

**Stangret-Kantor**

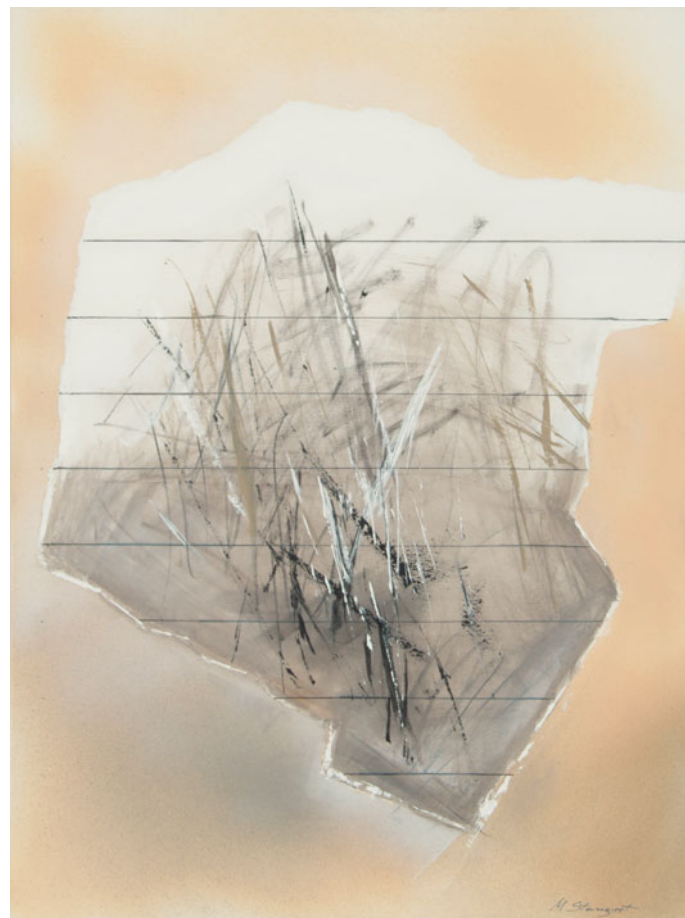
**Maria Stangret-Kantor**  
**Kartki z zeszytu do malowania**



„Szara kompozycja”, 2001  
katalog – pozycja 10



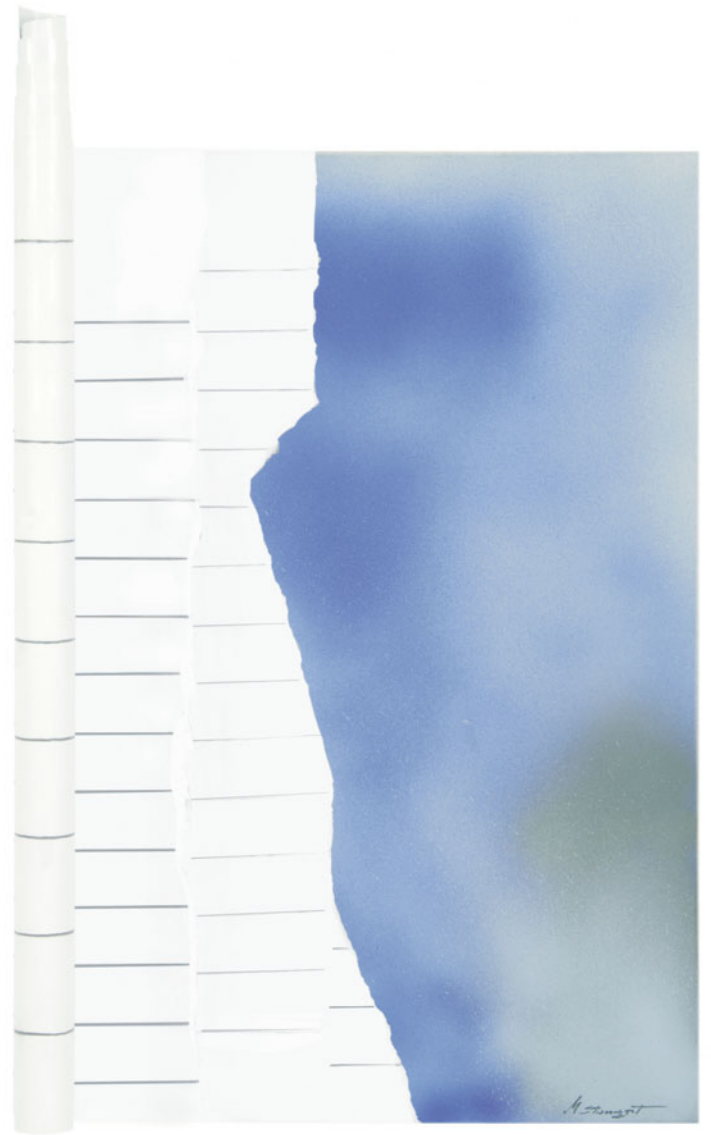
Bez tytułu, październik 2001  
katalog – pozycja 11



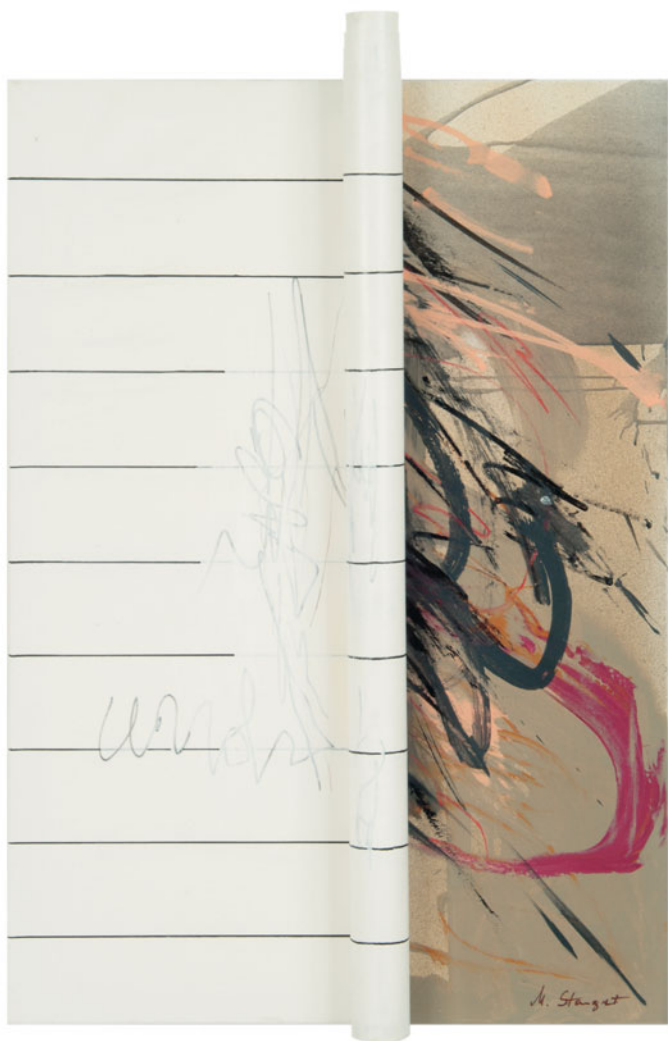
„Obraz I”, styczeń 2002  
katalog – pozycja 12



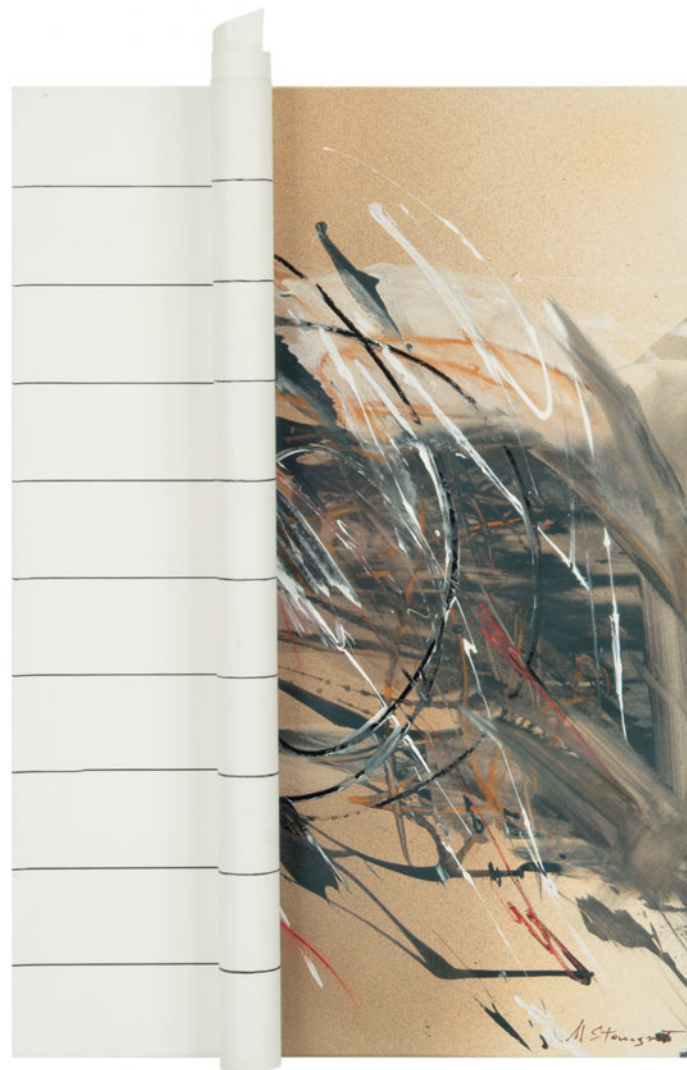
Bez tytułu, 2002  
katalog – pozycja 13



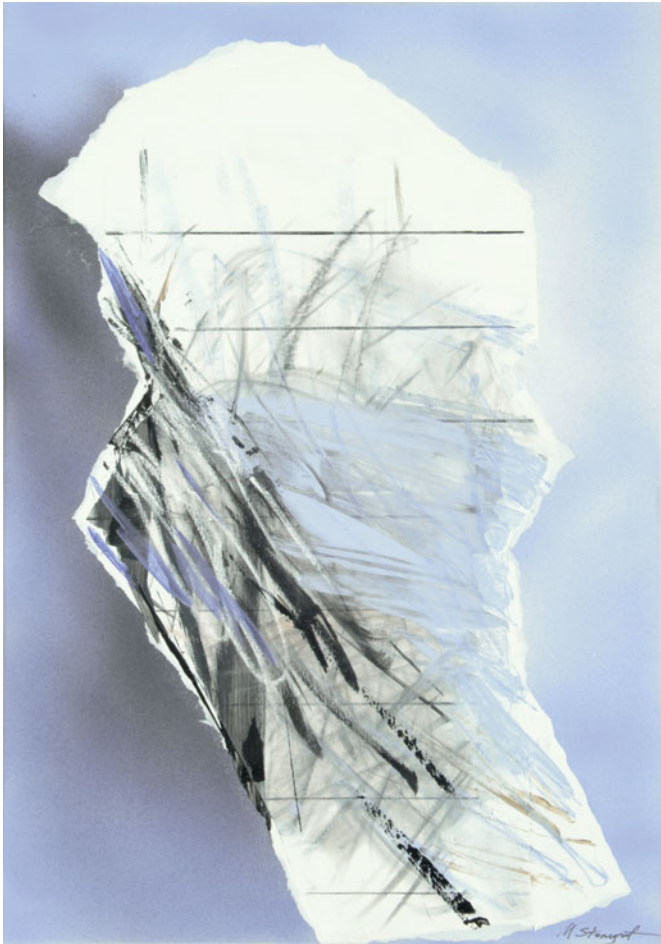
„Niebo”, 2002  
katalog – pozycja 14



„Zwinięty informel”, 2002  
katalog – pozycja 15



„Zrolowany informel”, 2002  
katalog – pozycja 16



„Obraz II”, 2002  
katalog – pozycja 17



„Kartka z zeszytu I”, 2002  
katalog – pozycja 18

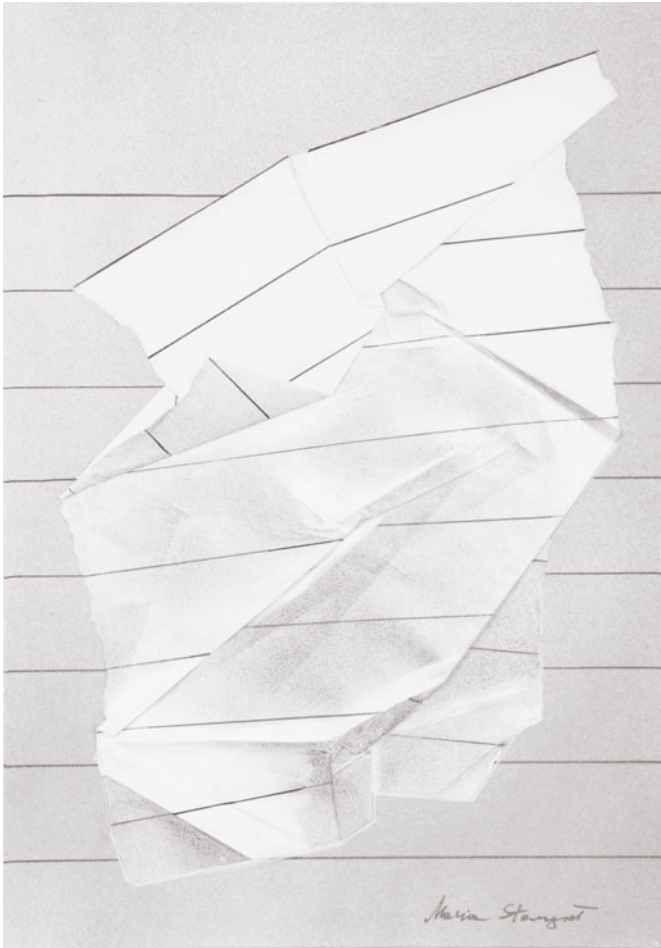


„Kartka z zeszytu II”, 2002  
katalog – pozycja 19



„Wydarta kartka z zeszytu”, grudzień 2002  
katalog – pozycja 20





„Zwinięta kartka” (collage), kwiecień 2003  
katalog – pozycja 21



„Wspomnienie”, marzec 2003  
katalog – pozycja 22

## Katalog prac

1. Bez tytułu, 1959  
olej, karton; 90,8 x 59,4 cm
2. Bez tytułu, 1960  
olej, karton; 99,6 x 69,2 cm
3. Bez tytułu, 1961  
olej, karton; 98,7 x 69,3 cm
4. Bez tytułu, 1961  
olej, karton; 98,7 x 68,9 cm
5. Bez tytułu, 1962  
olej, karton; 90,3 x 61,9 cm
6. Bez tytułu, 1962  
olej, karton; 91,5 x 64,2 cm
7. Bez tytułu, 1962  
olej, karton; 89,5 x 62,5 cm
8. Bez tytułu, 1962  
olej, karton; 82,1 x 55,4 cm
9. Bez tytułu, 1965  
olej, collage, karton; 91,8 x 64,6 cm
10. „Szara kompozycja”, 2001  
technika mieszana, papier syntetyczny,  
akryl na płótnie, metal; 120 x 90 cm
11. Bez tytułu, październik 2001  
technika mieszana, papier syntetyczny,  
akryl na płótnie, metal; 120 x 90 cm
12. „Obraz I”, styczeń 2002  
akryl, pastel, papier syntetyczny, płótno;  
120 x 90 cm
13. Bez tytułu, 2002  
akryl, pastel, papier syntetyczny, płótno;  
100 x 81 cm
14. „Niebo”, 2002  
technika mieszana, akryl, papier syntetyczny,  
płótno, metal; 100 x 70 cm
15. „Zwinięty informel”, 2002  
akryl, płótno, metal; 100 x 70 cm
16. „Zrolowany informel”, 2002  
akryl, płótno, metal; 100 x 70 cm
17. „Obraz II”, 2002  
akryl, papier syntetyczny, płótno; 100 x 70 cm
18. „Kartka z zeszytu I”, 2002  
technika mieszana, akryl, papier syntetyczny,  
płótno, metal; 100 x 70 cm
19. „Kartka z zeszytu II”, 2002  
akryl, papier syntetyczny, płótno; 100 x 70 cm
20. „Wydarta kartka z zeszytu”, grudzień 2002  
technika mieszana, akryl, papier syntetyczny,  
płótno, metal; 100 x 70 cm
21. „Zwinięta kartka” (collage), kwiecień 2003  
akryl, papier syntetyczny, płótno; 100 x 70 cm
22. „Wspomnienie”, marzec 2003  
akryl, papier syntetyczny, płótno; 100 x 70 cm

Miałam szczęście poznania bliższego twórczości malarskiej Marii Stangret-Kantor, a równocześnie osoby samej artystki w momencie szczególnym; w czasie, kiedy w ostatnich latach ujawniły się ponownie, po kilku dziesięcioleciach, jej obrazy gestualne, *informel*, tworzone od końca lat pięćdziesiątych po połowę lat sześćdziesiątych. Oglądałam te obrazy w olśnieniu ich świeżością pomimo paru dekad, jakie minęły od ich namalowania, w mieszkaniu Marii Stangret, które tak długo dzieliła z Tadeuszem Kantorem, które było ich Obojgą pracownią, a w którym Maria Stangret nadal pracuje, kiedy nie maluje obrazów w Domu Kantorów w Hucisku opodal Gdowa, w drodze z Krakowa do Wieliczki. W Domu tym także miałam okazję wcześniej być gościem Marii Stangret-Kantor; było to przy obchodach X rocznicy śmierci Tadeusza Kantora, w grudniu 2000 roku, kiedy to w Krakowie odbywał się Festiwal Kantorowski „Wędrownka” w ramach szerszego wydarzenia *Kraków 2000* z okazji przyznania Krakowowi miana Europejskiego Miasta Kultury w roku milenijnym. Tamta wizyta w Hucisku skoncentrowana była wszakże głównie na dziele Tadeusza Kantora, a także Roberta Wilsona, który zrealizował wtedy w Krzysztoforach swoją instalację „MEMORY/LOSS”, po części dedykowaną Kantorowi. Robert Wilson także wtedy gościł w Hucisku. Oglądałam przy tej jednak okazji również parę obrazów Marii Stangret. Teraz dochodzi do wystawy malarstwa – tak tego wczesnego, z okresu *informel*, jak i tego najnowszego, które sumarycznie określić można jako „Kartki z zeszytu” w mojej galerii w Poznaniu, co stanowi efekt paru innych spotkań z Marią Stangret oraz z jej malarstwem – spotkań w galeriach, na wystawach, ale przede wszystkim w jej pracowni, co za każdym razem stanowi dla mnie pełne emocji przeżycie.

To przeżycie przepełnia doznaniem prawdy i świeżości w malowaniu artystki, a także niemożliwej do opisanego aury spotkań i rozmów z autorką prezentowanych obecnie obrazów. Powiedziałam, że miałam szczęście poznania tej twórczości oraz Osoby twórczyni „Kartek z zeszytu” i doprawdy jest to szczęśliwym trafem szczególnie w przypadku, kiedy prawda oraz świeżość malarstwa, po poznaniu osoby, która je powołuje do istnienia przed naszymi oczami, okazują się być jednakim, tym samym orzeźwiającym doznaniem. Dziękuję zatem Pani Marii Stangret-Kantor za to, że przyjęła moje zaproszenie do pokazania swoich obrazów w mojej galerii. Proszę też Pana Lecha Stangreta o przyjęcie wyrazów mojej wdzięczności za pomoc w realizacji naszego przedsięwzięcia. Wcześniejsze spotkania, które przerodziły się w to spotkanie, jakim jest wystawa obrazów Marii Stangret-Kantor w Poznaniu są tym, co wydaje mi się najcenniejsze w życiu sztuki i za to nade wszystko jestem wdzięczna Artystce.

Hanna Muzalewska

## Jaromir Jedliński

Malowanie wciąż od nowa

„Malarstwo nie jest trudne, kiedy się nie wie... Ale kiedy się wie... o, to całkiem co innego!”

Degas

W malowaniu Marii Stangret-Kantor, w jej malarstwie jest i doświadczenie, i niewinność, żeby nie powiedzieć – naiwność nieraz. Widzimy w nim i trud, i lekkość, radość z osiągnięcia po raz kolejny tego, czego się chciało we własnym obrazie dopatrzeć. Kiedy przed ośmioma laty pisał o malarstwie Marii Stangret, Andrzej Wajda, przy okazji wystawy „... poza martwym pniem...” w krakowskim Muzeum Narodowym, podkreślał on podobne do tu wskazanych sprzeczności, które sprzeczne ze sobą są jedynie na pozór. Wajda pisał: „Patrząc na wystawione w krakowskim Muzeum Narodowym prace Marii Stangret oddycham z wielką ulgą, że świat otaczającej nas natury wraca przefiltrowany przez wszystkie dyscypliny i rygory sztuki nowoczesnej – powraca znów niewinny i odkrywczy, jak samo spojrzenie prawdziwego artysty.”

W początku kwietnia 2003 roku przeprowadziłem z Marią Stangret-Kantor w jej mieszkaniu-pracowni w Krakowie rozmowę, do której niniejsze zdania stanowią wstęp, zapowiedź. Meritum stanowi sama rozmowa, w czasie której, myślę – udało nam się dotknąć pewnych „rzeczy przemilczanych” tyjących twórczości Marii Stangret, jej współpracy z Teatrem Cricot 2 i sztuki w ogólności. W rozmowie tej artystka wypowiedziała słowa, które współbrzmieć zdają się w konsonansie z przywołaną tu jako motto wypowiedzią Edgara Degas. Kiedyś w prywatnej mojej rozmowie z Marią Stangret usłyszałem od niej, że bardzo nie lubi ona malowania, ale bardzo lubi mieć swoje obrazy. Te słowa dawały mi dużo do myślenia. W publikowanej tu naszej rozmowie z kwietnia 2003 roku nawiązałem do tamtej kwestii, w odpowiedzi na co Maria Stangret powiedziała między innymi: „... przez cały czas nosi się w głowie swoje obrazy, bo one są w głowie, dlatego nawet jak się ma najlepiej opanowany warsztat to i tak trzeba przyjąć sprawę hazardu, trzeba przyjąć sprawę ryzyka, poza tym to, że szereg rzeczy się nie uda i są do wyrzucenia, ale tylko na tym niepowodzeniu, na tej klęsce uczy się, jak coś wreszcie zrobić! To jest szalenie trudne, to jest po prostu nudne, obrzydliwe, a równocześnie trzeba przez to przejść, trzeba ten proces wykonać.” Myślę, że tu odnajdujemy istotę świeżości, zjawiskowości malarstwa Marii Stangret. Malowanie, mimo, że trudne, czasem nieznosne jest dla tej artystki koniecznością, imperatywem. Jej twórczość bierze się wprost z jej własnych przeżyć, które często są przeżyciami powszechnymi – jej jednak udaje się w sposób jasny, prosty, oczywisty, kiedy już powstałe w mozołe obrazy obejrzymy, podzielić swoimi – i naszymi zarazem – przeżyciami z nami. Tak jest choćby w przypadku jej

„Kartek z zeszytu”, których różne wersje maluje w ostatnich latach, w czym zawiera się jej mocno zapamiętane z dzieciństwa nabożne oczekiwanie na nowy zeszyt, z którym wszystko rozpocznie się od nowa, bez błędów już, bez niedbałości, bezbłędnie odtąd! Myślę, że wybitna sztuka to ta, której udaje się pochwycić prostotę, rzeczy proste a niezwykłe, a dalej przekazać je innym w tak niezbity sposób, iż stają się one tych innych ludzi – odbiorców własnością oraz potrzebą.

To się od paru dziesięcioleci własnego malowania udaje osiągnąć Marii Stangret-Kantor, czy będą to jej wczesne, z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych obrazy *informel* określane przez autorkę chętniej jako *obrazy gestualne*, czy będą to jej akcje malarskie, *para-happeningowe*, jak „Malowanie progów” w Galerii Foksal w 1969 roku, czy para-konceptualne obrazy-objekty jak „Gra w klasy” z 1970 roku także z Foksal, czy wreszcie obrazy jej najgłębszych przeżyć artystycznych i życiowych – w swoim nierozdzielnym splocie – jak „Hommage à Jesienin”, „Hommage à Anna Frank” i „Hommage à Tadeusz Kantor”.

W całej bowiem twórczości własnej artystki – pomijam tu jej udział w Teatrze Cricot 2 Tadeusza Kantora, o skądinąd, zasadniczym dla tego teatru znaczeniu – w dojmujący sposób ujawnia się prawda jej emocji, a jako pochodna własnej owej prawdy emocji, wyzwala się prawda własna w nas, w odbiorcach obcujących z dziełami Marii Stangret. W 1970 roku, w swoim tekście „Obrazy Nieba”, opublikowanym przy okazji wystawy w Krzysztoforach, autorka pisała: „...Odbiór powstaje nie na powierzchni płótna,/Ale między nim, a ,prawdziwym’ /W człowieku,/W myśli.”

Wspomniałem przed momentem, iż wydaje mi się, że w mojej rozmowie prowadzonej wiosną tego roku udało nam się dotknąć „rzeczy przemilczanych”. Oczywiście nawiązałem tu do „rzeczy przemilczanych” Paula Valéry, rozmyślającego o sztuce i w taki oto sposób: „Rzeczy patrzą na nas, Świat widzialny jest nieustanną podniętą: pobudza czy podtrzymuje instynktowne pragnienie, by przywłaszczyć sobie kształt czy modelunek rzeczy, którą konstruuje spojrzenie.” Ba, ale w naszym przypadku nie tylko o kształt rzeczy, o ich modelunek w malarskim odwzorowaniu idzie. Chodzi tu, w malowaniu Marii Stangret przede wszystkim o modelowanie emocji, wpierw własnych artystki, potem zaś naszych, tych z nas, którzy stajemy *vis à vis* jej obrazów z jasnym wzrokiem, oczyszczoną percepcją, nieuzbrojeni w teorię, gotowi na szczerą emocję, a zatem z podejściem analogicznym do tego, jakie cechuje autorkę prac podczas ich tworzenia. Wtedy może nastąpić to najważniejsze spotkanie, spotkanie *en face* widza z malarzem, może zaistnieć rezonans znaczeń, który w istocie jest tu rezonansem doznań oraz emocji.

Dlaczego malować wciąż od nowa? Od dziesięcioleci, w przypadku indywidualnej twórczości; od stuleci i tysiącleci, w przypadku twórczości powszechnej? „Každy malarz – mówi w naszej konwersacji Maria Stangret-Kantor – żeby miał nie wiem jakie doświadczenie, to zawsze staje przed obrazem tak, jakby w życiu nie namalował jeszcze żadnego obrazu. I znowuż zaczyna się od nowa.”. Otóż, myślę, że tak jak są pisarze jednej Księgi – Mallarmé, Proust, Musil, Miłosz, by wymienić kilku Mistrzów – tak też istnieją malarze, których kolejne dzieła są jak Karty jednej Księgi do oglądania. Maria Stangret-Kantor jest jednym

z takich malarzy. Każde jej kolejne skończone dzieło jest powodem do tworzenia następnego; jest jakby odwróceniem Karty w Zeszycie, w Księdze Malarstwa. W Księdze Marii Stangret-Kantor zapisana jest bojaźń, troska o to, co kruche i śmiertelne oraz zdziwienie. Malarstwo to dojrzało w niewinności, w lęku ale przecież również w odwadze. A jeszcze w – jak to opisał Wiesław Borowski – „stanie najwyższej niepewności”.

Jaromir Jedliński

Poznań, kwiecień 2003 roku

## Z Marią Stangret-Kantor rozmawia Jaromir Jedliński

**Jaromir Jedliński:** Jest Pani w pierwszym rzędzie malarzem (malarką? – to chyba nie brzmi szczęśliwie). O tym chciałbym rozmawiać, chociaż, być może uzna Pani za ważne powiedzenie czegoś także o swojej pracy w Teatrze Cricot 2 Tadeusza Kantora, większość spektakli którego w zasadniczy sposób zbudowana jest na Pani w nich obecności (grze? – to też nie wydaje się tu trafnym określeniem). Kantor zresztą niezwykle wysoko cenił Pani malarstwo. Zawsze to podkreślał, co mocno pamiętam ze swojej pracy muzealnej, choćby przy okazji wystawy „Présences Polonaises” Ryszarda Stanisławskiego w Musée National d’Art Moderne w Centre Pompidou w Paryżu w 1983 roku.

Pani powiedziała kiedyś w naszej rozmowie, iż „lubi mieć swoje obrazy ale samo malowanie sprawia czasem problem”. Proszę powiedzieć czym było, czym jest dla Pani malarstwo i własne malowanie. I czym jest rozmowa na te tematy, taka jak nasza. Ja lubię prowadzić rozmowy z artystami i lubię czytać takie rozmowy; niektórzy artyści też są bardziej rozmowni aniżeli inni...

**Maria Stangret-Kantor:** Ja bardzo cenię krytyków. Zdarza się przecież, że krytyk staje się prawie tak samo ważny jak malarz, z obopólną korzyścią dla dziedzin, które uprawiają. Na przykład Pierre Restany, jak powszechnie się mówi stworzył wielkość Yves Kleina i odwrotnie malarstwo Yves Kleina ugruntowało pozycję Restany’ego jako wielkiego teoretyka i krytyka. Oczywiście jest to bardzo rzadki wypadek, może jeden na tysiąc, niemniej pojawia się w świecie sztuki.

**Jaromir Jedliński:** Książka Wiesława Borowskiego, najważniejsza monografia Tadeusza Kantora to jest przecież rozmowa-rzeka pomiędzy krytykiem a artystą...

**Maria Stangret-Kantor:** Tak. Tadeusz uwielbiał takie rozmowy, a z Wiesiem łączył go wyjątkowy związek, dlatego z tego szczególnego przypadku powstała tak interesująca książka. Wracając do Pana pierwszego pytania dotyczącego początków mojego malarstwa to wiąże się ono też z sytuacją w Polsce w drugiej połowie lat 50. Był to okres tzw. „odwilży” (po zniesieniu doktryny socrealizmu) i panowała względna wolność. Można było właściwie malować jak się chciało. Ja będąc jeszcze w Akademii zaczęłam *informel*.

**Jaromir Jedliński:** Kantor malował obrazy *informel*, kiedy Pani z nim się związała. Czynił to pod silnym impulsem, jaki dlań płynął z malarstwa francuskiego lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Akcentował najmocniej znaczenie dlań obrazów Wolsa. Pani sama malowała od 1959 roku do połowy lat sześćdziesiątych własne, unikalne na polskiej scenie sztuki obrazy „gestualne”, równoległe temu, co działo się w tym czasie w malarstwie we Francji, ale przede wszystkim w Ameryce, gdzie zwane to było *Action Painting*, co można rozumieć jako „obrazy działania (malarskiego)”, ale też jako „akcję (dzianie się) malowania” – rzeczownikowo i czasownikowo. Obrazy te dzisiaj oglądane pozostają bardzo mocne i świeże zarazem, co nie cechuje wszystkich dzieł, jakie pozostały po tamtym nurcie w sztuce światowej. Czym w istocie było dla Pani ich malowanie wtedy? Jak jawią się one Pani dzisiaj, po ponad czterdziestu latach, zważywszy na to, co dalej Pani sama robiła w sztuce i na to, co w ogóle zaszło w sztuce po tamtym czasie?

**Maria Stangret-Kantor:** Właśnie około 1955 roku poznałam Kantora, który wrócił wtedy z Paryża. Spotykaliśmy się niemal codziennie po wiele godzin i rozmawialiśmy o sztuce.

Było to niezwykle dla mnie ważne, gdyż realizm socjalistyczny to był jakiś obłąd, który pozostawił wielkie spustoszenie. Ludzie w Akademii byli kompletnie nieświadomi tego co dzieje się na świecie. Nie było żadnej wiedzy, panowała absolutna niewiedza, a poza tym sam system kształcenia był anachroniczny, jeszcze chyba gorszy niż przed wojną. Piotr Krakowski opowiadał, że Tadeusz w czasie studiów musiał sam zdobywać wiadomości o awangardzie. Podobno chodził ciągle z książeczką o *Bauhausie* pod pachą, a *Bauhausu* nie nauczano przecież w Akademii. Jednak była zasadnicza różnica, gdyż wówczas był dostęp do wszystkiego, a w czasach moich studiów było to wręcz zakazane. Dowiadywaliśmy się o tym co to jest kubizm, co to jest surrealizm, co to jest w ogóle malarstwo właściwie poza Akademią. Pierwszy rok studiów był dla mnie straszny. Tylko nauka rysunku i nic więcej, żadnych informacji o awangardzie.

**Jaromir Jedliński:** Ale konkretnie o *informel* była już wtedy mowa między Wami, czy też dopiero później?

**Maria Stangret-Kantor:** Tadeusz miał dużą wiedzę o malarstwie wyniesioną jeszcze z wcześniejszych czasów. Już przed wojną, a nie było to bynajmniej powszechne, wiedział o dokonaniach Schlemmera, *Bauhausu*, konstruktywizmu. Przebywając w 1955 roku w Paryżu był w pełni świadomy stopnia rozwoju sztuki awangardowej. Właściwie to on mnie nauczył co to jest kolor, jak się go robi, co to jest sprawa formy, przedstawiania w obrazie, co to jest kubizm i tak dalej. Ale jeżeli chodzi o inspiracje, to ich źródła wyphywają z wielu spraw, głęboko indywidualnych, nieraz bardzo prozaicznych, zwyczajnych, ludzkich. Mnie na przykład zawsze niesamowicie frapowała czysta kartka papieru. Wzięto się to z czasów okupacji.

Pamiętam, że nie było wtedy za dużo pieniędzy i jak dostałam nowy zeszyt to byłam tak tym wstrząśnięta, że zaczynałam w nim przepisywać stare zeszyty. Oczywiście bardzo starannie, pięknie, kaligraficznie. Mimo to znowu pojawiały się błędy i znowuż kleksy. Tadeusza fascynował *przedmiot najniższej rangi*, zachwycał się Spoerrim, resztkami, pozostałościami. Dla mnie takim przedmiotem najniższej rangi jest świstek papieru.

W samej czynności podarcia, rozdarcia, oddarcia, były gesty, poprzez które świstek papieru uzyskuje nową rangę, nowy byt. Tkwi w tym swoiste piękno przekreślenia wszystkiego co dotychczas się robiło.

**Jaromir Jedliński:** Chcę wrócić jeszcze do tego, o co pytałam na początku, bo mnie to bardzo zafrapowało, że powiedziała mi Pani kiedyś, że bardzo lubi mieć swoje obrazy, ale nie lubi Pani samego procesu pracy nad nimi, obróbki może...

**Maria Stangret-Kantor:** Tak! Chciałabym to wyjaśnić. Powiem przewrotnie, że wcale nie dziwię się, że wielcy malarze w dawnych wiekach zawsze starali się być gdzieś koło dworu, by mieć środki, możliwości i uczniów, ponieważ, dla mnie przygotowanie samego aktu malowania jest szalenie pracochłonnym i niewdzięcznym zajęciem. Dziś mamy co prawda ułatwione zadanie, bo są już gotowe farby w tubach, a oni musieli sami je przygotowywać, ucierać, mieszać itd. Przez trzy lata w Akademii uczyliśmy się wszystkich tajników warsztatowych, przygotowania płótna do malowania. Miałam znakomitego profesora, ale nigdy nie polubiłam tej fazy malowania. I dziś także, gdy proszę farbą swe obrazy jest to dla mnie bardzo uciążliwe, wszystko jest wokół poproszone, a ja duszę się od oparów. Mam przy tym świadomość, że muszę cały czas myśleć o obrazie, który powstał

w mojej wyobraźni, który domaga się materializacji na płótnie. Proces malowania jest dla mnie hazardem, ryzykiem, czy uda się zrealizować zamysł w obrazie. Nie zmienia się to od wielu lat i jestem pewna, że nawet nie wiem do jakiej sprawności warsztatowej bym doszła zawsze akt malowania wiązał się będzie z ryzykiem, a szereg rzeczy się nie uda i będą do wyrzucenia. Ale jest to bardzo ważne dla dalszej twórczości, gdyż poprzez te niepowodzenia, nawet klęski można się nauczyć najwięcej i coś wreszcie zrobić. To jest szalenie trudne, wyczerpujące, czasem nudne i obrzydliwe, lecz trzeba przez to przejść i ten proces wykonać. Niekiedy o wszystkim decyduje przypadek. Tadeusz powiedział, że każdemu zdarzają się takie przypadki na jakie zaśleżył. To jest prawda, ale należy to uzupełnić stwierdzeniem, że każdy pisarz, każdy malarz, każdy artysta, nawet o wielkim doświadczeniu, kiedy zabiera się do pracy nad nowym dziełem to wszystko musi zaczynać od nowa, tak jakby nic jeszcze nie stworzył.

Wiem, że oglądając moje obrazy nierzadko można mieć wrażenie, że to jest łatwe, ale Pan sobie nie wyobraża jak ja robiłam swoje *informele*, ile to wymagało fizycznego wysiłku. Malowaliśmy w tym pokoju, gdzie siedzimy. Obecnie znajduje się tu archiwum Tadeusza Kantora, ale wtedy nie było tych szaf wokół ścian. Mieliśmy do dyspozycji tę wspólną pracownię i łazienkę i wszystko robiliśmy na tej przestrzeni. Później te wielkie obrazy, między innymi ten z domem Skarżyńskich, który kupił Pan do kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi malowałam w Hucisku, ale to było trudne, bo z obrazem należy zamieszkać, żyć. Można go nienawidzić, ale trzeba rano wstać, spojrzeć i zobaczyć na nowo, świeżym okiem co się zrobiło. Wydaje się, że takie oberwanie brzegu kartki,



jakie pojawia się na nowych obrazach, to niby nic, ale kosztuje to wiele godzin mozolenia się, a potem dobierania farb, robienia koloru. Ma się sekundę na pracę twórczą, a dziesięć godzin należy poświęcić na przygotowanie wszystkiego dla tego momentu. Tylko, że obraz nosi się w sobie cały czas. Ja wiem co chcę namalować i chciałam to zrobić natychmiast i z tego powodu nienawidzę malowania, a lubię mieć swoje obrazy. Pewnego razu, kiedy pojechałam do Huciska i spojrzałam na takie dwa duże płótna zapytałam siebie, a kiedyż ja to zrobiłam? Jaki związek łączy je z tym co teraz robię? Odpowiedź nasunęła się sama i w gruncie rzeczy była oczywista. Po prostu jest to mój własny świat, moja imaginacja, moje przeżycia i nie należy szukać tu odniesień do innej poetyki lub wykoncypowanych konsekwencji artystycznego rozwoju. Dlatego mówię, że muszę zamieszkać z tymi obrazami, żyć z nimi, spać... Są one jak kartki zeszytu, pamiętnika. Cechuje je ostre zetknięcie z moją wyobraźnią, moimi wspomnieniami. Przystępując do malowania nowych „Kartek z zeszytu”, stojąc przed pustym płótnem mam wciąż nieodparte wrażenie, że teraz muszę wszystko zrobić od początku, starannie, tak jakbym znowu zabierała się do kaligraficznego przepisywania stron starych zeszytów w nowym, o czym wcześniej mówiłam. Zapewne wielu ludzi ma podobne doznania, marzenia, a ja to tylko pokazałam w swoich obrazach. W tym też tkwi związek różnych faz rozwoju mojego malarstwa.

Mówił Pan, że Tadeusz cenił moje malarstwo, że cenił, iż jestem malarką, a jednocześnie grałam w jego teatrze i sugerował Pan, że tkwi w tym jakiś paradoks. Otóż nie ma tu żadnych sprzeczności. Ja po prostu związałam się z człowiekiem, który swoim doświadczeniem, wiedzą i talentem stworzył teatr artystyczny o światowej sławie, przekraczając wiele granic sfery teatru.

Będąc tak blisko jego twórczości nie mogłam być na to obojętna. Poświęciłam wiele lat teatrowi Cricot 2, ale zrobiłam to, gdyż tego chciałam. Tadeusz mnie nie zmuszał bym grała. Nie zmuszał zresztą nikogo. Ja byłam zafascynowana jego teatrem, tą niezwykłą atmosferą, wszystkim wokół i nie ma w tym żadnych paradoksów. Zapewne gdybym była pisarką zabierałabym maszynę do pisania ze sobą na te niezliczone wyjazdy, ale nie mogłam zabierać swoich ogromnych płócien.

**Jaromir Jedliński:** No, ale zrobiła Pani to wszystko, co Pani namalowała. Będąc i z teatrem związana, i z Kantorem, oczywiście namalowała Pani to wszystko od końca lat pięćdziesiątych, jak pokazuje ten cały wielki zespół niezwykłych, odkrytych na nowo niedawno obrazów *informel*, czy jak Pani mówi obrazów gestualnych, to wszystko powstało i jest!

**Maria Stangret-Kantor:** Tak, Tadeusz zawsze chciał żebym malowała równoległe będąc aktorką. W żadnym stopniu nie był zazdrosny o moją twórczość, a na pewno jej nigdy nie utrudniał, lecz przeciwnie zachęcał i pomagał. Postępował tak zresztą ze wszystkimi aktorami-malarzami w Cricocie. Równocześnie sam był twórcą niezwykłym, genialnym. Nie jest to bynajmniej moja opinia, ale tak twierdzili i mówili wybitni artyści, którzy się zetknęli z jego sztuką np. Peter Brook, Robert Wilson, Giorgio Strehler i wielu innych. Biorąc udział w tak wielkich przedsięwzięciach teatralnych nie mogłam mieć do tego obojętnego stosunku.

**Jaromir Jedliński:** Pod koniec lat sześćdziesiątych oraz w następnej dekadzie Pani realizacje, w Polsce pokazywane najczęściej w Krzysztoforach oraz w Galerii Foksal, cechują się przekraczaniem obrazu – „Gra w klasy” (1970); „Kartka z zeszytu”,

„Metr”, czy „Szachy” (1974); „Zlew” z 1989 roku to kontynuuje. Działanie malarskie „Malowanie progów” podczas „Assemblage’u Zimowego” z 1969 roku w Galerii Foksal stanowiło swoisty *happening* malarski. Dostownie pojęta akcja wkroczyła w proces malarski dziejący się na oczach widzów. „Niebo z rynną”, „Kartki z zeszytu”, a wreszcie obrazy pamięci o mocno symbolicznym znaczeniu, jak „Hommage à Jesienin” (1986), „Hommage à Anna Frank” (1990), „Hommage à Tadeusz Kantor” (1992), czy „Pamięci lekarzy 1953 roku” (1993), to obrazy niejako „wychodzące z siebie” z dodanymi zazwyczaj obiektami, jak rynna cynkowa, blaszana skrzynia z uschniętymi liśćmi, pnie drzew ociekające farbą. Przez cały czas posługuje się Pani też wynalezionym przez siebie rozwiązaniem polegającym na tym, że widzimy niejako fragment obrazu, którego niewidoczna część pozostała zwinięta w rulon – niejako rulon płótna, którego odwinięta część stanowić się zdaje podobrazie tego malowidła, jakie nam się ujawnia. A zatem ta swoista akcyjność, charakter *happeningowy*, balansowanie samego statusu bycia obrazu na krawędzi pomiędzy umowną a realną sferą wizerunku świata wydaje się cechować całe, jak dotąd Pani dokonanie. Jak się Pani odnosi do tego wszystkiego, co już się stało w Pani pracy, dzisiaj?

**Maria Stangret-Kantor:** Z *happeningiem* zetknęłam się na początku lat sześćdziesiątych, kiedy to po wielu perturbacjach udało nam się wyjechać z Tadeuszem na stypendium do Ameryki. Widziałam między innymi *happenings* Claesa Oldenburga i Johna Cage’a, ale szczególnie zainteresował mnie Jim Dine. Pozwolę sobie na małą dygresję. Wszyscy dziwią się, że w moich obrazach nie ma śladu fascynacji malarstwem Kantora, a stale podkreślam ile mu zawdzięczam. Dlaczego? Dlatego, że odbywało się to

na zupełnie innej płaszczyźnie. Tadeusz był wielkim erudytą, a malarstwo traktował jako najważniejszą sprawę na świecie. Potrafił natychmiast dostrzec prawdziwy malarski talent i wskazać bezbłędnie najistotniejsze cechy go charakteryzujące. Dzięki niemu i rozmowom na temat malarstwa oraz wyjazdom do Francji, Ameryki, gdzie przemierzaliśmy setki kilometrów po różnych galeriach i muzeach, mogłam zapoznać się ze sztuką Jacksona Pollocka, Marka Rothko, poznać George’a Segala, Oldenburga, Roberta Rauschenberga. Dzięki temu byłam świadomą tego, co aktualnie dzieje się w świecie malarstwa. Zawsze podejrzewam fałsz, gdy słyszę, że jakiś malarz mówi, że jego fascynuje tylko na przykład sztuka Michała Anioła i nic go nie obchodzi co inni współcześni artyści robią. Taka postawa jest dla mnie obca i nasiąknięta kłamstwem, bo jeżeli tworzę obrazy to powinnam interesować się różnymi przejawami malarstwa. Na obojętność mogą sobie bowiem pozwolić jedynie prymitywi lub „niedzielni malarze widoczków”, którzy traktują malarstwo jako *hobby*. Jeżeli pojmuje się sztukę w kategoriach najważniejszych w życiu, to będąc wrażliwymi muszą nas dotykać i fascynować aktualne wydarzenia i artefakty. Nie oznacza to, że można coś plagiatować, ale że wpływów nie należy się wstydzic i ukrywać. Tadeusz nie krył przecież swojego zauroczenia Robertem Mattą, ale tworzył dzieła zupełnie inne od Chilijczyka. Ja także przyznaję się do moich fascynacji malarstwem Jima Dine’a. To w jego obrazach zobaczyłam po raz pierwszy, że nie tylko płótno może być ważne w malarstwie, ale i przedmiot stojący przed obrazem i integralnie z nim związany. Było to dla mnie tak inspirujące, że potem pojawił się w moich obrazach ów rulon sugerujący dalszą kontynuację malowidła na płótnie.

**Jaromir Jedliński:** Jak Pani ustawiała te pnie drzew przed płótnem, te liście się sypały z namalowanych na płótnie drzew, prawda?

**Maria Stangret-Kantor:** O to właśnie chodziło, ale wracając jeszcze do związków mojej twórczości z Kantorem, to praca we wspólnej pracowni-pokoju na pewno nie pozostawała bez wpływu, choć robiliśmy to po swojemu, akcentując swoją odrębność i indywidualność. Moznaby doszukać się pewnych wzajemnych inspiracji, bo na przykład, gdy ja robiłam tablice z kredą, „Gry w klasy”, „Szachy” z tym pionkiem przed obrazem, to Tadeusz wykonał cykl obrazów „Wszystko wisi na włosku”, gdzie też pojawiły się związane z płótnem przedmioty. Niemniej nie była to żadna kradzież pomysłu, ale inspiracja do stworzenia własnego dzieła i tak jest to postrzegane.

**Jaromir Jedliński:** Pani wyobraźnia malarska wydaje mi się bardzo konkretna, materialna. W efekcie, w Pani malarstwie nawet sprawy przeszłości, pamięci – co jest tak ważne w nim – wspomnienia etc., również są bardzo konkretne, dotykalne, na przykład poprzez przeżywanie przez Panią życia, twórczości innych – no, mam tu na myśli chociażby taki obraz, jak „Homage à Anna Frank”.

**Maria Stangret-Kantor:** Gdy przeczytałam legendarny „Dziennik” Anny Frank uderzyła mnie sprawa dwóch odrębnych realności, które egzystują podobnie jak w moich obrazach – płótno i przedmiot, wzajemnie się uzupełniających, ale równocześnie należących do innych światów. Jak każda młoda dziewczyna, kiedy byłam w jej wieku przeżywałam to, co ona napisała. Oczywiście Anna Frank była szalenie inteligentna, niezwykle rozwinięta intelektualnie jak na swój wiek, ale w swoim pamiętniku pisała o rzeczach zwyczajnych, o rodzącej się u dojrzewającej dziewczyny miłości,

o pragnieniach i tak dalej. Równocześnie sytuacja, w której się znalazła była tragiczna, daleka od normalności. Ukrywająca się w Amsterdamie i zamknięta w niewielkim pomieszczeniu wraz ze swoimi bliskimi i jeszcze jedną żydowską rodziną, marzyła o wolności, której synonimem stał się dla niej rower. Chciała być wolna, aby móc, tak jak wielu Holendrów, przejechać się na rowerze. Nigdy nie spełniło się to jej marzenie, bo na parę miesięcy przed wyzwoleniem odkryto jej kryjówkę i, wywieziona do obozu, zginęła. Kilka lat potem wydano jej pamiętnik, znaleziony w opuszczonym mieszkaniu, który stał się światowym *bestsellerem*. Ale mnie zafascynowała jeszcze jedna rzecz. Ona ten swój dziennik pisała w zeszytach. Już mówiłam o swoim stosunku do zeszytów, i dlatego zaczęłam się zastanawiać, co by było gdyby nie miała tego zeszytu. Czy napisałaby coś na ścianie, czy też w ogóle by cokolwiek pisała. Powiem szczerze, że jeszcze bardziej niż to co napisała zafrapowała mnie sama przedmiotowość zeszytu, faktu zapisu jej przeżyć, konkretność o znaczeniu uniwersalnym i ponadczasowym, a jednocześnie szalenie osobistym i intymnym.

**Jaromir Jedliński:** Ale to była cała rodzina obrazów o podobnej budowie, przesłaniu, stosunku do pamięci – „Homage à Jesienin”, „Homage à Tadeusz Kantor”; w jednym i drugim wypadku z wersami poezji Jesienina wykaligrafowanymi na liniowanej kartce z zeszytu, z czerwonym marginesem, stanowiącej tło Pani obrazów tu również, podobnie jak w obrazie „Homage à Anna Frank”...

**Maria Stangret-Kantor:** Uwielbiam Jesienina i Majakowskiego i dlatego użyłam poezji Jesienina w obu tych obrazach. Natomiast co do pamięci, o której Pan mówi to nasunęła mi się refleksja

dotycząca Meyerholda. Tadeusz był zauroczony Meyerholdem, a właściwie jego legendą. Nie widział przecież żadnego jego spektaklu. I to jest fascynujące, że legenda jest bardziej konkretna, bardziej realna i mocniej oddziałuje niż zrealizowane akty twórcze. Chociaż Tadeusz w życiu nie zetknął się z teatrem Meyerholda, mimo to silnie go odczuwał, bardziej aniżeli szereg innych zjawisk z którymi się zetknął w sztuce czy w teatrze.

Mnie zawsze urzekła literatura rosyjska. Dlaczego użyłam w obrazie „Homage à Kantor” fragmentu wiersza Jesienina? Ależ tu wszystko jest powiedziane: „I my zagorzemy/ przeszumimy/ na podobieństwo/ drzew ogrodu/ próżno więc pragnąc/ pośród zimy/ kwiatów co giną/ z przyjściem chłodu”. O to chodzi! To najlepszy komentarz. „I my zagorzemy..”! I Tadeusz zagorzał, my też i to mu chciałam zadedykować. Kiedy przeczytałam o strasznej tragedii lekarzy zgładzonych przez Stalina w 1953 roku podczas tak zwanej czystki postanowiłam poświęcić im jeden z obrazów.

**Jaromir Jedliński:** Na początku lat dziewięćdziesiątych, po śmierci Kantora w grudniu 1990 roku, pracowaliście jeszcze przez jakiś czas, potem były te konflikty, skomplikowana sprawa – różne ambicje, małości ludzkie tam się pojawiły – Pani wróciła wtedy do malowania, bardzo intensywnego, innego, chociaż właściwie ja widzę Pani malarstwo całe jako kartki wciąż tej samej Księgi, kolejne Kartki do dzisiaj powstające, składające się na tę jedną Księgę, którą maluje Pani przez całe życie, podobnie, jak mawia się o pisarzach jednej Księgi... Ale, kiedy teatr się skończył odwróciła się jakby kolejna karta...

**Maria Stangret-Kantor:** Ja uwielbiałam grać. Uważałam, że byłam świetną aktorką w tym teatrze, w teatrze Kantora. Spektakle Cricot 2 to były autonomiczne dzieła Kantora, obojętnie

ile każdy z aktorów wniósł. On żądał od aktorów inicjatywy, było to mu bardzo potrzebne. Ja na przykład mogę powiedzieć, że podsunęłam mu pomysły z użyciem dziecka w spektaklu „Niech szczepną artyści” czy motyw wojska w „Wielopolu, Wielopolu”, ale nawet gdybym miała i sto innych jeszcze pomysłów to i tak wiem, że z tego nie stworzyłabym takiego teatru. Każdy kto twierdzi, że to dzięki niemu Kantor coś zrobił, że jemu wiele zawdzięcza, że bez niego nie byłoby Cricotu to bzdura! Bo co się potem stało, wszyscy zostali jak te sieroty! Próbowano zdyskontować jego sukces podszywając się pod różnych „aktorów Cricotu”, „aktorów Kantora”, ale to nie wyszło. Dobrze, że ja miałam swoje malarstwo.

**Jaromir Jedliński:** Ale wcześniej życie było przepięknie teatrem przecież, prawda? No bo skoro „Umarłą klasę” tylko graliście dwa tysiące razy na całym świecie, a ile tych innych spektakli, prób, pracy, podróży i Kantor jako ten zawsze obecny dyrygent na scenie, i Pani silna obecność w prawie wszystkich tych spektaklach, i przy nim w życiu...

**Maria Stangret-Kantor:** Wie Pan, kiedy jest się zakochanym, a mąż jeszcze robi genialny teatr, mogłam zarzucić swoje malarstwo. Ale niczego nie żałuję. Nie oddałabym swojej młodości za nic, chociaż pamiętam dobrze nasze początki i wcale nie były one łatwe. Właściwie to nie wiem jak dostałam się na Akademię, gdyż konkurencja była bardzo silna. Zdawali uczniowie różnych liceów plastycznych, którzy malowali lepiej niż na fotografii. Jak poszłam w Akademii na pierwszą lekcję rysunku to mnie ogarnęło przerażenie i myślałam, że ja nic nie jestem w stanie narysować. Ale wspominam ten czas bardzo miło. Wtoczyliśmy się ze Skrzyneckim i innymi po kawiarniach i spotykaliśmy wielu

interesujących ludzi – Iredeńskiego, Bursę. Tadeusza też poznałam w kawiarni „U warszawianek”. Zaprosił mnie do Związku Plastyków na Łobzowską, gdzie poznałam Marysię Jarembiankę i zaczęłam grać w Cricocie. Zakochaliśmy się w sobie i tak zaczęła się ta moja silna obecność w jego pracy i życiu, a jego w moim.

**Jaromir Jedliński:** Mówimy tu cały czas o malarstwie, sporo o teatrze, porozmawiajmy jeszcze na koniec, proszę o literaturze, o Pani lekturach.

**Maria Stangret-Kantor:** Pewnie Pana zaskoczę, gdy wyznam, że bardzo lubię czytać kryminały. Jest to dla mnie wspaniała rozrywka, taka swoista rekreacja. No i bez przerwy czytam „Czarodziejską Górę” Thomasa Manna. Znam ją już prawie na pamięć. To są dla mnie szczyty literatury. Uważam, że żaden pisarz nie osiągnął takiej doskonałości w opisie atmosfery miejsca i czasu. Nawet Proust, którego także uwielbiam i wielokrotnie czytałam. Był czas kiedy zawsze miałam przy sobie „W poszukiwaniu straconego czasu”, ale mimo wszystko uważam, że jedynie Mann dokonał naprawdę rzeczy niemożliwej. Opisać coś, co dla mnie jest nie do opisania.

w Krakowie 8 kwietnia 2003 roku

## **Biografia**

Maria Stangret urodziła się 27 lipca 1929 roku w Strzelcach Wielkich opodal Krakowa; w latach 1955-1960 studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, od 1957 roku współpracuje z Teatrem Cricot 2; w 1959 roku odbyła pierwszą podróż artystyczną do Paryża; 10 kwietnia 1961 roku zawiera w Paryżu ślub z Tadeuszem Kantorem; w 1962 roku Maria Stangret-Kantor wprowadza się z mężem do mieszkania w Krakowie, które po dziś dzień stanowi jej lokum-pracownię; w latach 1983-1985 trwa budowa domu Marii i Tadeusza Kantorów w Hucisku opodal Gdowa, w drodze na Wieliczkę, który dziś stanowi zaczątek Domu-Muzeum Kantorów, a także miejsce pracy Marii Stangret i miejsce spotkań przyjaciół oraz miłośników sztuki Kantorów; w 1994 roku założyła Fundację im. Tadeusza Kantora, która w Hucisku zrealizowała „Pomnik Krzesła” Kantora. Obok Teatru Cricot 2, najmocniej związana z Grupą Krakowską, Galerią Krzysztofory w Krakowie oraz z Galerią Foksal w Warszawie. W 1962 roku zaczęła pisać swoją powieść bez kresu, nazwaną przez Wiesława Borowskiego „permanentną praktyką literacką”, wydaną w roku 2002 przez łódzką Galerię 86 pod tytułem „Pamiętnik Dziadka”.

## **Prace w zbiorach – wybór**

Muzeum Sztuki w Łodzi; Kolekcja Galerii Foksal, Warszawa; Muzeum Narodowe w Krakowie; Muzeum Narodowe we Wrocławiu; Muzeum Okręgowe w Koszalinie; Muzeum Sztuki Współczesnej – oddział Muzeum Okręgowego w Radomiu; Guggenheim Museum, New York; Kolekcja Theodora Ahrenbergera, Chexbres, Szwajcaria; Dom-Muzeum Marii i Tadeusza Kantora, Hucisko k/Wieliczki, a także liczne polskie i zagraniczne kolekcje prywatne.

### **Wystawy indywidualne – wybór**

Galleriet Brinken, Stockholm, 1963; Galeria Krzysztofor, Kraków, 1965; udział w *Cricotage* Tadeusza Kantora w kawiarni Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie oraz w wersji zatytułowanej „Linia podziału” w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki w Krakowie, 1965; Galerie Entracte Lausanne, 1966; Kunsthalle Baden-Baden, 1966; udział w *happeningu* „Le Grand Emballage” w Galerie Handschin, Basel, 1966; uczestniczy w *happeningu* „List” T. Kantora w Galerii Foksal, Warszawa, 1967; „Pejzaże kontynentalne”, Galeria Foksal, Warszawa, 1967; uczestniczy w *happeningu* „Panoramyczny happening morski” T. Kantora, Koszalin, 1967; bierze udział w *happeningu* „Emballage humain”, Nürnberg, 1968; „Assemblage Zimowy”, Galeria Foksal, Warszawa, 1969; Galeria Foksal, Warszawa, 1970; Galeria Krzysztofor, Kraków, 1970-1971; Galeria Foksal, Warszawa – czytanie *powieści hiperrealistycznej* – 1971; Galeria Foksal, Warszawa 1974; Galeria Krzysztofor, Kraków, 1974; Galerie de France, Paris, 1982; Palais de Papes, Avignon, (wspólnie z T. Kantorem), 1985; Galeria Foksal, Warszawa, 1988; Pałac Sztuki, Kraków, 1989; „Homage à Anna Frank”, Galeria Krzysztofor, Kraków, 1990; Centre d’Arts Contemporains, Orléans, 1991; „*Informel 1959-1960*”, Galeria Starmach, Kraków, 1993, „Pamięci lekarzy 1953 roku”, Galeria Biblioteka, Legionowo opodal Warszawy, 1993, ta sama wystawa w Galerii Krzysztofor w trzecią rocznicę śmierci Tadeusza Kantora, Kraków, 1993; „... poza martwym pnem...”, Muzeum Narodowe, Kraków, 1995; Galeria Zachęta, Warszawa 1997; Galeria Starmach, Kraków, 1999; Collégiale Saint-Pierre-le-Puellier, Orléans, 2000; Galeria Foksal, Warszawa, 2002; „Malarstwo wokół informelu”, Galeria 86, Łódź, 2002; Galeria Sceny Plastycznej KUL, Lublin, 2002.

### **Wystawy grupowe – wybór**

„Magazyn letni”, Galeria Foksal, Warszawa, 1967; „Aspects. 5 ans d’activités à atelier du Rocher Chexbres” kolekcji Theodora Ahrenberga, Chexbres, 1967; „Fri Polsk Konst”, Sveagalleriet, Stockholm, 1968; „III Salon International de Galeries Pilotes”, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, ta sama wystawa w Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1970; „Atelier 72”, Richard Demarco Gallery, Edinburgh, 1972; „XIV Wystawa Grupy Krakowskiej”, Galeria Krzysztofor, Kraków, 1977; „XV Wystawa Grupy Krakowskiej”, Galeria Krzysztofor, Kraków, 1979; „Esposizione dei Pittori di Teatro Cricot 2”, Pallazo delle Esposizioni, Roma, ta sama wystawa w Palazzo Reale, Milano, 1979; „Echange entre Artistes 1931-1982. Pologne – USA”, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1982; „Présences Polonaises”, Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983; „Dialog”, Moderna Museet, Stockholm, 1985; „V Kolekcja Grupy Krakowskiej”, Galeria Krzysztofor, Kraków, 1985; „XVIII Wystawa Grupy Krakowskiej”, Galeria Krzysztofor, Kraków, 1987; „IX Kolekcja Grupy Krakowskiej”, Galeria Krzysztofor, Kraków, 1989; „Das Offene Bild. Aspekte der Moderne in Europa nach 1945”, Westfälisches Landesmuseum, Münster, ta sama wystawa w Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 1992-1993; „Grupa Krakowska”, Galeria Zachęta, Warszawa, 1994; „Styki”, Galeria Foksal, Warszawa, 1996; „To lubię” (autorska ekspozycja Andrzeja Wajdy), Pałac Sztuki, Kraków, 1996; „Express Polonia”, Mucsarnok, Budapest, 1997; „W kręgu Grupy Krakowskiej, Artyści Teatru Tadeusza Kantora” Galeria Krzysztofor, Kraków, 1997; „Grupa Krakowska” kilka miejsc ekspozycyjnych, Lille, 1998; Depozyt Galerii Foksal, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2001-2002.

Wydawca:

Hanna Muzalewska-Purzycka

Galeria Muzalewska

Głogowska 29/6a

60-702 Poznań

tel.: 869 98 43, 0.603 399 718

Fotografie:

Zdzisław Orłowski

Koncepcja i projekt graficzny:

Diagram – Michał Cierkosz, Poznań

Druk:

Zakład Poligraficzny „Grafika”, Poznań

Copyrights by Authors

ISBN 83-87350-23-0

Podziękowania za pomoc w realizacji wystawy

zechcą przyjąć: Marcin Mikołajczak, Bartłomiej Walerych

– Artystyczna Oprawa Obrazów i Grafik, Poznań

tel.: 0.607 034 755

Zdzisław Orłowski, PHOTODESIGN – Fotografia Reklamowa,

Poznań, tel.: 0.61 851 54 01

Poznań, maj-czerwiec 2003

**GALERIA MUZALEWSKA**  
POZNAŃ, MAJ-CZERWIEC 2003