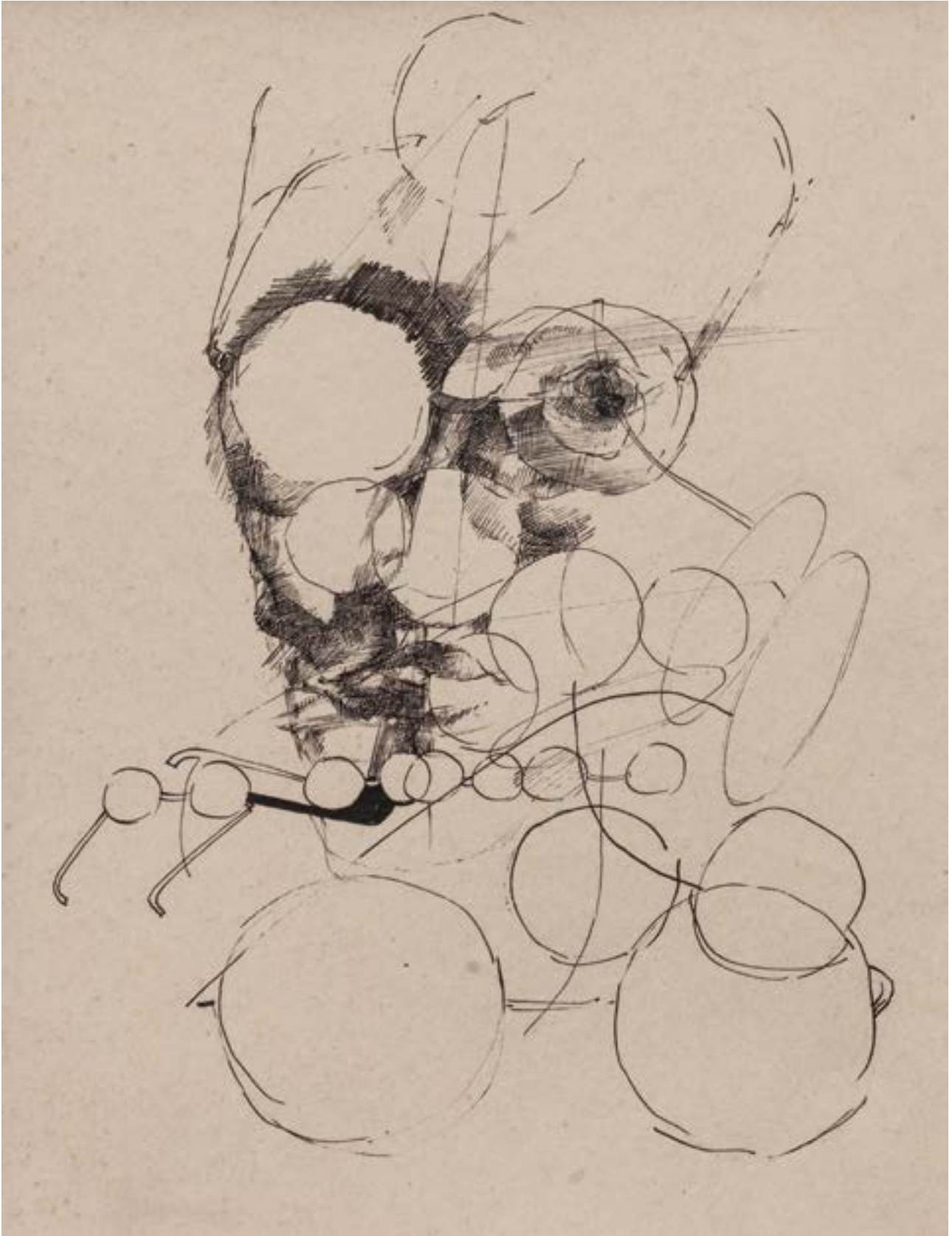
wys. 32 cm, szer. 23 cm
„Oświęcim”
Stanisław Górecki, 1970
tusz, karton



wys. 21 cm, szer. 26 cm
„Oświęcim”
Stanisław Górecki, 1970
tusz, karton



wys. 23 cm, szer. 17,5 cm
„Oświęcim”
Stanisław Górecki, 1970
tusz, karton



wys. 21 cm, szer. 24,5 cm
„Oświęcim”
Stanisław Górecki, 1970
tusz, karton



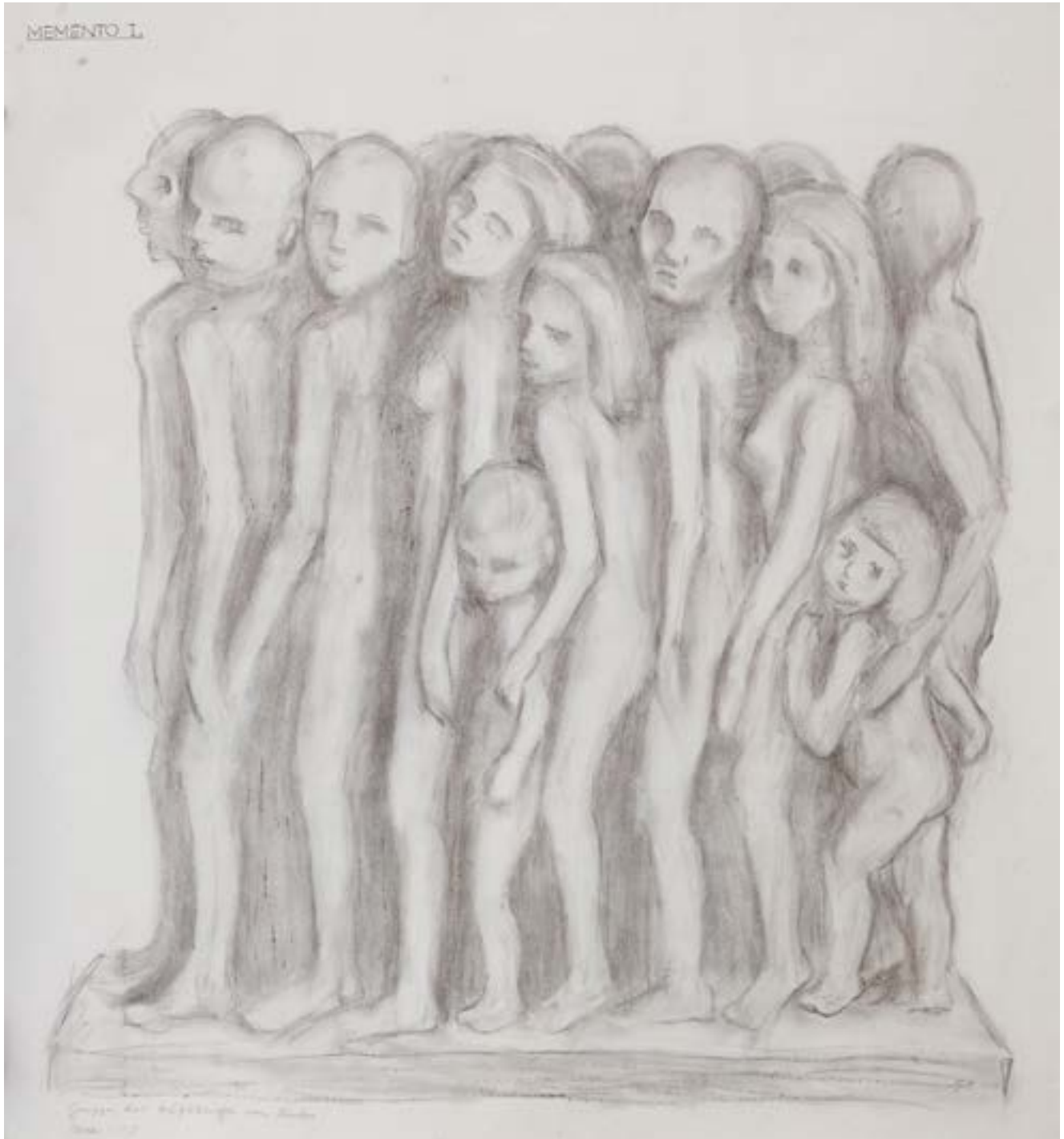
wys. 100 cm x 94 cm
„Memento I”
Greta Barth, Szwajcaria, 1958
węgiel, karton



wys. 100 cm x 94 cm
„Memento I”
Greta Barth, Szwajcaria, 1958
węgiel, karton



wys. 100 cm x 94 cm
„Memento I”
Greta Barth, Szwajcaria, 1958
węgiel, karton



LUDZIE | MALARSTWO

wys. 102 cm, szer. 61 cm
„Etiuda oświęcimska III”
Halina Schiwujowa, 1962
olej, pilśnia



wys. 122 cm, szer. 53 cm
„Etiuda oświęcimska XII”
Halina Schiwujowa, 1962
olej, pilśnia



wys. 122 cm, szer. 53 cm
„Etiuda oświęcimska IV”
Halina Schiwujowa, 1962
olej, pilśnia



wys. 36 cm, szer. 46 cm
„Bez kłamstw”
Stanisław Puchalik, 1965
tempera, karton



wys. 72 cm, szer. 46 cm
„Laboratorium śmierci”
Stanisław Batruch, 1965
olej, płótno



wys. 30 cm, szer. 43 cm
„Pogoń”
Ludwik Szejn, 1965
tempera, papier



wys. 40 cm, szer. 60 cm
„W oknie wagonu”
Istvan Somogyi, Węgry, 1973
olej, pilśni



wys. 147 cm, szer. 105 cm
„Requiem”
Stojan Rakanov, Bułgaria, 1972
olej, płótno



wys. 93 cm, szer. 146 cm
„Śmierć towarzysza”
Fryderyk Hayder, 1969
olej, sklejka



wys. 120 cm, szer. 70 cm
„Człowiek w obozie”
Maria Siuta, 1973
olej, płótno



wys. 97 cm, szer. 59 cm
„Krematorium”
Maria Siuta, 1973
olej, pilśni



wys. 97 cm, szer. 64 cm
„Portrety oświęcimskie”
Leon Maciej, 1973
olej, pilśnia



wys.116 cm, szer. 89 cm
„Tryptyk Oświęcimski – Do kąpielii”
Zbigniew Czajkowski, 1988
olej, płótno



wys.116 cm, szer. 89 cm
„Tryptyk Oświęcimski – Cyklon”
Zbigniew Czajkowski, 1988
olej, płótno



wys. 116 cm, szer. 89 cm
„Tryptyk Oświęcimski – Droga powrotna”
Zbigniew Czajkowski, 1988
olej, płótno



wys. 75 cm, szer. 80 cm
„Bez tytułu”
Ferdinand Koci, Albania, 1993
olej, płótno



KOBIETA |

KOBIETA | MALARSTWO

wys. 100 cm, szer. 64,5 cm
„Gdzie jesteśmy”
Jacek Januszyk, 1985
olej, płótno



wys. 73 cm, szer. 35 cm
„Stara Żydówka”
Maciej Lachur, 1984
olej, płótno



wys. 60 cm, szer. 84 cm
„Dzieciom Oświęcimia”
Piotr Szymki, 1965
pastel, tektura



wys. 60 cm, szer. 94 cm
„Lalka”
Jerzy Srokowski
technika mieszana, papier



wys. 67 cm, szer. 102 cm
„Doświadczalne króli nazistów”
Tadeusz Ilnicki, 1984
olej, płótno



KOBIETA | RZEŹBA

wys. 53 cm, podstawa 32 x 31 cm
„Dzieci - szkic”
Mieczysław Stobierski, 1950
gips patynowany



wys. 53 cm, podstawa 15 x 15 cm
„Protest”
Tomas Gyenes, Węgry, 1957
brąz



wys. 30 cm, podstawa 6 x 6,8 cm
„Pieta oświęcimska”
Stanisław Tomaszewski, 1975
drewno lipowe



wys. 534 cm
„Wolność”
Oleg Sedow, Rosja
gips patynowany



wys. 44 cm
„Brzemienna więźniarka”
Jan Ledwoń, 1987
drewno lipowe



wys. 102 cm
„Pieta wojenna”
Irena Sekulska, 1975
drewno lipowe



wys. 54 cm, podstawa 22,5 x 17,5 cm
„Więźniowie – ojciec i syn”
Irena Sekulska, 1982
drewno lipowe



ŚMIERĆ | MALARSTWO

szer. 79 cm x wys. 63 cm
„W hołdzie pomordowanym w obozach”
Halina Schiwujowa, 1985
olej, płótno



wys. 90 cm, szer. 70 cm
„Pejzaż XX wieku” z cyklu w hołdzie pomordowanym w obozach zagłady
Halina Schiwujowa, 1970
olej, płótno



wys. 100 cm, szer. 80 cm
„Pejzaż XX wieku” z cyklu w hołdzie pomordowanym w obozach zagłady
Halina Schiwujowa, 1970
olej, płótno



wys. 91, szer. 71 cm
Kompozycja z cyklu „Etiudy oświęcimskie”
Halina Schiwujowa, 1979
olej, płótno



wys. 70 cm, szer. 90 cm
„Tragedia nie ma nazwy”
Juan Rosa Agosta, Argentyna, 1966
olej, płótno



wys. 127,3 cm, szer. 101,8 cm
„Inhumanity – A Consequence of Nationalism and Racism”
George Pearson, Wielka Brytania, 2003
olej, płótno



wys. 136 cm, szer. 45 cm
„Wykończenie”
Istvan Somogyi, Węgry, 1974
olej, płyta



wys. 138, szer. 46 cm
„Appel”
Istvan Somogyi, Węgry, 1974
olej, płyta



wys. 122 cm, szer. 28 cm
„Między drutami kolczastymi”
Istvan Somogyi, Węgry, 1973
olej, płyta



wys. 100 cm, szer. 140 cm
„Obłok śmierci”
Mieczysław Piróg, 1970
olej, płótno



wys. 91 cm, szer. 71 cm
„...i tzy nie ożywią pomordowanych”
Halina Schiwujowa, 1979
olej, płótno



wys. 120, szer. 100 cm
„Gwałt”
Barbara Bujas, 1973
olej, płótno, tworzywo



dl. 54 cm, szer 28 cm
(bez nazwy)
Jadwiga Florek, 1968 - 1969
gobelin, przędza tkacka



dł. 67 cm, szer. 50 cm
(bez nazwy)
Stanisława Grandys, 1969
gobelin, włókno tkackie



dł. 100 cm, szer. 60 cm
„Deo Optimo Maximo”
Łucja Józwiak, 1993
gobelin, włóczka



dł. 81 cm, szer. 40 cm
„Nuda veritas”
Łucja Józwiak, 1993
gobelin, włóczka



dł. 163 cm, szer. 71 cm
„Silent Leges Inter Arma”
Łucja Józwiak, 1993
gobelin, włóczka



Via KL Auschwitz.

Malarstwo w kolekcji „oświęcimskiej” LCK

dr hab. prof. ASP Aleksander Pieniek
Kraków, jesień 2022

*Zwracam się do was kapłani
nauczyciele sędziowie artyści
szewcy lekarze referenci (...)*

Tadeusz Różewicz, LAMENT

Ilekcroć zdecydowani kierujemy konwencjonalnie lub niestereotypowo sformułowane zaproszenia, także takie jak to, które niniejszym pozwalam sobie adresować do każdego usposobionego życzliwie obserwatora sztuki, to zapraszamy z nadzieją, że nasza uprzejma zachęta spotka się ze zrozumieniem. Rozważona zostanie z uwagą na jaką zasługuje, jako oferta, uwzględniająca artystyczną specyfikę, przyjęta zostanie z szacunkiem, stosownym w przypadku patetycznych okoliczności jej powstania. Pozostaje liczyć, że podejmującym ambitne postanowienia odbiorcom, towarzyszyć będzie wola przezwyciężenia trudności, na które zwykle napotykamy w związku z popularyzacją sztuki współczesnej, a trud konieczny do ich pokonania, nie stanie się dodatkowym obciążeniem. Jednocześnie ułatwione zostanie publiczności wystawy pt. „77” przyjęcie na swe barki brzemienia wyjątkowego ciężaru gatunkowego oświęcimskiej tematyki. Przystawienie obozowej tematyki w wersji uporządkowanej według proponowanego poniżej schematu, nie może się udać, jeśli nie uwzględnimy charakteru tego szczególnego rodzaju sztuki programowej. Życzymy sobie, aby w konsekwencji, po przeanalizowaniu dzieł, na naszej drodze emocjonalnego poznania pojawić się mogła szansa na porozumienie z publicznością. Wszelkie zaś utrudnienia, które zwykliśmy tłumaczyć skutkami nagromadzonych współcześnie uprzedzeń i przesądów estetycznych, niech przestaną paraliżować naszą wolę głębszego rozumienia sztuki. Nie zapominajmy, że u genezy zgromadzonych w kolekcji prac leży słuszna, społecznie aprobowana idea sztuki, idea przeciwstawienia się złu. Zawarta w kulturze duchowej pod postacią humanizmu, promuje postawy heroiczne. Zatem podejrzenia domniemanej hermetyczności postaw twórców sztuki współczesnej, nie zawsze uzasadnione zarzuty dotyczące ekskluzywności dostępu do wiedzy o jej tajnikach warsztatowych, a także trudne kwestie zasadnicze, czyli światopoglądowe, pozbawione zostaną większego znaczenia. Decydującym bowiem w ocenie relacji artysty z odbiorcą oraz widza z autorem, okaże się ten właśnie z czynników, który zwykle przeciwstawiony bywa modelowi kultury popularnej, utożsamianej z tzw. „cywilizacją śmierci”.

W miarę jak gruntowniej zapoznamy się z malarskim materiałem, zdeponowanym w Libiąskim Centrum Kultury, jak uważniej odkrywać będziemy jego walory plastyczne, coraz bardziej zadziwiać nas będzie jakość międzyludzkiej solidarności wobec przemocy. Ujawniająca się jako przejaw niepokoju i dyskomfortu, które aktywizują nasze postrzeganie świata. Zawarty w tych oświęcimskich wizjach wysoki ton humanistycznej propagandy, czyni przesłanie artysty jeszcze bardziej sugestywnym. Treść obrazów, przechowywanych dotychczas w muzeum oświęcimskim, który – jak powszechnie wiadomo – służy upamiętnianiu czasów KL Auschwitz, najbardziej czytelna jest w kontekście apeli artystów świata, współbrzmiających z głosami aktywistów społecznych, wzywających do otwarcia się na humanistyczne wyzwania naszych czasów. Wypowiedzi wyrażane są na przeróżne sposoby, zakorzenione w konwencjach artystycznych, korespondują nadzwyczaj ściśle z wezwaniami moralistów, polityków i publicystów. Jeden z aktywniejszych

„strażników pamięci”, znany i ceniony działacz na rzecz zachowania pamięci o Zagładzie (Żydów, Polaków; wszystkich innych ofiar hitlerowskiego terroru), przy tym były więzień Auschwitz II-Birkenau, Marian Turski, znany także ze skierowanego do „ludzi dobrej woli” wezwania, aby odnajdywali się w życiu społecznym bardziej, przyjmując obywatelską postawę, czynną i zaangażowaną. We wstępie do jego książki zatytułowanej: *Jedenaste przykazanie: „Nie bądź obojętny”*, autorstwa niedawnej noblistki, Olgi Tokarczuk, czytamy: „Często zastanawiam się, jakby to było, gdyby ci wszyscy, którzy zginęli w Auschwitz, Birkenau, Treblince i innych strasznych miejscach, żyli. Na jakie przełożyłoby się to idee społeczne, powieści, odkrycia naukowe, ilu kompozytorów tworzyłoby symfonie, ilu wirtuozów by je wykonywało? Ile filmów by powstało jakie projekty domów, ile pomysłów na życie, pamiętników z podróży, listów do ukochanych i nowych sposobów wiązania sznurówek?”¹. Lekturze tych zaskakujących zdań nie może nie towarzyszyć porażająca świadomość skali niepowetowanych ludzkich strat wojennych. Widoczne z takiej perspektywy zalety oświęcimskiej kolekcji, zawierają w podtekście czytelną – jak się wydaje – sugestię podmiotowości istnień ludzkich, żyjących na „niehumanitarnej ziemi”. Przerażeni ogromem zmarnowanego potencjału, doświadczeni wymiarem ich cierpienia i poniżenia, pochylamy się nad okrutnym losem ofiar. Był nie tylko inspiracją dla artystów, ale także pokusą do przejęcia, niejako w zastępstwie, ich ról jako podmiotów losu, Skłaniała nas do tego i do refleksji, jak każdego myślącego człowieka, gotowego w wymiarze estetycznym i etycznym, do egzystencjalnych przemyśleń.

Poznających przesłanie artystycznych wypowiedzi, nie opuszcza ani przez chwilę dojmujące wrażenie, dręczy pytanie, co by było, gdyby autorom tych pełnych ekspresji kompozycji malarskich było dane tworzyć w zastępstwie ofiar. Na przekór upływowi czasu, przemijalności mód artystycznych i zmienności polityk historycznych. Oddziaływać na dzisiejszych widzów, z mocą dostępną wyłącznie sztuce. Tworzyć ważne świadectwa, zdecydowanej autorskiej riposty, odważne akty niezgody na zło „czasów pogardy”. Jeżeli możliwe byłoby usłyszeć skargi ofiar, i pomimo ich milczenia przyjąć w ich imieniu rolę świadków historii, to rozdzierające serce sceny i gwałcące rozum wydarzenia, stałyby się metaforami. Użyczenie tym sposobem głosu nieobecny, byłby dla tragicznych podmiotów historii paradoksalnym aktem zadośćuczynienia. Dla nas ostrzeżeniem przed okrucieństwem, jaki zgotować był zdolny człowiekowi tylko drugi człowiek. „O gdybym mógł znaleźć kogoś, kto żyłby zamiast mnie. Jako bedel”². Owo egzotycznie brzmiące słowo: bedel, zaczerpnięte z języka tureckiego, którym określano opłaconego zastępcę, dzięki któremu możliwe było uniknięcie służby w armii osmańskiej, wykorzystane teraz jako słowo-klucz, i użyte w kontekście naszych rozważań, uzasadniłoby zabieg mentalny dokonywany w imieniu unieśmiertelnionych i bezimiennych ofiar Zagłady.

Mapa Drogowa

Propozycja dotyczy wytyczenia dróg, jakimi popłyną wartkie, interesujące nas, nurty sztuki współczesnej. Zagadnieniom sztuki zaangażowanej przypisana jest humanistyczna orientacja, wpisała ona artystów w klimat epoki, pełnej niepokoju, z którym mieliśmy do czynienia za sprawą wątpliwości, jakimi dzielił się po wojnie filozof niemiecki, Theodor W. Adorno, pytając o możliwość kontynuowania twórczości w naszych czasach „po Auschwitz”, wyrażone w znanym powszechnie pytaniu o losy powojennej kultury postawione przez. Co prawda lektura jego esejów kieruje uwagę czytelnika głównie w kierunku muzykologicznym, to może okazać się pomocna w zrozumieniu przyczyn alienacji twórców. „Odzyskać siłę artystycznego oporu potrafi jednak tylko ten, kto również nie cofa się z przerażeniem przed tym,

1 Marian Turski, *XI Nie bądź obojętny / XI Thou Shalt Not Be Indifferent*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021, s. 5.

2 Ivo Andrić, *Przyrodne znaki*, proza medytacyjna, wyboru dokonał, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył Alija Dukanović, Czytelnik, Warszawa 1986, s. 80.

że to, co jest obiektywnie, a w ostatecznym rachunku również społecznie pożądane, czasami przechowuje się w beznadziejnym odosobnieniu.³⁷

Zamiar nie detalicznego omówienia, a skoncentrowania uwagi na kolekcji, widzianej przez pryzmat przemian sztuki współczesnej, stawia komentatora przed pokusą spekulacji. Dominująca w malarstwie lat sześćdziesiątych abstrakcja, także próby nowej figuracji odnaleźć możemy w *Kompozycjach* Haliny Sziwu-jowej, bardziej interesujących kiedy przypominają pamiętne *Figury osiowe* Jana Lebensteina. Język sztuki lat siedemdziesiątych ożywiały wątki konceptualne, uwzględnia je w swoich oświecimskich propozycjach malarskich zatytułowanych: *Oświecim. Zadanie z perspektywy*, Antoni Szoska, autor znany z późniejszej intermedialnej aktywności. Brak też wtedy charakterystycznego realizmu fotograficznego rekompensuje licznie reprezentowany zestaw pejzażowych szkicowo ujętych motywów oświecimskich, nie brak nawet martwych natur. Często mamy do czynienia z abstrahowaniem tematów, ze zrozumiałych powodów z instrumentalnym wykorzystaniem kompozycji figuralnej. Ikonografię zmnożonych figur, twórczość para-portretową, galerę masek cierpienia, z rzadka wzbogacającą techniki montażowe.

Zatrzymując się na chwilę nad cyklem *Głów*, autorstwa Adama Kozaczki, kibicujemy Henrykowi Budakowi, który podjął wyzwanie ukazać zarówno twarz heroizmu, broniącego człowieczeństwa, jak i dramat masek podległych procesowi dehumanizacji. Figury dramatu ujęte bywają w formie portretów i alegorii, jak bywa to u Istvana Samogyi z Węgier, Rolanda z Francji, Gian-Franco Fazziniego z Włoch, a także u Czesławy Matylewicz-Makowskiej, Zdzisława Januszewskiego i Tamary Demeter. Wspomnieć należy przypadek portretu nieoczywistego w wydaniu izraelskim (Tova Berliński) oraz asocjacje portretowe Leonarda Paszkowskiego i Jacka Damasiewicza.

Drogi umiejscowienia

Z powodu wędrujących obrazów, gromadzonej latami przez muzeum oświecimskie, kolekcji, która w końcu znalazła bezpieczną przystań w Libiążu, niewielkiej osadzie górniczej, miejscowe władze kulturalne, stanęły przed niebagatelną szansą rozwoju regionalnej oferty kulturalnej. Czekającym na rozwój wydarzeń, pozostaje rozmyślanie i spekulacje. Na przykład o człowieku „współczesnym”, żyjącym „tu i teraz” w przestrzeni kulturowej „po Auschwitz”. Trudno będzie przy tej okazji uniknąć patetycznych odwołań do rodzaju ludzkiego, narzucających się stwierdzeń, że nikt nie może czuć się zwolniony od odpowiedzialności za zbrodnie ludobójstwa. W literaturze, teatrze, filmie ton takiej refleksji obecny jest od dawna, natomiast artystom sztuk wizualnych, choć nie brakuje okazji do ukazania okoliczności czasu i miejsca dramatu, to ich interpretacja często pozbawiona jest głębi. Przy czym nie poruszamy tematu wyłącznie ikonografii i topografii, ani umiejscowienia dramatu w historii powszechnej, chcemy poznać prawdę, całą prawdę o rozmiarach tragedii, mierzonych w skali aktualnie stosowanych miar tragizmu dziejów. Kiedy to los ofiar, rola katów i dylematy świadków składają się w całość. Dostrzegają ten moment humaniści, nic nie stoi na przeszkodzie aby dostrzegli go również artyści.

Zachowane na „niehumanicznej ziemi” ślady horroru nie budzą już dziś takiego przerażenia, bo zmnożona groza wpisana została, nie bez winy artystów, w kontekst kultury popularnej anektującej wszystko, charakterystyczne motywy, jakby z piekła rodem, także. Druty kolczaste pod napięciem, wieże strażnicze na tle zachodzącego słońca, górującego nad okolicą kominy krematorium, dające upiorne światło reflektory, cień bezlistnych drzew, szubienice rzucające wokół nienaturalne cienie, przestały służyć romantycznej wizji malarskiej. Jednakże Stanisław Rodziński, reprezentowany obrazem z roku 1968 *Droga do Birkenau II* prezentuje się właśnie jako prawdziwy romantyk, wierny nastrojowości natchnio-

3 Theodor W. Adorno, *Sztuka i sztuki*, wybór esejów, przełożyła Krystyna Krzemień-Ojak, wybrał i opatrzył wstępem Karol Sauerland, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 151.

nych świadectw. W podobnym klimacie wypowiada się drugi w tym gronie utytułowany artysta, Jan Pamuła, tak jak Rodziński, były rektor ASP w Krakowie. On zaufał poetyckiej wizji, dla niego ofiary są to *Ludzie jak gasnące gwiazdy*. Wymiar dramatu osiąga tu kosmiczną skalę. Sądzę, że nie od rzeczy będzie wspomnieć o tych aspektach obozowej rzeczywistości, które dotyczą prozy przetrwania. Mieszczą się w tej skali przyziemnych parametrów motywy martwej natury, obecne choćby w obrazach zatytułowanych: *16670 – Tryptyk* Leonarda Pyszkowskiego, czy; *Tryptyk* Ryszarda Michalskiego. Odmienną propozycję udratyzowania tematu wnosi czeski artysta, Ilija Stajner, swoimi wymownymi asamblażami z użyciem butów, zbieżnymi z pracami Józefa Szajny.

Obrazy obozowe codzienności przedstawione jako emanacja banalności zła przeplatają się z przedstawieniami pejzażowymi, będącymi malarskimi reportażami z pobytu na terenie byłego obozu zagłady, przemianowanego na jedyne w swoim rodzaju muzeum – ostrzeżenie. Nie do przecoczenia jest udział rosyjskiego malarza Leonida Kozłowa, pilnego uczestnika oświęcimskich plenerów, wyznaczającego widzowi *Drogę śmierci, Noc nad Auschwitz, czy Pejzaż w drutach*. Jego rzeczowe ujęcia motywów oświęcimskiego krajobrazu są kontrapunktem do romantycznych widoków *Majdanka* i *Żabikowa* Józefa Siejny. *Ruiny krematorium* i inne, licznie zgromadzone pejzaże Wandy Skuzy nie pozwalają na spokojną kontemplację walorów sztalugowego malarstwa. Malarze z Niemiec, Manfred Fischer i Vlokmar Serb wraz z polską malarką, Krystyną Piróg, wnoszą istotny wkład w poszerzenie artystycznej oferty o formułę pejzażu alegorycznego.

Drogi upamiętnienia

Znamy rozmaite sposoby utrwalania pamięci, język sztuki zdaje się być stworzony w tym celu. Przesłanie zyskuje na wyrazistości kiedy artysta praktykuje zwyczaj dedykowania swojego twórczego wysiłku określonym indywidualnym lub zbiorowym adresatom. Piotr Szumski, kierowany ważnymi powodami, adresuje swoją kompozycję *Dzieciom Oświęcimia*, Jerzy Stokowski wpisuje swoją malarską narrację zatytułowaną: *Lalka* w nurt martyrologii najmłodszych ofiar Zagłady, a Andrzej Gilman przez dedykację *Spalonym*, orientuje naszą wrażliwość w okolicach eschatologicznych podstaw każdego światopoglądu. Wymowę *Epitafium oświęcimskiego* Jana Tomczaka uzupełnia *Beznadziejność* Macieja Leona i *Czas* Andrzeja Grabowskiego. Użycie warsztatu taszystowskiego przez Macieja Leona, Stanisława Górskiego i innych wykorzystane zostało do wykreowania sugestywnego tła oświęcimskiego dramatu. Użycie środków wyrazu ekspresjonizmu abstrakcyjnego, śladowych oraz czytelnych oznak figuracji, znamionuje malarstwo aluzyjne Zbigniewa Bajka, Fryderyka Haydera, Zbigniewa Czajkowskiego, księdza Marcina Dubiela, Tadeusza Ilnickiego i George'a Pearsona z Wielkiej Brytanii oraz Eijigi Yamamura z Japonii, który zamyka to grono artystów. Prawie nieobecne są motywy żydowskie, zaznaczone jedynie miniaturami Małgorzaty Studenny i skromną pracą Macieja Lachura.

Syntetyczne spojrzenie na Zagładę proponuje Helena Biegaj w kompozycji *Początek i koniec*, tendencja ta z udziałem prac Barbary Bujas, Mariusza Korczaka zostaje podsumowana przez Mariana Panka obrazem *Rekonstrukcja spopielenych*.

W ślad za artystycznymi odpowiedziami, jakich udzielają zaproszeni do Oświęcimia artyści, powzięty został zamiar upamiętnienia historycznej tragedii poprzez pomysłowe reminiscencje stylistyczne nawiązujące do: futuryzmu, kubizmu, abstrakcjonizmu. Widoczne jest to u artystów obszaru kulturowego języka niemieckiego, takich jak Franz Schultze-Kreuser, Ferdinand Koci, czy Hans Falk. Alegorycznie potraktowane kompozycje figuralne; amerykańki, Sarah Duque, *Ludobójstwo* Mariana Dąbrowskiego, postrzegane jako reminiscencje symbolizmu, przemawiają do nas ze zdwojoną siłą. Z mocą oskarżycielską. podobną do wymowy obrazu autorstwa Bernarda Brauna, dedykowanego *Pamięci dzieci Oświęcimia*, z uzupełniającym podtytułem: *Strach*.

Cytowana wcześniej, Tokarczuk, wspomina wycieczkę do oświęcimskiego muzeum, na którą zabrali ją rodzice. Ponieważ piszący te słowa, także w wieku lat siedmiu, doświadczył podobnego wtajemniczenia w życie dorosłych, uznał więc swoje prawo do uwzględnienia koszmaru dziecięcego przeżycia w tym opracowaniu. Chciałbym znany mi z rodzinnej tradycji numer obozowy: 12 318 utrwalić w zbiorowej pamięci a wspomnienie mojego profesora malarstwa, Jonasza Sterna, uwzględnić. Otóż ten wybitny twórca polskiego malarstwa, zmagający się z traumą Szoah, ocalał z egzekucji we Lwowie, i po brawurowej ucieczce z „dołu śmierci”, stał się postacią legendarną. Jego historia posłużyła za kanwę opowiadania zatytułowanego: *Krajobraz, który przeżył śmierć*, autorstwa znanego prozaika, Kornela Filipowicza. Opisany został jako przyszły twórca wyjątkowy w swej determinacji uprawiania sztuki „po Auschwitz”. Cytując fragment dedykowanej mu prozy łatwiej zrozumiemy jego malarską optykę, oparta na przeżyciach ofiary i przemyśleniach świadka. „Ostatnie obrazy, jakie przeleciały mu przez siatkówkę, nie mają żadnych ram ani trwałości (pewnie nie tylko dzięki kulistości oka, ale także ciągłości spostrzeżeń) – podobnie jak wzruszeń, które go wtedy przenikały...”⁴

Odnotowujemy w polskiej kulturze wiele ważnych literackich i filmowych opowieści epickich, traktujących o czasach drugiej wojny światowej, natomiast zadziwiająco mało znajdziemy wypowiedzi na ten temat utrzymanych w tonacji lirycznej. Nieliczne są przypadki znaczących świadectw poza twórczością i postawą malarzy; Andrzeja Wróblewskiego i Jonasza Sterna, poetów; Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Różewicza i Mirona Białoszewskiego, a spośród ludzi teatru; Józefa Szajny i Jerzego Grotowskiego.

Drogi uświęcenia i oświecenia

Tragedia oświęcimska nie wydarzyła się z powodu wojny kulturowej, dlatego sztuka powstała z jej inspiracji rozważana być musi w ramach judeo-chrześcijańskiej tradycji, zatem sakralizacja cierpienia dziwić nie może, a personalistyczna interpretacja procesów historycznych jest po prostu oczywista *Apokalipsa* Fryderyka Huni, oraz *Rekwijem* Stojana Rokanora z Bułgarii, uwznioślają *Pejzaż XX wieku po II wojnie światowej* Haliny Schiwujowej, w którym miejsce swoje odnaleźli *Więźniowie obozu koncentracyjnego* Jerzego Kołacza i *Latający Anioł* japońskiego artysty, Masahiro Savady. Alegoryczne ujęcia okazują się przydatne w obrazowaniu motywu cierpiącego człowieka. Ukazanie okrutnego losu oświęcimskich ofiar poprzez pryzmat ikonografii chrześcijańskiej zyskuje na wiarygodności artystycznej. Widzimy to u Artura Nichthausera w obrazie *Auschwitz*. Natomiast *Cień oświęcimski* Wacława Paciaka i kompozycja figuralna Jacka Januszczyka *Gdzie jesteście*, orientują nas jako widzów w komplikacjach krajobrazu po tragedii.

Nie tak często, jak poeci, artyści sztuk wizualnych w Polsce, poddają martyrologię narodu zabiegom sakralizacji, oddając w ten sposób należną ofiarom cześć. Swoją rachunek lirycznego sumienia uzupełnił Tadeusz Różewicz o nihilistyczne credo *Ocalonego*, zamieszczając w tomie wierszy z lat 1945–1946 zatytułowanym *Niepokój*, między innymi *Lament*⁵. Jako *Ocalony* unikał poetyckiej retoryki.⁶

Dobrze, jeżeli kreatywność służy formalnej transparentności, warsztatowe zabiegi za cel mają głównie treściowy „wypełniacz”, a ujawnienie prawdy, choć skutkuje dyskomfortem estetycznym, uwiarygadnia sens przesłania humanistycznego dzieła. Zawartość ładunku emocji, stan przerażenia, siła oskarżenia i zasadność ostrzeżenia, są w pełni zrozumiałe. Panująca w latach osiemdziesiątych neo ekspresjonistyczna orientacja artystyczna, oraz późniejszy klimat przemian kulturalnych, skłaniają do tolerancji: postaw radykalnych w sztuce, takich na przykład jak postawa niemieckiego artysty, Georga Baselitza. Pisano o nim: „Jego: odwrócone obrazy miały zaakcentować sztuczność sztuki i zwrócić uwagę

4 Kornel Filipowicz, *Krajobraz, który przeżył śmierć*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1986, s. 76.

5 Tadeusz Różewicz, *Poezje zebrane*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Wrocław, 1971, s. 10.

6 Ibidem, s. 20.

na sposób kładzenia farby zamiast na temat.”⁷ Przybierając różne maski transformacji formy, stajemy się podmiotowo wymownym znakiem rozpoznawczym treści ukrytych pod warstwami stylistycznej stylizacji,

Odwoływanie się, wzorem ekspresjonistów niemieckich do tradycyjnych w chrześcijaństwie motywów ikonograficznych ma poczesne miejsce w praktyce artystycznej, zwłaszcza kiedy mowa jest o mizerii egzystencji. Kondycję ludzką obrazują najsukutekniej te przedstawienia, które wykorzystują znane ze średniowiecznych scen ukrzyżowań, i innych epizodów drogi krzyżowej schematy kompozycyjne. Dodajmy, że układowi postaci znanemu jako pietà, nic nie dorówna, w ekspresji, służbie prawdzie i pięknu.

Dzieła „oświęcimskiej” serii, które powstały w cieniu średniowiecznych inspiracji, zachowały specyficzny przekaz. Wsparte przemyślnie użytymi środkami wyrazu, stanowią kategorię niezwykle sugestywnych wypowiedzi artystycznych. Odczytać je można jako powstałe jakby w trybie modlitewnym. Wyjątkowo liczny zestaw prac Wandy Skuzy, których intencje określają tytuły: *Skarga numeru 1327*, *Skarga numeru 20034* oraz *Prośby*, a także inne *Skargi* mniej oczywiste, takie jak: *Zegar – ściana śmierci*. Nie sposób przeoczyć cyklu jej reportażowych notatek malarskich z przeklętych przez historię miejsc, zobaczonych z perspektywy czasu.

Dostrzegając konteksty, pozostajemy skłonni podejrzewać niektórych autorów o ambicje moralizatorskie, a to Stanisława Puchalika, z powodu bezkompromisowych *Bez kłamstw*, a to Stanisława Batrucha, jako uważnego obserwatora *Laboratorium śmierci*, a to Kazimierza Kołomyję, z jego optyką na *Wraki*. Przyznanie wyróżnienia w tej grupie Stanisławowi Górowskiemu, uzasadnia nie tyle trafne odczytanie oświęcimskiego kontekstu, co efektywność i efektywność rozstrzygnięcia malarskiego zagadnienia na płaszczyźnie obrazu. Przyznajmy, dalekie to od metafizyki, za to bliskie kultowi warsztatowej jakości w sztuce.

Bezdroża

Na koniec wydaje się niezbędne uzupełnienie braków, rodzaj erraty w tekście. Przypomnijmy, że ustanowione w sztuce współczesnej kanony ikonografii oświęcimskiej, to między innymi grafika najsłynniejszego z artystów XX wieku, Pabla Picassa. Zatytułowana: *Głowa więźnia oświęcimskiego* odślania epigoński charakter wielu omawianych powyżej prac. Niech w prezentowanych tu charakterystykach nie zabraknie akcentów polemicznych.

Nie reprezentowane w kolekcji właściwości, a warte wspomnienia, stanowią bowiem istotny wkład w rozwój form ekspresji współczesnej sztuki, znajdziemy w odważnych odniesieniach do mitologii germańskiej, tropiących źródła nazizmu, w twórczości czołowego niemieckiego postmodernisty, Anzelma Kiefera. Jako niezbywalny głos protestu wymierzony przeciwko okolicznościom sprzyjającym dehumanizacji. Słabo obecne w oświęcimskich studiach malarskich wątki totalitarnych narracji, pomijają elementy brutalizmu i banalizmu „epoki pieców”. Obsesje Akcjonistów Wiedeńskich, dotyczące okrucieństwa i antyestetyzmu zdają się być na miejscu, w przypadku twórczości jednego z nich, Hermanna Nitscha, służą oskarżeniom kierowanym pod adresem społeczeństwa, unikającego odpowiedzialności za zaangażowanie w hitlerizm. W niemieckojęzycznym obszarze kulturowym nie sposób usprawiedliwić połowiczności wizji historiozoficznej. Rozważania o karze i winie towarzyszyć będą tylko przy pełnej reprezentacji postaci dramatu, nie wyłączającej katów. Jest dużo miejsca na współczucie dla ofiar, nie może zabraknąć miejsca na obrzydzenie, wywołane skutkami totalitarnego zniewolenia katów. Ton moralizatorski może mieć terapeutyczną moc. „Kaździe bowiem zstąpienie w świat rzeczy perwersyjnych, odrażających, nie apetycznych działa na zasadzie uzdrawiającego uświadomienia⁸. Zmarły tragicznie w młodym wieku, pisarz polski i były więzień KL Auschwitz, Tadeusz Borowski, w opowiadaniu *Proszę państwa*

7 Susie Hodge, *Przewodnik po sztuce współczesnej*, Wydawnictwo Arkady, 2014, s. 199.

8 Piotr Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 47.

do gazu nakreślił obraz spotęgowanego dramatycznie zmodyfikowanego realizmu, nie mieszczący się w konwencji martwej natury: „Rośnie kupa rzeczy, walizek. tłumoków, plecaków, pledów, ubrań, torebek, które padając otwierają się i wysypują barwne tęczowe banknoty, złoto, zegarki, przed drzwiami wagonów piętrzą się stosy chleba, gromadzą słoiki różnobarwnych marmolad, powideł, pęcznieją zwały szynki, kiełbasy, rozsypuje się po żwirze cukier,”⁹

Postępujące w miarę poznawania zasobów oświęcimskiej kolekcji zainfekowanie wrażliwości widza i czytelnika, skłania do stawiania na odbiorcę dojrzałego, odbiorcę odpornego na banał. Po drugiej stronie muru oddzielającego przeszłość od przyszłości, stoi uprawiający sztukę programową artysta, on stoi przed wyborem drogi twórczego mierzenia się z dziedzictwem historii. Oto los błędzącego bezdrożami, czy aby całkiem bez celu, wyłaniającego się na horyzoncie przeżywania i poznania? Od kiedy pisany jest mu los wątpliwego we wszelkie oczywiste i nieoczywiste prawdy i kłamstwa?

En

An invitation for audience to a closer familiarize to the exhibition titled “77” with a collection of paintings called “Oświęcim” presented by the Libiąż Culture Centre, the author’s comment comes along. Its phenomenon of engaged creativity was analyzed. Via KL Auschwitz sets the direction of selected issues of the program art, grouped in some essential aspects. In order to study them the directions were set, i.e. the paths, where dramatic strands of contemporary art flow. “The path of location” will concern a drama case, “the path of sacralise” will follow sacralisation lead of suffering while social ways of pedagogy will be connected with “the path of commemorating”, whereas in “wastelands” there is a place reserved for controversial attempts of artist to face the Holocaust subject. The analysis of the works inspired by the the “Oświęcim” inspiration is carried out against the background of selected examples of creativity and attitudes of Polish, also world-famous artists, known from the canon of contemporary art. It is necessary due to the anonymity of some of the characterized “Oświęcim” authors. The perceived subjectivity of works, particular authorship, substitutive “activity” on nameless Holocaust victims’ behalf was emphasised interpretatively. The significant flow of aesthetic and ethical strands interpermeated justifies the choice of the path; “via KL Auschwitz” related to the idea of humanism, oriented creativity “after Auschwitz” which must be in opposition to “the death civilization”. Our sensitivity is infected with experiences of war which are indirect and direct, hybrid or those derived from real time events.

9 Tadeusz Borowski, *Pozegnanie z Marią. Kamienny świat*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 68-69.

Rzeźba i rzemiosło artystyczne w kolekcji „oświęcimskiej” Libiąskiego Centrum Kultury

dr hab. prof. UP Łukasz Murzyn

Istotną częścią niezwyklej kolekcji sztuki będącej pod opieką LCK są dzieła z obszaru rzeźby i rzemiosła artystycznego. Tę część zbiorów związanych z wojną i ludobójstwem stanowią obiekty rzeźbiarskie datowane na lata 1946–1993, kilkanaście dzieł tkaniny artystycznej z lat 1964–1975 oraz jedna praca nosząca cechy z pogranicza obiektu artystycznego i instalacji przestrzennej pochodząca z roku 1973 Zgromadzone w kolekcji rzeźby to w przeważającej liczbie portrety i różnorodne stylistycznie ujęcia postaci wykonane przy użyciu różnych materiałów rzeźbiarskich, w tym m.in. drewna, gipsu czy brązu. Zwracają uwagę prace bardziej klasyczne, zbliżone do konwencji realizmu, np.: kompozycja „Dzieci” wybitnego rzeźbiarza Mieczysława Stobierskiego, którego prace znajdują się m.in. w Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, Muzeum Historii Niemiec w Berlinie czy Muzeum Yad Vashem w Jerozolimie. W podobną konwencję wpisuje się też „Popiersie więźniarki Anny Tryndy” autorstwa Michaiła Intizariana, dzieła Anette Fontanarosa, portret Romana de Chambre autorstwa Zofii Kuskówny-Steczkińskiej czy popiersie Św. o. Maksymiliana Kolbego nieznanego autora z 1960 roku.

Jednak główny ton tej części kolekcji nadają prace nurtu ekspresyjnego. O sile ich wyrazu stanowi rozmaicie realizowane przerysowanie tych cech ludzkiej figury, które najmocniej wyrażają dramat granicznego przerażenia, niewypowiedzianych cierpień głodu i tortur oraz grozę śmierci własnej i ukochanych bliskich. Są w tej grupie dzieła, które zachowują łączność z anatomicznym wizerunkiem ciała, nieznacznie tylko zmienionym by uwydatnić to, co najpełniej mówi o cierpieniu. Dzieje się tak w przypadku rzeźby p.t: „Protest” z 1957 roku węgierskiego artysty Tamasa Gyenesa przedstawiającej matkę trzymającą na jednej ręce martwe niemowlę i wznoszącą drugą dłoń w geście bolesnego sprzeciwu. Podobnie jest w przypadku pracy zatytułowanej „Swoboda” - „Wolność” z 1987 roku autorstwa radzieckiego artysty Olega Sedowa, czy w płaskorzeźbiarskiej kompozycji „Umęczony człowiek w celi śmierci” z 1960 roku Zofii Kuskówny-Steczkińskiej oraz w kilku innych dziełach o podobnych założeniach formalnych.

Zupełnie inny ładunek ekspresji zawierają w sobie prace, które niemal całkowicie zrywają z odtwarzaniem prawdy anatomicznej. Ich morfologia jest już zupełnie podporządkowana usilnemu, dramatycznemu wyrazowi. Zdają się one być całe złożone z konwulsji przerażenia, rozdzierającego bólu lub niewypowiedzianego innymi sposobami żalu. Czasem stając się hiperbolą somatycznych efektów śmiertelnego wygłodzenia innym razem sugerując pożeranie postaci przez płomień. Takie są zwłaszcza rzeźby Jana Staszaka powstałe z drewna drzew rosnących na terenie obozu. Kompozycje „Krzyk” z 1971, „Więzień Oświęcimia” z 1973, czy powstały w tym samym czasie „Krzyk Przeróżenia”.

Są wreszcie prace niemal zupełnie abstrakcyjne, zachowujące z ludzkiej postaci jedynie proporcje pionowej kolumny, wypełnione już często nieczytelnymi akcentami poszczególnych członków sugerowanego ciała. Wstrząsające jest odkrywanie, że ten proces abstrahowania postaci człowieka odpowiada procesowi odzierania z godności, wolności a następnie dewastacji psychicznej i fizycznej ludzi w obozach śmierci. W ramach takiego patrzenia poraża dzieło Staszaka „Gaz” z 1969 - zamknięte w pionie kłębowisko ludzkiej materii niczym widok skłębionych ciał ludzi uduszonych w komorze gazowej. Podobnie działa rzeźba „W agonii” Witolda Wiecheckiego z 1977 roku. Statycznym smutkiem uderza natomiast „Toter Engel” - „Martwy anioł” z 1965 roku niemieckiego artysty Hansa Hauffe. Artyści zdają się w swych pracach dostrzegać i pokazywać proces za-

głady od „Pierwszego spojrzenia na obóz” rzeźbionego przez Jana Staszaka po niepojętą w swojej strasznej abstrakcji garść popiołu czy obłok dymu u kresu.

Mimo iż dzieła pochodzą z okresu panowania totalitaryzmu komunistycznego, który na swój sposób próbował grać opowieścią o zbrodniach niemieckich, aby maskować własne, to nie brakuje w kolekcji rzeźb, które przekraczają materialistyczną perspektywę rozumienia życia i śmierci. Należą do nich: „Pieta oświęcimska” Stanisława Tomaszewskiego z 1975 roku, nosząca taki sam tytuł rzeźba Jana Staszaka z 1980, jego „Madonna oświęcimska” czy „Oświęcimski Chrystus Krematoryjny” z 1968. W tym niezwykłym zbiorze odnajdziemy także akcenty mówiące o wielonarodowym wymiarze zagłady obejmującym wiele nacji i kultur. Mówią o tym dzieła Alfonsa Heisinga czy Ireny Sekulskiej poświęcone zagładzie muzułmanów pochodzące z lat 1960 i 1990.

Rzemiosło artystyczne reprezentują w kolekcji przede wszystkim tkaniny. Wśród nich wyróżniają się gobeliny zatytułowane „Nigdy więcej wojny”, których autorami są: Jadwiga Florek, Barbara Olejnik, Jadwiga Biegajczyk, Stanisława Ochowicz i Leon Rzepa. Wykonane z przędzy tkackiej prace pochodzą w większości z lat 1968/69 i wpisują się podobnie jak znaczna część kolekcji rzeźbiarskiej w nurt estetyki ekspresjonistycznej. Wypełniają je korowody przetworzonych, schematycznie przedstawionych postaci skłaniające do refleksji nad różnymi aspektami zniewolenia i zagłady. Datowaną na lata 1973/74 pracą Barbary Olejnik wyróżnia obecność obok ciemnych sylwetek postaci także mocno abstrakcyjnych motywów przypominających płomienie ognia, wykonanych bardziej przestrzennym, wybijaającym się ponad powierzchnię tkaniny splotem. Wyjątkowy zestaw stanowią dwie prace Stanisławy Grandys i Jadwigi Florek z 1969 roku uzupełnione aplikacjami rzeźbiarskimi w postaci białych, wypukłych twarzy wieńczących utkane, gobelino-we sylwetki. Zabieg ten w niezwykły sposób przełamuje schematyzm postaci jakby przywracając portretowanym więźniom ich osobową godność i niepowtarzalność. Najmocniej jednak wydają się działać gobeliny Łucji Jóźwiak. Obrazy te przedstawiają dramatyczne sceny z obozu zagłady a nowoczesna, nieco komiksowa i post-fotograficzna konwencja obrazowania uzupełniona jest łacińskimi sentencjami. Zaskakuje trafnie oddany ruch i migawkowe, momentalne uchwycenie istoty zdarzeń. Nadaje to pracom jakby memiczny charakter w dobrym tego słowa znaczeniu. Są one doskonałym skrótem, plakatowym, wizualno-tekstowym oddaniem w jednym spojrzeniu złożonej opowieści. Zderzenie tej taktyki komunikacyjnej właściwej na co dzień produkcjom drukowanym na papierze lub wyświetlanym na monitorach urządzeń cyfrowych z miękkością, unikatowością i odręcznym charakterem tkaniny robi niezwykle wrażenie. W pracy opatrzonej sentencją: „Nuda veritas” – „naga prawda” zaczerpniętą z Horacego widzimy scenę rozstrzelania. Gobelin „Silent Leges Inter Arma” – „między bronią milczą prawa” odnosi się do mordów dokonywanych na dzieciach. Praca z opisem „Deo Optimo Maximo” – „Bogu Najlepszem, Największemu” ukazuje półleżącą postać wpisaną w ciemny prostokąt kadru w taki sposób, że przypomina ona grób lub celę głodową. Tkaniny te konfrontują obrazy konkretnej wojny z uniwersalną refleksją towarzyszącą człowiekowi od zarania dziejów. Kluczem do ich formy wydaje się być gobelin z motywem bramy obozowej, gdzie na czarnych prętach na tle czerwieni krzyczą napisy „Arbeit macht frei” i „Halt”.

W kolekcji LCK znajdują się również prace działające na widza nie obrazem postaci, ale znakiem. Należy do nich tkanina Krystyny Policzekowskiej z 1975 roku. Tkany krzyż z czerwonym trójkątem i literą „P” wpisany jest tu w czarny, ażurowy kwadrat symbolizujący zarazem zniewolenie jak i świat materialny w ogóle. Otwiera to drogę do refleksji filozoficznej na temat relacji ducha i materii, uniwersalnych wartości i ich fizykalnych nośników a motyw krzyża opatrzonego emblematem prześladowanej narodowości skłania do przywołania XIX wiecznej idei mesjanistycznej. Jest to szczególnie znaczące w kontekście wspólnoty cierpienia narodów Europy w Oświęcimiu. Z kolei drogowskazy „Na prawo” i „Na lewo” – drewniane i malowane obiekty Jacka Damasiewicza z 1973 roku wydają się być próbą symbolicznego postawienia widza w sytuacji obozowej selekcji więźniów przeznaczanych do niewolniczej pracy lub wysyłanych na natychmiastową

śmierć. Praca zdaje się być narzędziem wywoływania współczucia, ale i pytaniem o nasze aktualne zniewolenia, determinujące nas siły i ciężące nad każdym z nas egzystencjalne i eschatologiczne wyroki.

Zupełnie inaczej działa w tym zestawie stworzony w 1974 roku gobelin pt.: „Wspomnienie” Marii Lepszy. Na pierwszy rzut oka utrzymana w łagodnej tonacji kompozycja roślinna wydaje się pasować do całości kolekcji jedynie na prawach kontekstu. Zdaje się być więziennym wspomnieniem wolności wyrażonym w sielskim obrazie przyrody. Dopiero w drugim wejrzeniu odnajdujemy pośród ogromnych drzew - kwiatów nagrobne krzyże i jadący w oddali czołg. Niezwykle jest także to, że roślina na pierwszym planie zdaje się być ukorzeniona w szczelinie wypełnionej tą samą ciemną barwą co niedalekie groby. Jest to subtelne nawiązanie do popularnego w poprzednich epokach motywu kwiatu rosnącego na mogile.

W kontekście opisywanych powyżej prac niezwykle jest wykonana w 1971 roku jedwabno-brokatowa tkanina Mariana Strzeleckiego. Autor sięgając po cenne materiały i znaczny format sięgający wymiarów 250 x 220 cm wykonał obiekt przypominający ozdobną kapę lub sztandar opatrzony napisem: „Rada Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa”. Na otoku tkaniny znalazły się różne wersje godła narodowego oraz obowiązujące wówczas emblematy miejsc bitew i martyrologii. Centralne pole tkaniny zajmuje 17 wizerunków monumentów zlokalizowanych w polskich miastach na tle ozdobnego wzoru. Liczba pomników odpowiada liczbie województw tamtego okresu. Ta przedziwna tkanina wydaje się być świadectwem stosunku PRL do upamiętnienia ofiar II wojny światowej będącego częścią politycznej mitologii i legitymizacji władzy.

Choć autorami zebranych w kolekcji dzieł są osoby z różnych krajów i w różnym wieku, które na różne sposoby doświadczały wpływu okrucieństw II wojny światowej a czas i kontekst w jakim powstawał zbiór nie pozostały dla niego obojętne, to z całą pewnością prace te niosą jakiś wymiar prawdy na temat zagłady. Są niezwykle poruszającym świadectwem tragedii Holocaustu i świadectwem jej przeżywania przez współczujących świadków - artystów. Obcowanie z tymi pracami a zwłaszcza narzucająca się tak silna intuicja twórców, aby sięgać po portret człowieka przywodzi na myśl okoliczności śmierci Romana Kramsztyka, wybitnego artysty polskiego żydowskiego pochodzenia zastrzelonego w getcie warszawskim 6 sierpnia 1942 roku. Jacek Kaczmarski tak opisał jego śmierć w swoim poemacie:

(...)

*Niez mordowana jest sangwina:
Nosi bezdomny Żyd, nim skona
Dzieci na rękach i ramionach.
Doprawdy Święta to Rodzina.
A Kramsztyk umrzeć ma na schodach.
W pośpiechu niedobity malarz.
Jeszcze ostatni skarb ocala
Gdy mi ogryzek kredki podał.
On wiarą w świat już się nie łudził
Znał Nowe Jorki i Paryże.
Wiedząc, że śmierć jest coraz bliżej
Rzekł
Rysuj ludzi.*

En

The sculptural objects made in 1936-1996 and the works of artistic fabrics from the years 1974 are essential parts of the art collection related to war and genocide in Auschwitz. The sculpture collection is dominated by portraits and stylistically diverse shots of figures made with various sculptural materials, including wood, plaster or bronze. Some of them are works in the convention of realism: with an exemplary composition "Children" from 1950 by the outstanding sculptor Mieczysław Stobierski. The main tone of this part of the collection is provided by the works of the expressive trend, with strongly exaggerated features of the human figure, which express the drama of terror, hunger and torture suffering as well as the terror of own death and the death of loved ones. "Protest" from 1957 by Hungarian artist Tomas Gyenes and "Freedom" from 1987 by the Soviet artist Oleg Sedow are examples. Expressive woodcarving presentations, breaking with the anatomical truth by non-professional artists including "Pieta Oświęcimska" by Stanisław Tomaszewski from 1975, "Prisoners – father and son" by Irena Sekulska from 1983 complemented the collection of sculptures. The works of artistic fabric gathered in the collection fit in the mould of expressionistic aesthetics trend. The tapestries by Łucja Józwiak from 1993, "Boredom veridas" and "Silent Legas Inter Arma" are a dramatic recreation of the camp scenes, Jadwiga Florek and Stanisław Grandys' works applied with symbolic faces works from 1969 are interesting examples in this extraordinary collection which is a testimony to the tragedy of the Holocaust of the World War II.

Grafika i rysunek w kolekcji „oświęcimskiej” LCK

mgr Paulina Ślaska

Historyk sztuki, kurator wystaw

*„Poza rzeczy-wistością
Nie szukaj już niczego
Bo wistość tych rzeczy
Jest nie z świata tego”
Stanisław Ignacy Wikiewicz¹*

Libiąskie Centrum Kultury jest sukcesorem niezwykłych eksponatów pochodzących z tzw. „kolekcji oświęcimskiej”. Zamknięty zbiór to 280 dzieł, które Muzeum Auschwitz-Birkenau przekazało na poczet utworzenia Muzeum Regionalnego w Libiążu. Specjalną jego część tworzy 67 numerów inwentarzowych grafiki i rysunku.

Prace są bardzo zróżnicowane rozpoczynając od użytych technik, rozmiarów, a kończąc na ich proveniencji. Ich wspólnym trzonem jest temat, temat bardzo ważny, przejmujący, tragiczny, nieskończony, przerażający, który artyści z wszystkich stron świata ciągle podejmują – obóz Auschwitz. Oświęcimskie Muzeum i Miejsce Pamięci jest w posiadaniu wielu dzieł, które na przestrzeni lat utworzyły największą, unikatową kolekcję. Jest to ewenement na skalę światową, ponieważ podmiotem „badań” i przyczyną powstania składowych całego zbioru są zbrodnie nazistowskie, popełniane podczas II Wojny Światowej.

Wizualne utwory wykonane w tej specyficznej konotacji historycznej, mają specjalny ładunek emocjonalny. Są dosłownym i metaforycznym dowodem zniszczeń, jakich pobyt w obozie dokonał w ludzkich duszach i umysłach. Zbiór grafiki w posiadaniu Libiąskiego Centrum Kultury to uwiecznione powojenne reminiscencje na temat tragedii więźniów obozu. Dzięki ich pamięci, spisaniem i nagranemu świadectwu oraz możliwości zwiedzenia i naoczego poznania terenu Auschwitz, artyści otrzymali całą gamę bodźców, w których mogli zakotwiczyć interesujący ich motyw.

Spotkanie z koszmarem takiej rangi, pozostawia szczególne piętno w psychice, kiedy uświadamia sobie, że to nie był sen, tylko najokrutniejsza prawda, że to przeszłość, z którą my wszyscy musimy się zmierzyć.

W unikalny sposób odbieramy prace z wyodrębnionego działu grafiki i rysunku. Często pozbawione pełnej gamy kolorów, silną lub uproszczoną formą instynktownie wymuszają nasze poruszenie. Dotykają innych receptorów w wyobraźni niż chociażby malarstwo czy rzeźba.

„Kolekcja oświęcimska” znajdująca się w Libiążu to kompilacja utworów powstałych w latach 1949–2006. Wspólnym mianownikiem wybranych prac jest to, że zostały wykonane na papierowym podłożu. Jest do część zasobów złożona z dzieł powielanych w drodze użytych technik graficznych i w pełni unikalnych rysunków wykonanych tradycyjnymi metodami. Papier staje się nośnikiem znaczącej, niepowtarzalnej indywidualnej ingerencji, a odbiorcy muszą odkryć w sobie nadzwyczajną wrażliwość, potrzebną do emocjonalnego odczytania całości. Teren obozu to antagonistycznie nacechowane miejsce, które otoczone drutem, od razu wskazywało na przyszły los więźniów. Szczególny mrok i brud związany ze strefą odosobnienia, odnajdujemy na kartonach Aleksandra Ułanowa. W rozmytych śladach ołówka energicznie opracowuje nokturny, których głównym tematem są obozowe mury i kolczaste ogrodzenia. Stara się jednak zawsze wpleść w swoją opowieść odrobinę rozproszonego światła. Normalnie ocieplaloby ono kompozycję, ale tutaj podkreśla tylko niemą pustkę i ciszę krzyczącą z przeraże-

¹ Witkacy. *Wiersze i rysunki*, red. A. Micińska, U. Kenar, Kraków 1977, s. 2.

nia („Wieża Strażnicza”). Jeżeli decyduje się na pokazanie człowieka, to chowa go w mroku, osłaniając przed wzrokiem oprawców („Więżniowie przy drutach”). Miękka kreska wypełniająca całą powierzchnię, przynosi na myśl tumany wzburzonego, ciężkiego powietrza, które zaciemnia i zasłania rozgrywające się ludzkie dramaty („Spalanie ciał”).

Architekturę obozową odnajduje i trawi na swoich płytach Hartmut R. Berlinicke. W 1981 roku, na terenie obozu rozpoczął prace nad serią odbitek. W dwunastu wyselekcjonowanych kadrach, bardzo dokładnie, z pietyzmem badacza-archeologa „wykopuje” interesujące go szczegóły („Solidarność”). Wydiera w metalu ślady, które wcześniej powstają w umyśle, na skutek zderzenia z wielopoziomą historią obozu. W teraźniejszym wydaniu ukazuje przestrzenie, znalezione pamiątki, plany budynków i oznaczenia więźniów. Wydobywa je przy pomocy nacisku prasy drukarskiej, dzięki sile zawartej w technice transferuje swoje emocje („Strzeż się tu wejść”).

W krajobrazie całego kraju możemy znaleźć specjalne miejsca jako „części jakiejś przestrzeni, na której ktoś przebywa, coś się znajduje lub odbywa”. Odnosi się do nich cykl rysunków Józefa Siejny. Kompozycje nawiązują do tragicznych losów, do krwawej przeszłości, którą ocechowane są konkretne tereny („Pomnik ku czci pomordowanych w Rybniku”). Upamiętnia pomniki naznaczone martyrologicznie. Dzięki swoim schematycznym, szybkim, ekspresyjnym śladom ołówka oznacza mogiły upamiętniające ofiary wojny („Masowy grób Oświęcimiaków w Rybniku”). Nie są wykonane na kanwie fotorealistycznych kalek z rzeczywistości. Wyróżnia je bardzo uwydatniony, osobisty stosunek, jaki kieruje autorem. Niczym kronikarz chroni pamięć o ofiarach faszyzmu.

Wielu artystów przebywając na obszarze obozu, nawet po wielu latach od zakończenia wojny, odczuwa rozpuszczony na jego terenie ból, niedowierzanie, zezwierzenie, agresję i wszechogarniający strach.

Kiedy myśli skierowane są w kierunku Auschwitz-Birkenau, jego istnienie nierozłącznie związane z czynnikiem ludzkim. Człowiek – kat uwikłany jest w historię ludobójstwa, człowiek jako jednostka i ludzie jako zbiorowość. W szczególności sposób obecność żywej postaci zaznacza Stanisław Górecki. W swoich szkicach („Oświęcim”) wykonanych tuszem na kartonie, w wysublimowany sposób, na poły we śnie, na poły w abstrakcji znajdują się ludzie – duchy, ludzie – świadkowie, ludzie – oprawcy czy ludzie – więźniowie. Istnienia w tej przestrzeni są ściśle ze sobą powiązane i silnie na siebie oddziałują. Wtapiają się w krajobraz i w architekturę, z czasem sami się nią stając. Pozbawione emocji marionetki, ich czarno-biały, wygłuszony krzyk, widzimy w szczególnie podkreślonych, szeroko otwartych, martwych oczach.

Sytuacja, którą odkrywamy, w której znaleźli się więźniowie obozowi, w niczym nie odnosi się do definicji człowieka jako „istoty żywej wyróżniającej się najwyższym stopniem rozwoju psychiki i życia społecznego”. Samo istnienie obozu koncentracyjnego – obozu zagłady temu zaprzecza. Bardzo trafnie ukazał to Martin Siepe tworząc tuszem na papierze schemat ludzkiej twarzy złożonej z materiału na ogrodzenia i zasieki. „Za drutami” to nie tylko tytuł pracy, to przede wszystkim obraz pustki, czyli tego co zostało z ludzkiego wnętrza w dobie napierającego zła. Kompozycja jest bardzo skromna w środku wyrazu. Karton dzieli jedna linia wertykalna i dwie linie horyzontalne. Każda z linii to zlepek drutów kolczastych. Miejsca ich przecięcia otoczone są okrągłym kształtem. Wewnątrz

tego wyodrębnionego zbioru, w granicach każdej linii, autor tak rozchyła poszczególne nitki, że tworzą schemat ludzkiej głowy.

Wojna i jej „okropności” zawsze bezpośrednio związana jest z żołnierzami. Ten męski pierwiastek, z założenia skazany jest do czynnego udziału w walkach. Kobiety jako matki, żony czy córki cierpią zupełnie inaczej. Rok 1939 diametralnie zmienił tę sytuację. Na równi zamykane były w obozach, musiały nadludzko pracować fizycznie, jednocześnie znosząc psychiczne tortury poczucia odebranych im dzieci, mężów czy ojców. Zawieszane w niewiedzy, co z bliskimi lub świadome straty, odczuwały najgorszy rodzaj gehenny. „Memento” Greta Barth działa niczym przestroga. Bezimienne tłumy, obnażeni ludzie tulą się do siebie w geście otuchy. Stoją na niby postumentach i przypominają projekt rzeźby lub reliefu. Nic bardziej sugestywnego artystka nie mogła wybrać, wskazując niemoc wobec rozpędzonego koła zagłady.

Zbiór prac znajdujący się w przestrzeni Libiąskiego Centrum Kultury odnosi się do ludzkiego końca. Śmierć, jej ślady, jej nieuchronność, a zarazem wybawienie jakie przynosiła. Drzeworyt „Auschwitz” Thomasa Martina Schimmela w formie silnie kojarzy się z negatywem zdjęcia. Większość jego powierzchni zadrukowana jest czarną farbą. To białe kontury budują napięcia. Odnosi się do wypaczeń, odwrócenia wartości, dysfunkcji, które wprowadza stan wojny i niemieckiej okupacji.

Zbiór grafik i rysunków dopełniają trzy portrety O. Maksymiliana Kolbe wykonane przez Krystyna Niedzielskiego. Jest to przykład kolejnego wykorzystania techniki drzeworytu. Postać duchownego, przez historię swojej męczeńskiej śmierci, spina i podsumowuje wszystkie elementy okrucieństwa, a równocześnie wplata w tę tragiczną historię nadzieję. Jego życie oraz poświęcenie napawa otuchą.

Tylko pamięć pielęgnowana w odpowiedni sposób, przy pomocy sztuki, jest w stanie w przyszłości zapobiec powtórnemu zachwianiu równowagi w wartościach człowieczeństwa.

En

The Libiąż Culture Centre is a successor to the remarkable exhibits deriving from so called “Oświęcim collection”. The closed collection consists of 280 pieces of art, which the Auschwitz-Birkenau Museum donated to create the Regional Museum in Libiąż. 67 catalogued numbers of graphic and drawings create its special part. The art works are very diverse starting with their realisation, sizes and ending with their provenance. They were made on a paper substrate. It is a part of collection made of art works duplicated using the graphic techniques used and unique drawings made with traditional methods. Paper becomes a carries of a significant, inimitable individual interference and recipients must discover within themselves the extraordinary sensitivity needed to receive the wholeness in an emotional way. The works by Aleksander Ułanow, Józef Siejna, Stanisław Górecki, Martin Siepe, Krystyn Niedzielski, Tadeusz Kinowski, Hartmut R. Berlinicki, Thomas Martin Schimmel, Greta Barth and Stanisław Kochanek will allow you to remember as well as honouring the memory of the subject related to the former German Nazi concentration and extermination camp Auschwitz-Birkenau.

BIOGRAMY ARTYSTÓW

1. **Ulanow Aleksander** – grafik rosyjski, prawdopodobnie więzień Auschwitz. Swoje szkice wykonał na konkurs wspomnień zorganizowany przez Muzeum w 1970 roku. Przekazane zostały przez Ninę Wasiljewną Kopkową z Leningradu. W katalogu prezentowane 5 prac z 8 będących w posiadaniu Libiąskiego Centrum Kultury.
2. **Schiwujowa Halina** (1909–1996), artystka malarka, pedagog, absolwentka studiów artystycznych w Krakowie i Wiedniu. Od 1945 r. członkini Związku Polskich Artystów Plastyków okręgu zabrzańsko-gliwicki, a od 1961 r. Ogólnopolskiej Grupy Twórczej „Zachęta”. Artystka zajmowała się malarstwem, grafiką użytkową i artystyczną. Artystka brała udział w 28 wystawach w Londynie, Sztokholmie, Brukseli i Nowym Jorku. Jej prace znajdują się w zbiorach muzealnych w Warszawie, Zabrzu i Gliwicach oraz zbiorach prywatnych w Kanadzie, USA, Wielkiej Brytanii, Hiszpanii i Francji. W katalogu zaprezentowanych 11 prac z 26 znajdujących się w kolekcji.
3. **Szoska Antoni** (ur. 1949) artysta grafik, krytyk sztuki. Absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego z dyplomem z socjologii sztuki oraz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom z w pracowni drzeworytu i grafiki. Wykładowca socjologii kultury na ASP w Krakowie w Katedrze Historii i Teorii Sztuki. Uprawia krytykę artystyczną, sztukę performance i związaną z nią tzw. „grafikę post-artystyczną”. Członek Stowarzyszenia Artystycznego Fort Sztuki. W katalogu 1 z 2 obrazów olejnych wykonanych w 1970 roku podczas studenckiego pleneru malarskiego.
4. **Sainer Ilja** (1947–2008) czeski malarz, rzeźbiarz, ilustrator i animator filmów krótkometrażowych w znanej pracowni kreskówek Jiříego Trnki w Pradze. Absolwent Wydziału Pedagogicznego Uniwersytetu Karola w Pradze na kierunku matematyki i edukacji artystycznej. Był członkiem Związku Artystów Plastyków oraz Free Creative Association Open Dialogue i współzałożycielem grupy artystycznej „Klacci”. W katalogu prezentowane 3 prace z dwu cykli malarskich artysty powstałych w latach 1978–1981 (Buty „Boty” i Cele „Terče”).
5. **Hunia Fryderyk** (ur. 1948) – artysta malarz, krakowski filozof i poeta. Absolwent Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w Krakowie oraz filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim. UJ. Zajmuje się malarstwem sztalugowym oraz projektowaniem witraży dla małopolskich kościołów. Jest autorem tekstów na temat sztuki, ekologii oraz zachodniej i azjatyckiej duchowości publikowanych m. in. w „Znaku”, „Nomosie” i „Twórczości”. W katalogu zamieszczona 1 z 2 prac malarskich wykonanych podczas pleneru studenckiego ASP w 1970 r.
6. **Krzak Edward** (ur. 1947) artysta malarz, rzeźbiarz i medalier. Absolwent Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych im. w Krakowie, z dyplomem w 1974 r. w pracowni prof. Mariana Koniecznego. Autor wielu realizacji rzeźbiarskich plenerowych, sakralnych a także popiersi wybitnych postaci. Prace prezentował na wystawach indywidualnych i zbiorowych m.in. w Wieliczce, Niepołomicach, Krakowie, Nowym Sączu, Warszawie i w Ronneby (Szwecja). Prace artysty znajdują się w zbiorach Muzeum w Oświęcimiu, w kolekcjach prywatnych w Polsce, Austrii, Anglii, Francji, Hiszpanii i Szwecji. W katalogu 1 z 2 prac malarskich powstałych po plenerze studenckim w Oświęcimiu w 1970 r.
7. **Górecki Stanisław** (ur. 1948) artysta grafik, malarz. Studia na Wydziale Grafiki w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowniach prof. Włodzimierza Wejmana i prof. Witolda Chomicza. Dyplom otrzymał w roku 1974. Profesor w Instytucie Wychowania Artystycznego UMCS w Lublinie oraz w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Rzeszowie. W latach 1992–1993 prowadził zajęcia w Europejskiej Akademii Sztuk w Warszawie. Od 1995 r. profesor WSP w Rzeszowie w Instytucie Wychowania Plastycznego W swoim dorobku ma około 50 wystaw indywidualnych i udział w ponad stu wystawach okręgowych, ogólnopolskich i międzynarodowych. W katalogu 1 praca z pleneru studenckiego w 1970 r.
8. **Leon Maciej** (ur. 1943) artysta malarz, rysownik, pedagog. Absolwent Studium Nauczycielskiego w Kaliszu, w pracowni plastycznej prof. Andrzeja Niekrasza oraz studiów Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom z wyróżnieniem z 1974
- w pracowni prof. Czesława Rzepińskiego. Po ukończeniu studiów związał się ze środowiskiem artystycznym Częstochowy, gdzie współtworzył Instytut Plastyki w Wyższej Szkole Pedagogicznej, w którym w 1990 roku objął stanowisko profesora. Pracę pedagoga łączył z aktywną działalnością artystyczną, angażując się w liczne projekty wystawiennicze prac własnych i uczniów. Mieszka i pracuje w Częstochowie. W katalogu 2 z 4 prac pochodzących z pleneru studentów ASP z Krakowa w 1973 r.
9. **Somogyi István** (1894–1971) węgierski artysta malarz, portrecista, plastyk. Studiował sztukę na Węgierskiej Akademii Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Później pracował w Niemczech jako malarz w Bad Soden, Buchen (Odenwald) i Bödigheim. Jego największą pasją były konie. Wizerunki koni i badania zwierząt przyniosły mu sławę w ojczyźnie. W 1937 osiedlił się w Niemczech, do których powrócił ponownie po II wojnie w 1947 roku. W latach 60. XX wieku zainteresował się sztuką mozaik ściennych. Jego dziełem jest figuralna mozaika o powierzchni około 30 m² w Frankenthalhalle w Buchen z 1966 r. stworzona z około miliona kawałków kolorowego włoskiego szkła i japońskiej porcelany o stu kolorach, które zostały ręcznie wycięte. Jego prace malarskie znajdują się m.in. w Muzeum Sztuk Pięknych w Berlinie. W katalogu 4 z 9 prac malarskich artysty przekazanych w darze w 1984 r.
10. **Sebb Volkmar** (1942–2012), niemiecki grafik, malarz, ilustrator, fotograf reklamowy w Dreźnie. W czerwcu 1969 r. podczas wakacyjnej podróży po Polsce i odwiedził były nazistowski obóz koncentracyjny Auschwitz-Birkenau. Wycieczka odbyta z przewodnikiem pozostawiła na nim głębokie ślady. Do Auschwitz wracał wielokrotnie, fotografował to miejsce i malował obrazy. Jego fotografie zostały wystawione dopiero w 1995 roku przez Towarzystwo Współpracy Chrześcijańsko-Żydowskiej w Niemieckim Muzeum Higieny. W katalogu 1 praca malarska przekazana przez artystę w darze w 1984 r.
11. **Schulte-Kreuzer Franz** (1920–1992) niemiecki malarz, rzeźbiarz. Studiował na Uniwersytecie Sztuk Pięknych we Frankfurcie nad Menem. Staż artystyczny odbywał u prof. Petersa i rzeźbiarza Jakobusa Lindena w Bonn. Specjalizował się w głównie w barwnych

realistycznych portretach i scenach rodzajowych. Pod koniec życia zainteresował się malarstwem religijnym. W katalogu 1 praca malarska z 1976 r., przekazana przez rodzinę w 1995 r.

12. Studenny (Lehila) Małgorzata (ur. 1966) artystka malarka, plastyk. W 1989 roku obroniła dyplom z malarstwa pod kierunkiem prof. Ireny Popiołek-Rodzińskiej w Instytucie Sztuki Krakowskiej Akademii Pedagogicznej. Uczestniczyła w kilku wystawach zbiorowych i plenerach malarskich. Swoje prace prezentowała na wystawach indywidualnych m.in. w Warszawie, Lublinie i Krakowie. Tworzy prace utrzymane w chagallowskim klimacie, częstokroć będące pastiszami obrazów Marca Chagalla. W katalogu 3 obrazy przekazane przez artystkę w 2006 r.

13. Górecki Stanisław (ur. 1948) grafik, rysownik, artysta malarz. Studia na Wydziale Grafiki w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowniach prof. Włodzimierza Wejmana i prof. Witolda Chomicza. Dyplom otrzymał w roku 1974. W latach 1992-1993 prowadził zajęcia w Europejskiej Akademii Sztuk w Warszawie. Od 1995 r. profesor w Instytucie Wychowania Artystycznego UMCS w Lublinie oraz w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Rzeszowie. Ma w swoim dorobku około 50 wystaw indywidualnych i udział w ponad stu wystawach okręgowych, ogólnopolskich i międzynarodowych. Otrzymał wiele nagród i wyróżnień w konkursach międzynarodowych, ogólnopolskich i okręgowych. Prace w zbiorach muzeów i galerii w kraju i za granicą. W katalogu 6 szkiców powstałych podczas pleneru studentów ASP Kraków w Oświęcimiu w 1970 r.

14. Barth Greta (1899–1986) właśc. Marghareta Visscher von Gaasbeck-Barth, szwajcarska malarka, rysownicza, rzeźbiarka i ilustratorka. Specjalizowała się w portretowaniu dzieci, martwej natury i pejzażach. Obszarami jej działalności artystycznej obok malarstwa był rysunek, ilustracja, akwaforta, plastik i mozaika. W katalogu prezentowane 3 z 5 szkiców węglem przesłanych w 1958 roku z okazji Międzynarodowego Konkursu Na Pomnik Ofiar Faszyzmu w Auschwitz-Birkenau.

15. Puchalik Stanisław (1939–2012) artysta malarz, kolorysta, jeden ze znaczących malarzy krakowskich. Studiował

na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie uzyskał dyplom w pracowni prof. Hanny Rudzkiej-Cybis w 1966 roku. W latach 1971–2009 pracownik naukowo-dydaktyczny tej uczelni. Od 1978 roku prowadził pracownię rysunku, a od 1982 kierował Katedrą Kształcenia Ogólnoplastycznego na Wydziale Rzeźby, będąc jej prodziekanem w latach 1984–87. W 1992 roku został profesorem i prowadził Pracownię Malarstwa i Rysunku na Wydziale Rzeźby ASP w Krakowie, a w 1994 roku uzyskał tytuł profesora zwyczajnego. Artysta uczestniczył w międzynarodowych plenerach malarskich (m.in. w Polsce, w Niemczech, Francji, Włoszech). Organizował i prowadził wiele plenerów dla studentów. W bogatym dorobku artysty znajdują się zarówno pejzaże, portrety, jak i martwe natury. W katalogu 1 obraz z pleneru studenckiego w Oświęcimiu w 1965 r.

16. Batruch Stanisław (1935–2015) artysta malarz, kolorysta, pedagog. Studia w l. 1960–1966 na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie, z dyplomem w pracowni profesor Hanny Rudzkiej-Cybis. Od 1972 zatrudniony na Wydziale Architektury Wnętrz ASP w Krakowie. W 1980 stworzył pracownię malarstwa na Wydziale Grafiki. W 1993 uzyskał tytuł profesora sztuk plastycznych, a w 2000 otrzymał mianowanie na profesora zwyczajnego. Jego prace artystyczne oscylowały wokół malarstwa rodzajowego i symbolicznego o abstrakcyjnej stylizacji. Zaliczany do czołowych polskich kolorystów. Uczestniczył w ponad 100 zbiorowych wystawach w kraju i zagranicą oraz wielu wystawach indywidualnych. Jego prace znajdują się w zbiorach muzeów państwowych i kolekcjach prywatnych. W katalogu obraz olejny z konkursu studenckiego w Oświęcimiu w 1965 r.

17. Szejn Ludwik (1940–2017) artysta malarz, pejzażysta. W l. 1961–1967 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych m. in. w pracowni Jerzego Nowosielskiego. Dyplom pod kierunkiem prof. Jonasza Sterna uzyskał w roku 1967. Mieszkał w Jaworze na Dolnym Śląsku, a następnie we Wrocławiu gdzie był wieloletnim członkiem tamtejszego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków. Specjalizował się w malarstwie pejzażowym, a także w tworzeniu (pisanii) ikon. Swoje prace wystawiał wielokrotnie na wystawach indywidualnych

w miastach Dolnego Śląska. W katalogu 1 tempera na papierze pochodząca z daru z 1965 r.

18. Rakanov Stoyan (1934–2007) bułgarski artysta malarz. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych im. Mikołaja Pawłowicza w Sofii w pracowni prof. Deczko Uzunowa. Był sekretarzem kreatywnym i członkiem honorowym Towarzystwa Artystów Pazardżik, a także członkiem Towarzystwa Artystów Płowdiwskich. Wieloletni wykładowca, profesor nadzwyczajny i kierownik Katedry Sztuk Pięknych w Instytucie Pedagogicznym Towarzystwa Artystów „Pazardżik”, dziś części Uniwersytetu Płowdiwskiego. Jeden z założycieli Klubu Artystów „Petar Staykov” w Peszterze w 1969 roku. Autor ponad 15 wystaw indywidualnych. Jego prace są w posiadaniu Narodowej Galerii Sztuki i Ministerstwo Kultury Bułgarii oraz w licznych muzeach zagranicznych i krajowych. W katalogu obraz olejny z 1972 roku, przekazany w darze w 1977 przez delegację partyjną z Bułgarii.

19. Hayder Fryderyk Antoni (1905–1990) artysta malarz, grafik. W l. 1925–1933 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni malarstwa w Józefa Mehoffera i rzeźby Xawerego Dunikowskiego, otrzymując dyplom z wyróżnieniem. Od 1935 r. mieszkał w Warszawie. Swoje prace wystawiał m.in. w Zachęcie (1937) w Pałacu Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie (1938). Podczas Powstania Warszawskiego większa część prac uległa zniszczeniu. W 1945 artysta zamieszkał w Gliwicach, uratowane rysunki i szkicowniki z lat 1926–1944, przekazano do Muzeum w Gliwicach, gdzie po wojnie pracował jako kustosz. Obok malarstwa zajmowała się grafiką użytkową i aranżacją wnętrz. Współtworzył Gliwicki Oddział Związku Polskich Artystów Plastyków. W katalogu obraz z 1969 r. zakupiony od rodziny artysty w 2005 r.

20. Siuta-Górecka Maria (ur. 1951) artystka malarka, rzeźbiarka. Absolwentka Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie z dyplomem uzyskanym w pracowni profesora Antoniego Hajdeckiego w 1975 r. W l. 1976-1995 pracowała jako nauczyciel akademicki w Instytucie Wychowania Artystycznego UMCS w Lublinie, prowadząc pracownię w Zakładzie Rzeźby. W 1995 podjęła pracę w Instytucie Wychowania

Plastycznego WSP w Rzeszowie. Obecnie jest profesorem w Uniwersytecie Rzeszowskim na Wydziale Sztuki, gdzie kieruje Zakładem Rzeźby. Uczestniczyła w ponad 100 wystawach zbiorowych i 40 indywidualnych w kraju i zagranicą. W katalogu 2 prace malarskie pochodzące z pleneru studentów ASP w Oświęcimiu w 1973 r.

21. **Czajkowski Zbigniew**

(1932–2010) artysta malarz, pejzażysta. Studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w której uzyskał dyplom w 1957 roku w pracowni prof. Eugeniusza Eibischa. Brał udział w licznych wystawach okręgowych i ogólnopolskich m.in. XX-lecia PRL i XXV-lecia PRL, Warszawa w sztuce, dorocznych i ogólnopolskich wystawach Bielska Jesień, Wojsko polskie w twórczości plastycznej, a także w Festiwalach Sztuk Pięknych. W latach 1977–1983 eksponował corocznie swoje prace w Modern Nordisk Konst, Goteborg (Szwecja). Uczestniczył w wystawach sztuki polskiej za granicą m. in. w Kanadzie, Nowej Zelandii, Francji, Austrii, Szwecji, Holandii, Niemczech, Hiszpanii oraz w Międzynarodowym Biennale „Sport w sztuce” w 1971 r. W katalogu zamieszczony obraz przekazany w darze przez artystę w 1988 r.

22. **Koçi Ferdinand** (ur. 1968)

albański malarz, akwarelista. W r. 1978 rozpoczął naukę w liceum plastycznym w Fier, a w 1982 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Tiranie, gdzie był pierwszym romskim studentem tej uczelni. Dzięki znajomości z Marcelem Courthiade, wybitnym orientalistą, zatrudnionym w ambasadzie Francji w Tiranie uzyskał zgodę na wyjazd do Polski. W l. 1992–1993 artysta przebywał w Tarnowie, mieszkając w romskich rodzinach. Był stałym bywalcem tarnowskiego Muzeum Etnograficznego, któremu ofiarował wiele akwareli przedstawiających sceny z życia albańskich Cyganów, tradycyjne profesje i typy romskie a także obrazki przedstawiające historię Zagłady Romów. W katalogu 1 obraz olejny pochodzący z daru artysty z 1993 r.

23. **Januszyk Jacek** (ur. 1962)

artysta malarz amator, operator filmowy, reżyser, scenarzysta i wykładowca. Absolwent Wydziału Operatorskiego Szkoły Filmowej w Łodzi. Zadebiutował zdjęciami do filmu Mariusza Fronta Portret podwójny, który otrzymał nominację do Złotych Lwów festiwalu FFFF w Gdyni oraz nagrodę jury za „Poszukiwanie

nowych form wyrazu”. Swoje umiejętności zawodowe rozwijał u boku uznanych twórców obrazu filmowego – Jolanty Dylewskiej, Pawła Edelmana i Krzysztofa Ptaka. W jego zawodowym dorobku filmowym znajdują się filmy łączące wysoki poziom artystyczny z potencjałem komercyjnym (W pustyni i w puszczy, - Gavina Hooda oraz inne przy których pracował: Panna Nikt, Przeprowadzki, Historia Kina w Popielawach, Demony Wojny, Prawo ojca, Operacja Samum, Sara, Boże skrawki, Laura, Południe-północ, Imagine, Legiony. W katalogu 1 obraz zakupiony od artysty w 1985 r.

24. **Lachur Maciej** (1927–2008)

artysta malarz. Od 1952 roku był członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków. Jego prace znajdują się w licznych zbiorach muzealnych, m.in. w Muzeum Okręgowym w Bielsku-Białej, w Muzeum Okręgowym w Częstochowie, w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. W twórczości artysty przeważała tematyka żydowska, ale malował również portrety kobiet, akty i martwe natury. Postępował się przede wszystkim techniką olejną. Artysta zajmował się również filmem animowanym. Wraz z bratem Zdzisławem Lachurem, malarzem i grafikiem, założył Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. W katalogu obraz olejny zakupiony od artysty w 1984 r.

25. **Szymski Piotr** (1912–1969)

artysta malarz, rzeźbiarz. Absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych z 1939 r., uczeń Xawerego Dunikowskiego i Stanisława Jarockiego. Początkowo w czasie wojny przebywał w Związku Sowieckim, później ukrywał się na terenie Podhala. Zaraz po wojnie, w 1945 r. podjął pracę w Bursie Gimnazjum i Technikum Handlowego w Myślenicach. W 1949 r. zamieszkał w Malborku i założył tu Ognisko Plastyczne, które prowadził do przedwczesnej śmierci. W 1971 r. ZPAP w Sopocie zorganizował wystawę jego rzeźb i obrazów. W jego malarstwie pejzaże, martwe natury, sceny rodzajowe oraz portrety będące wnikliwym studium portretowanych osób. Jego prace znajdują się w Muzeum w Myślenicach, jego rodzinnym mieście. W katalogu 1 obraz pochodzący z daru artysty z 1969 roku.

26. **Srokowski Jerzy** (1910–1975)

grafik i rysownik, ilustrator książek, scenograf i pedagog. Studiował w l. 1935–1939

w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Miłosa Kotarbińskiego. Zadebiutował jako karykaturzysta na łamach przedwojennych „Szpilek”, zostając po 1945 kierownikiem graficznym tego czasopisma. Współpracował z wieloma czasopismami m.in. z „Nową Kulturą”, „Problemami”, „Życiem Warszawy” i „Wieczorem”. Zajmował się ilustrowaniem książek, był przez wiele lat scenografem, aktorem i scenarzystą w Teatrze Lalki i Aktora Guliwer. Był autorem scenografii do wielu popularnych programów m. in. Kabaretu Starszych Panów (od 1958). W l. 1965–1968 był profesorem Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Damaszku (Syria), założycielem tamtejszej pracowni grafiki. Po powrocie w 1968 r. pracował w tatrze a także był kierownikiem graficznym wydawnictw „Czytelnik” i „Miesięcznik Polski”. Jego grafiki i plakaty grafiki i plakaty zdobyły wiele prestiżowych nagród. W katalogu 1 obraz pochodzący z daru artysty z 1964 r.

27. **Ilnicki Tadeusz** (1906–1993)

artysta malarz, rzeźbiarz. W 1926 roku podjął naukę w Instytucie Sztuk Pięknych w Odessie. Za działalność antysowiecką został skazany na pobyt w guliagu w Archangielsku, z którego udało mu się zbiec w 1930 roku na pokładzie holenderskiego statku. Dotarł do Francji, zapisując się w Paryżu do Conservatoire national des arts et metiers (konserwatorium sztuki i rzemiosła). W Paryżu wszedł w krąg artystów kapistów, związanych z Komitetem Paryskim. Uczył się techniki witrażu, która miała wpływ na późniejszą twórczość malarską. W 1933 wrócił do Polski do rodziny na Wołyniu. We wrześniu 1939 opuścił kraj i przedostał się do Francji a następnie Anglii gdzie wstąpił do I Dywizji Pancernej gen. Maczka. Po demobilizacji osiadł w Anglii. Ukończył trzyletni kurs w Studium Malarstwa Sztalugowego i Grafiki Użytkowej, prowadzonym przez prof. Mariana Bohusza-Szyszko. W 1989 r. wrócił z emigracji do kraju i zamieszkał w Warszawie. Jego prace znajdują się w muzeach brytyjskich i w Muzeum Narodowym w Warszawie. W katalogu obraz przekazany w darze w 1985 r.

28. **Stobierski Mieczysław**

(1914–1998) artysta rzeźbiarz, rysownik. Studiował w l. 1931–1937 w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie. Po studiach współpracował

ze znanym rzeźbiarzem Janem Raszka, wykonując prace przy ołtarzach kościelnych i sztuce sakralnej. Po II Wojnie Światowej projektował głównie ołtarze i wystrój dla kościołów m.in. dla katedry Chrystusa Króla w Katowicach kaplicy Matki Bożej Częstochowskiej kościoła Św. Antoniego z |Padwy w Chorzowie. Był autorem rzeźb, rysunków, a także całych inscenizacji rzeźbiarskich odnoszące się do Zagłady w Auschwitz. Rzeźby o obozowej tematyce wykonał dla otwartego w 1992 r. Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, a także Muzeum Yad Vashem w Jerozolimie. W katalogu rzeźba zakupiona od autora w 1950 r.

29. Gyenes Tamás (1920–1963) węgierski rzeźbiarz, twórca epoki socrealizmu. W l. 1941–1942 był uczniem Ferencza Sidló w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Budapeszcie, a następnie w l. 1945–1949 u Pála Pátzay. Ukończył studia podyplomowe w Akademii Sztuk Pięknych im. Repina w Leningradzie pod kierunkiem profesora Liseva, gdzie uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych. Po powrocie do kraju został profesorem nadzwyczajnym w Kolegium Sztuk Pięknych, a po 1956 roku na Wydziale Rysunku Politechniki w Budapeszcie. Swoje prace rzeźbiarskie prezentował w kilku wystawach indywidualnych i zbiorowych. W 1956 roku był laureatem nagrody dla wybitnych artystów węgierskich im. Mihály'ego Munkácsy. W katalogu rzeźba przekazana w darze w 1964 r. po konkursie na projekt pomnika w Birkenau.

30. Tomaszewski Stanisław (ur. 1942) snycerz, artysta rzeźbiarz. Od 1971 r. związany z gorzowskim ruchem rzeźbiarzy amatorów. Uczestnik licznych plenerów i konkursów. Przez lata wyspecjalizował się w rzeźbie sakralnej tworząc ołtarze i dekoracje snycerskie dla wielu kościołów. Specjalizuje się również w snycerskich pracach renowacyjnych, rekonstrukcji zabytkowych mebli. Od 1976 r. jest właścicielem pracowni „Rzeźba w drewnie”, w której szkoli rzeźbiarzy w rzemiośle artystycznym. W katalogu rzeźba w drewnie zakupiona od artysty w 1975 r.

31. Siedow Oleg Nikołajewicz (ur. 1965) rosyjski artysta rzeźbiarz, samouk. Ukończył gimnazjum i technikum kolejowe Wyższą Szkołę Transportu Kolejowego im. B. N. Wiedenisowa w Riazaniu. Doświadczenie rzeźbiarskie

zdołał wykonując popiersia, upominki i projekty medali. Od 1991 roku mieszka i pracuje we wsi Dubrowicze w obwodzie riazzańskim, gdzie ma własny warsztat artystyczny. Zajmuje się projektowaniem płaskorzeźb dla muzeów, teatrów, placówek gastronomicznych a także projektowaniem krajobrazu i rzeźbą ogrodniczą. Prowadzi prace sztukatorskie i konserwatorskie. W katalogu rzeźba przekazana przez autora w 1988 r.

32. Ledwoń Jan Piotr (ur. 1939) artysta nieprofesjonalny, rzeźbiarz samouk, pracujący w drewnie, rzadziej w kamieniu, zajmujący się również malarstwem na płótnie. W jego pracach przeważa tematyka sakralna, historyczna i obyczajowa. Tworzy głównie na potrzeby własne i rodziny. Prace okazjonalnie wystawia na kiermaszach twórczości ludowej oraz niezmiernie rzadko w konkursach i na wystawach. Największy sukces artystyczny to wyróżnienie w międzynarodowym konkursie plastycznym z okazji 100. rocznicy śmierci św. Jana Bosko (Rzym 1988). Jest członkiem Stowarzyszenia Twórców Ludowych. W katalogu 1 rzeźba zakupiona od autora w 1991 r.

33. Sekulska Irena (1927–2011) artystka nieprofesjonalna, rzeźbiarka samouk. Z zawodu była pielęgniarką, pracująca w służbie zdrowia w Oświęcimiu. Jej ojciec zginął rozstrzelany w KL Auschwitz w styczniu 1945 r. Rzeźbą zajęła się stosunkowo późno, bo dopiero w 1971 r. Rzeźbienie w drewnie było jej życiową pasją, której poświęcała każdą swoją wolną chwilę. Swoje prace wystawiała m. in. w muzeach Krakowie, Kętach, Żywcu, Bielsku-Białej i Oświęcimiu i m.in. na II Biennale Sztuki Nieprofesjonalnej w 1997 r. w Warszawie. W katalogu 2 rzeźby z 3 zakupionych od artystki w l. 1990–1991.

34. Agosta Rosa Juan (właśc. Jan Rosa) artysta nieprofesjonalny, polski emigrant, uczestnik II wojny światowej. Służył jako ochotnik w armii francuskiej w latach 1939–1940. Po wojnie osiadł na stałe w Argentynie. W katalogu obraz olejny przekazany przez artystę w 1968 r. za pośrednictwem Ambasady Polskiej w Argentynie.

35. Pearson Henry George (1919–2009) artysta malarz, grafik, projektant i pedagog. Ukończył szkołę artystyczną w Hammersmith w Londynie w l. 1933–1936. W czasie

II wojny światowej służył w Egipcie w Królewskiej Służbie Medycznej. W l. 1945–49 studiował malarstwo w Kingston School of Art. Zajmował się malarstwem figuratywnym, abstrakcyjnym i kolażami. Projektował i wykonywał wielkoformatowe dekoracje ścienne oraz tworzył murale. Swoje prace malarskie wystawiał ona wystawach indywidualnych w Wielkiej Brytanii, Francji, Hiszpanii i Niemczech. Znajdują się w zbiorach Galerii Sztuki Ben Uri i Imperial War Museum w Londynie oraz w Muzeum Auschwitz w Polsce. W katalogu 1 obraz przekazany w darze w 2003 r.

36. Piróg Mieczysław (ur. 1949) artysta malarz, grafik, projektant. Studiował w l. 1968–74 na Wydziale Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w Katedrze Komunikacji Wizualnej prof. Ryszarda Otręby. Po studiach projektował wagony we wrocławskim Pafawagu. Od 1996 do 2002 był dziekanem Wydziału Architektury Wnętrze i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, od 1998 prowadzi Pracownię Komunikacji Wizualnej kształcąca studentów na kierunku wzornictwo. W katalogu 1 obraz olejny z pleneru studenckiego w Oświęcimiu w 1970 r.

37. Florek Jadwiga (b.d.) absolwentka klasy tkaniny artystycznego Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Jana Matejki w Wiśniczu z 1969 r. W katalogu 1 z 2 gobelinów przekazanych w 1970 r. przez PLSP z Nowego Wiśnicza.

38. Stanisława Grandys (b.d.) absolwentka klasy tkaniny artystycznego Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Jana Matejki w Wiśniczu z 1969 r. W katalogu 1 gobelin przekazany w 1976 r. przez PLSP z Nowego Wiśnicza.

39. Łucja Józwiak (1913–?) artystka z Gdańska, specjalizująca się w tkaninie artystycznej. Jej prace wystawiane były na wielu wystawach zbiorowych i indywidualnych, m.in. na wystawie „Splendor tkaniny” w Narodowej Galerii Sztuki „Zachęta” w 2013 r. W katalogu 3 z 4 gobelinów przekazane w darze przez artystkę przez autorkę w 1993 r.

