

KAROLINA ZYCHOWICZ

RECEPCJA TWÓRCZOŚCI FRANCISA BACONA
W SZTUCE POLSKIEJ
LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH I SIEDEMDZIESIĄTYCH XX WIEKU
ROZPOZNANIE WSTĘPNE*

*...z użyciem postaci,
lecz bez ich naśladownictwa.*
Gilles Deleuze¹

Jak się wydaje, Francis Bacon jest obok Picassa drugim artystą światowej klasy, który odcisnął wyraziste piętno na polskim malarstwie drugiej połowy XX wieku. Podczas jednak, kiedy recepcja sztuki Picassa została gruntownie przebadana, obszar i charakter oddziaływania twórczości Bacona w Polsce wciąż pozostaje postulatem badawczym. W niniejszym artykule chciałabym nieco przybliżyć to właśnie zagadnienie, skupiając się przede wszystkim na dekadzie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, czyli sztuce „nowej figuracji”.

Mgr KAROLINA ZYCHOWICZ – e-mail: kzychowicz@poczta.fm

* Niniejszy artykuł powstał na kanwie pracy magisterskiej napisanej w Instytucie Historii Sztuki KUL pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak. Zobacz również mój szkic na temat recepcji Bacona w polskiej krytyce artystycznej ubiegłego wieku: *Polscy krytycy o Baconie*, „Kresy” 2008, nr 4, s. 215-225.

¹ *Francis Bacon: logique de la sensation*, Paryż 1981, s. 9.

*

W połowie XX wieku w sztuce pozwolono sobie na wiele śmiałych eksperymentów. W latach pięćdziesiątych triumfy święciła abstrakcja, stąd wydawało się, że powrót do sztuki figuratywnej (tutaj czytaj: przedstawiającej człowieka) jest już niemożliwy. Nie po raz pierwszy okazało się jednak, że artysta najbardziej zainteresowany jest wnikaniem w skomplikowaną tkankę ludzkich doświadczeń i emocji. Między innymi dlatego, jak należy się domyślać, w latach sześćdziesiątych obserwujemy w sztuce zwrot ku postaci ludzkiej. Zjawisko otrzymało nazwę „nowej figuracji” – stało się objawieniem, świeżą propozycją, dobrze wpisującą się w ogólnościatowe nastroje, nie oznaczało natomiast bezpośredniego powrotu do tradycji. Pomimo bowiem tego, że ów nowy trend interpretuje się przede wszystkim jako wyraz sprzeciwu wobec abstrakcji, jego przedstawiciele w dużym stopniu korzystają z wypracowanych przez nią środków.

Pierwsze wydarzenia zwiastujące zmiany w sztukach plastycznych lat sześćdziesiątych to nowojorska wystawa „New Images of Man” (1959) oraz ekspozycja „Figuration et Defiguration” w Liège (1961). W 1961 r. Michel Ragon potwierdził istnienie nowego zjawiska poprzez nadanie mu nazwy *nouvelle figuration*. Pamiętać także należy o tym, że równolegle pojawił się angielski i amerykański *pop-art*, dla którego przedstawienie (człowieka, przedmiotu) było jednym z kluczowych zagadnień.

Oczywiście, w każdym kraju, do którego zawitała „nowa figuracja”, kierunek ten otrzymywał lokalny koloryt. Jego polska odmiana nawiązywała do równolegle rozwijających się zjawisk w Europie, takich jak malarstwo Francisca Bacona, Ronalda B. Kitaja, twórczość artystów z grupy Cobra, Roberta Rauschenberga itd. Jednocześnie zainteresowano się tradycją rodzimą, nie tylko objawieniami tak nietuzinkowymi, jak zaangażowane malarstwo Andrzeja Wróblewskiego, lecz także polskim realizmem. W szczególności przyjęła się u nas ekspresyjna odmiana figuracji, co można wiązać z trudną sytuacją polityczną kraju pozostającego w strefie wpływów ówczesnego ZSSR. Taki rodzaj sztuki lepiej oddawał sytuację człowieka zniewolonego totalitarnym systemem. Z tych samych względów nie przyjął się u nas *pop-art*, będący reakcją na nadmiar dóbr konsumpcyjnych. U nas odczuwano raczej niedobór, stąd podobny kierunek w Polsce mógłby stać się nienaturalną hybrydą. Poza tym w Europie wciąż żywe było widmo II wojny światowej, z czym również można łączyć szczególną popularność ekspresyjnego wymiaru malarstwa.

Spśród malarzy „nowej figuracji” zdobywających popularność w Europie Zachodniej, do uprawiających sztukę najbardziej ekspresyjną zaliczyć należy

wspomnianego Francisa Bacona. W stworzonym przez niego typie obrazowania – jak wspomniałam – znalazło upodobanie wielu polskich twórców. Fakt ten został odnotowany przez badaczy. Bożena Kowalska pisała o „potężnej fali sztuki nowej figuracji”, która „najniżej kłaniała się Baconowi”; jej początki umiejscowiła ok. roku 1964². Opinie na temat wpływu Bacona na polskich malarzy „nowofiguratywnych” bywały jednak skrajnie różne. Aleksander Wojciechowski uważał, iż zjawisko takie nie miało miejsca. Stwierdził kategorycznie: „Taka wizja nie ma nic wspólnego z naszą wizją «nowej figuracji»”³. Wojciechowski podaje również nieco inne niż Kowalska datowanie. Píše, że zjawisko pojawiło się w Polsce dopiero pod koniec lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Najbardziej radykalny sąd wyraził chyba jednak Mieczysław Porębski, który pytany w 1972 r. o sytuację współczesnej sztuki polskiej, stwierdził po prostu, że w naszym kraju „podrabia się Bacona”⁴. Przytoczyłam tylko trzy, spośród bardzo wielu, wybrane wypowiedzi na temat związków sztuki polskich artystów z malarstwem Bacona, aby pokazać, jak kontrastowo postrzegali problem recepcji jego twórczości na naszym gruncie rozmaici autorzy. Wydaje się jednak, że prawda na temat rozmiarów i charakteru recepcji jego sztuki w Polsce leży pośrodku. Napotkamy bowiem u nas malarzy wyraźnie zainspirowanych stosowanymi przez niego rozwiązaniami, ale zjawisko to nie dotyczy aż tak wielu twórców, jak chcieliby niektórzy autorzy. Krzysztof Nosal stwierdza: „W latach 60. niemal wszystkim przedstawicielom «nowej figuracji» en bloc przypisywano baconowską inspirację”⁵, co jednak nie zawsze znajduje pokrycie w rzeczywistości. Wojciechowski mówi o tym, że sztuka Bacona jest obca polskim malarzom „nowofiguratywnym”; i w pewnej mierze ma rację. Bacon zajmował się bowiem irracjonalną stroną rzeczywistości, starał się ukazać, jak to określił Gilles

² B. K o w a l s k a, *Polska awangarda malarska 1945-1970. Szanse i mity*, Warszawa 1975, s. 119.

³ A. W o j c i e c h o w s k i, *O „nowej figuracji” słów kilkoro*, [w:] Szamborski. *Wystawa malarstwa z cyklu Artyści Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie* [katalog wystawy], Galeria ASP 3A, Warszawa 1996, s. nlb. 2.

⁴ *Granice sztuki? Rozmowa Andrzeja B. Krupińskiego z Mieczysławem Porębskim*, [w:] M. P o r ę b s k i, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków–Wrocław 1983, s. 166; pierwodruk: „Student” 1972, nr 23.

⁵ *Bez więzi przyjacielskiej nie byłoby zaufania, które do siebie mieliśmy, przy różnicy zainteresowań. Z Jackiem Waltosiem rozmawiają Grzegorz Bednarski, Małgorzata Kitowska-Łysiak, Krzysztof Nosal*, [w:] *Sztuka „zaangażowana” – mity i szanse. Materiały seminaryjne*, Gorzów Wielkopolski–Gościkowo/Paradyż 2003, s. 42.

Deleuze⁶, różnego rodzaju „siły”, podczas gdy intencje polskich autorów są raczej odmienne. Jak się wydaje, wypracowane przez Bacona środki formalne są przez nich używane do realizacji własnych celów, co, między innymi, postaram się poddać refleksji w niniejszym artykule.

Przedmiotem mojej analizy będą artyści reprezentujący zjawisko wspomnianej „nowej figuracji”, głównie malarze, chociaż echa inspiracji twórczością Bacona uwidacznia również rzeźba. Generalnie rozważania na temat związków między dziełami polskich artystów i dziełami autora *Szympansa* skoncentrowałam na dwóch obszarach problemowych: malarskiej interpretacji modnego w tamtym czasie w Polsce egzystencjalizmu oraz twórczości odnoszącej się do ówczesnej, niezwykle trudnej, rzeczywistości społeczno-politycznej.

Kiedy sięgniemy do polskiej krytyki artystycznej z drugiej połowy lat sześćdziesiątych i lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, zauważymy, iż wśród malarzy odwołujących się do twórczości Bacona krytycy wymieniają niemal zawsze dwa nazwiska: Teresy Pągowskiej i Janusza Przybylskiego. Obok nich pojawiają się kolejne: Zbyluta Grzywacza i Jacka Waltosia z grupy „Wprost”, Marka Sapetty i Wiesława Szamborskiego, a także wiele innych. Właśnie na ich sztuce postaram się skupić swoją uwagę.

1. MALARSKI EGZYSTENCJALIZM

Bacon zaproponował sztukę mało czytelną, stąd w latach pięćdziesiątych na Zachodzie próbowano połączyć ją z filozofią egzystencjalistyczną. Stworzony przezeń wizerunek człowieka doskonale korespondował z panującą wtedy filozoficzną modą. Z egzystencjalizmem wiązano również niektóre prace Alberta Giacomettiego, Jeana Dubuffeta czy Willema de Kooninga. Do egzystencjalistycznej interpretacji szczególnie nadawały się wczesne prace Bacona, naznaczone izolacją umieszczonych w klatkach rozmazanych figur z rozwartymi szeroko w krzyku ustami, zakrytymi oczami i twarzami naznaczonymi rozkładem. Właśnie te obrazy najlepiej wydają się obrazować człowieka, który w zetknięciu się z tajemniczą rzeczywistością odczuwa swą

⁶ *Logika wrażenia*, przeł. M. Kędziński, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4, <http://www.kwartalnik.art.pl/2005/4/str78.htm>.

obcość, rodzaj pustki. Jest bytem, w którym nie da się dostrzec żadnego sensu. Posiada świadomość wolności, będącą jednocześnie świadomością śmierci, która napelnia go trwogą (*angoisse, Angst*). Tego rodzaju egzystencjalistyczna wykładnia dorobku artysty pojawiła się również w Polsce w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w wielu artykułach⁷, ale nie tylko. Jak pokazuje twórczość licznych artystów, także oni odbierali malarstwo Bacona w podobny sposób.

Mowa tu chociażby o Teresie Pągowskiej, która – jak się wydaje – zaproponowała najciekawszą interpretację baconowskiej figuracji. Jej oryginalność można wiązać z faktem, że należała do innego pokolenia niż pozostali twórcy – nie była świeżą absolwentką akademii sztuk pięknych⁸, lecz artystką o konkretnych doświadczeniach: miała za sobą nieznaczący epizod socrealistyczny, przede wszystkim jednak jej malarstwo kształtowało się w orbicie koloryzmu, wszechpanującego w latach jej młodości na polskich uczelniach. Początek lat sześćdziesiątych przyniósł zmiany: artystka znalazła się w zdobywającym wówczas popularność nurcie „nowej figuracji”. Nie należałoby jednak widzieć w tym fakcie objawu podążania za ogólnymi tendencjami w sztuce, lecz raczej efekt bardzo osobistej ewolucji sztuki malarki, która wydawała się najbardziej interesować figurą ludzką. Tak jakby podzielała pogląd Bacona, iż postać ludzka jest interesująca nie tylko ze względu na niezwykle bogactwo formy, ale również z uwagi na olbrzymie spektrum treści, którą ze sobą niesie. Sylwetka, która pojawiła w obrazach Pągowskiej, traktowana była w sposób fragmentaryczny, miała zatartą budowę anatomiczną. W krytyce artystycznej lat sześćdziesiątych można natrafić na częste stwierdzenia dotyczące wpływu Francisa Bacona na figuratywną fazę twórczości malarki⁹. Oglądając jej niektóre płótna z tamtego czasu, trudno nie zgodzić się z tymi

⁷ Zob. m.in.: J. T c h ó r z e w s k i, *Notatki z podróży. Bruksela, Paryż*, „Współczesność” 1967, nr 3, s. 8 (dokończenie s. 10-11); A. K o t u l a, P. K r a k o w s k i, *Malarstwo. Rzeźba. Architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1972, s. 262; M. Ż u ł a w s k i, *Od Hogartha do Bacona*, Warszawa 1973, s. 113-118.

⁸ Teresa Pągowska (1926-2007) – dyplom z malarstwa uzyskała w 1951 r. w poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Pod okiem Wacława Taranczewskiego i Eustachego Wasilikowskiego studiowała malarstwo i techniki ścienne. W czasie studiów asystowała Jackowi Piaseckiemu. W latach 1950-1964 zajęła się pracą pedagogiczną w gdańskiej PWSSP. Następnie przeniosła się do Warszawy. W okresie 1971-1973 prowadziła zajęcia w łódzkiej PWSSP, następnie już na dłuższy czas związała się z warszawską ASP.

⁹ Wśród artykułów akcentujących zależność Pągowskiej od malarstwa Bacona można wymienić publikacje: J. B o g u c k i, *O Pągowskiej*, „Kultura” 1966, nr 40, s. 10; W. K r a u z e, *Przegląd galerii warszawskich 16 VIII-15 X 1972*, „Przegląd Artystyczny” 1973, nr 1, s. 64-66.

opiniami. Niemniej, w 1966 r. Aleksander Wojciechowski uznał, że obrazy Pągowskiej są wyjątkowe, oryginalne i nie ujawniają jakichkolwiek wpływów¹⁰. Omawiając jej sztukę, przywołał, co prawda, nazwisko Bacona, lecz, w przeciwieństwie do innych krytyków, uczynił to, by wykazać istniejące między ich sztuką różnice, nie zaś podobieństwa. Widzimy więc, że u Pągowskiej, malarki zgodnie uważanej za niezwykle samodzielnej, inspiracje twórczością Bacona nie są oczywiste. Z drugiej strony należy pamiętać cytowaną wcześniej opinię wspomnianego krytyka na temat wpływu Bacona na polskich malarzy „nowofiguratywnych” – uważał on, że zjawisko takie nie miało miejsca, a z tą opinią trudno byłoby się zgodzić. Wystarczy sięgnąć do wypowiedzi wielu artystów, potwierdzających zauroczenie sztuką Irlandczyka.

Dostrzegany przez większość krytyków wpływ Bacona na twórczość Teresy Pągowskiej uwidacznia się głównie w przedstawianiu dramatycznie zdeformowanej figury, ukazywanej na tle płaszczyzny płótna pokrytej jednolitą barwą (*Żółty pokój*, il. 1). Podobieństwo kompozycji tej pracy do niektórych dzieł irlandzkiego figuratywisty jest uderzające. Można ją zestawić z płótnem *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944), szczególnie ze środkową tablicą tryptyku, mającą bardzo podobną budowę, a także choćby z obrazem *Man and Child* (1963) czy *Study for Portrait of Lucian Freud (sideways)* (1971). Z innych prac Pągowskiej należy wymienić *Klatkę* z cyklu *Chile* (il. 2). Tak jak poprzednio, dostrzeżemy tutaj karkołomnie zniekształconą, schematycznie potraktowaną postać, umieszczoną w środku realistycznie przedstawionej klatki, w której zwykle trzymane są zwierzęta. I znowu nasuwają się skojarzenia: obraz ten warto porównać z takimi płótnami Bacona, jak *Study for Crouching Nude* (1952) czy *Study of Red Pope (Study from Innocent X)*, 1962) (il. 3). W kompozycjach tych klatka potraktowana jest jednak umownie; zgodnie z nawykiem artysty została ledwie zasugerowana, dzięki czemu lepiej wydobywa z przestrzeni postać modela. W przypadku Pągowskiej nie mamy natomiast wątpliwości, że jej intencją była konkretyzacja przedmiotu.

Niewątpliwie artystka wykorzystuje XX-wieczny typ kompozycji symbolizującej różnego rodzaju zagrożenia i zniewolenia człowieka, której twórcą jest właśnie Francis Bacon. W bardzo wielu swoich dziełach stosował on rodzaj przestrzennego obramowania, które różnorako interpretowano. Prócz wyżej wymienionych, dostrzeżemy je chociażby w obrazach: *Study for Crouching*

¹⁰ A. W o j c i e c h o w s k i, *Teresa Pągowska*, „Współczesność” 1966, nr 20, s. 8.

Nude (1952), *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953), *Head I* (1948), *Head VI* (1949), *Man Carrying a Child* (1956), *Study for Portrait of van Gogh II* (1957). W obramowaniu widziano zwykle ograniczającą człowieka szklaną klatkę. Motyw ten można łączyć z wspomnianą już przeze mnie falą zainteresowania egzystencjalizmem, której niejako symbolem stał się w malarstwie. Sam artysta przyznawał, że zabieg ten stosuje, by lepiej wyeksponować ludzki wizerunek.

W połowie lat sześćdziesiątych również Janusz Przybylski zwrócił się ku przedstawieniu człowieka, zaczął stosować deformację i wykorzystywać ekspresyjne oddziaływanie kolorów¹¹. Liczni krytycy zaraz dostrzegli związki jego prac z malarstwem Bacona¹². Większość pisała o tym fakcie w tonie krytycznym – nawiązania Przybylskiego do Bacona uważane były za wyraz słabości jego sztuki. Wypada zgodzić się w pełni z tymi spostrzeżeniami – w latach sześćdziesiątych Janusz Przybylski dość często w raczej powierzchowny sposób przejmował środki charakterystyczne nie tylko dla sztuki Francisa Bacona, ale też na przykład Ronalda B. Kitaja. Bardziej świadomy dialog z mistrzami malarstwa zdawał się prowadzić raczej w późniejszej twórczości.

Podobnie jak u Pałowskiej, w *oeuvre* Przybylskiego pojawia się przejęta od Bacona, mająca egzystencjalistyczne odniesienia, klatka. Rozwiązanie to stało się rodzajem malarskiego chwytu i było stosowane przez wielu innych artystów. Rozpowszechniło się na tyle, że można je uznać za przejaw swoistej maniery, popularnej wśród twórców zafascynowanych filozofią propagowaną przez Sartre'a. Przybylski zastosował je w obrazie *Zaszczute zwierzątko* (il. 4). Zaproponowane przezeń groteskowe przedstawienie nie ma tej siły, którą oddziałują na widza obrazy Bacona; Przybylski nie wnika w miąższ najciemniejszych zakamarków ludzkiej psychiki tak, jak dzieje się to u Irlandczyka, w sposób niezwykle intensywny i nowatorski eksplorującego ludzką naturę i figurę. Płótno Przybylskiego wydaje się raczej przejawem powierzchownej fascynacji jego twórczością, w dużym stopniu spływającej myśl filozofów egzystencjalizmu. Potwierdzają to inne prace.

¹¹ Janusz Przybylski (1937-1998) – dyplom z malarstwa uzyskał w warszawskiej ASP w 1963 r., gdzie studiował pod okiem Aleksandra Kobzdeja. Później był również pedagogiem na tej samej uczelni. Przez całe życie związany był z Warszawą.

¹² Można tu jako przykłady wymienić następujące teksty: W. S k r o d z k i, *Wystawa Janusza Przybylskiego*, „Współczesność” 1968, nr 1, s. 8; F. M i z u r a [Helena Krajewska], *Teksty i preteksty*, „Przegląd Artystyczny” 1969, nr 3, s. 44; W. K r a u z e, *Spotkanie na szachownicy*, „Przegląd Artystyczny” 1971, nr 7, s. 33-38.

By uniknąć narracji, Bacon czasami posługiwał się formą tryptyku. Można tu podać następujące przykłady: *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944), *Three Studies for a Crucifixion* (1962), *Crucifixion* (1965). Ten typowy dla artysty zabieg naśladowano niemal tak często, jak umieszczanie postaci w przestrzennym obramowaniu. Przybylski posłużył się nim na płótnie *Potrójne studium* (il. 5). Jego obraz charakteryzuje się abstrakcyjnym tłem, jednak nie tak rozwiązanym plastycznie, jak ma to miejsce u Bacona, gdzie duże płaszczyzny pokryte są jednolitym, zazwyczaj jaskrawym kolorem. Tu tło utrzymane jest w kolorystyce delikatnych różów, fioletów i zieleni, przypomina raczej poetykę malarstwa materii, z którym Przybylski miał do czynienia zaraz po studiach.

Sztuka Przybylskiego zatem pod wieloma względami doskonale wpisuje się w falę mody na egzystencjalizm. Zdeformowane postaci umieszczone w klatkach mają obrazować wyobcowanie i dramat człowieka. Ten aspekt malarstwa polskiego artysty, bardziej niż jakikolwiek inny, zdaje się ujawniać pokrewieństwa z twórczością irlandzkiego mistrza. Ale czy istotnie Przybylskiemu udało się ukazać dramat? Miałabym co do tego spore wątpliwości. Jak pokazują obrazy, malarz nie był w latach sześćdziesiątych-siedemdziesiątych twórcą samodzielnym; tego zdania było zresztą – jak wspominałam – wielu krytyków.

Baconem zainteresowany był również Jacek Waltoś¹³, jeden z członków grupy „Wprost”. Wyróżniał się wśród pozostałych zainteresowaniem problematyką egzystencjalną, dlatego omówienie jego sylwetki artystycznej znalazło się w tym miejscu. W jego malarstwie nie znajdziemy jednak tak bezpośrednich odniesień do twórczości irlandzkiego malarza, jak dzieje się to w przypadku Pałowskiej czy Przybylskiego. Bacon fascynował Waltosia, ale dla siebie wyciągnął on z jego sztuki konsekwencje dotyczące jedynie kompozycji obrazu. Płótna Bacona zobaczył pierwszy raz w oryginale w 1966 r., gdy wyjechał do Wielkiej Brytanii. Wcześniej oglądał tylko reprodukcje. Wspominał:

Kiedy rekonstruuje różne inspiracje i wzruszenia, to przypominam sobie, że w roku 1957 dostałem album malarstwa angielskiego (byłem wtedy na I roku Akademii) „The Masters” Johna Rothensteina. Była w nim przejmująca reprodukcja obrazu Bacona „Figura

¹³ Jacek Waltoś (ur. 1938) – w 1963 r. uzyskał dyplom z malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych; opiekunem jego dyplomu był Emil Krcha. Na tejże uczelni prowadził działalność pedagogiczną w latach 1976-1979; powrócił tam w roku 1996 i pracuje nadal. W latach 1979-2004 był wykładowcą w poznańskiej PWSSP (od 1996 ASP). Jest nie tylko malarzem, ale i rzeźbiarzem, krytykiem sztuki i eseistą.

w krajobrazie” z 1946 roku, na którym widać tę niesamowitą pół-postać siedzącą, wtłoczoną w cień. Nie mogłem się od niego oderwać, było to dla mnie coś przejmującego. Później, w 1966 roku, zobaczyłem kilka innych obrazów, zwłaszcza „Trzy postaci na podstawie Ukrzyżowania”, na cynobrowym tle z 1944 roku. Pojąłem siłę tego malarstwa. Szokiem było dla mnie uświadomienie sobie, że ten kanon ekspresyjnego, zupełnie nowego realizmu psychologicznego został stworzony na niedużych płótnach, surową techniką. Szczególnie jednak odłożyły się we mnie te pierwsze wrażenia, wywołane przez reprodukcje¹⁴.

Waltoś z jednej strony mówi o wyjątkowej sile przyciągania obrazów Bacona, a z drugiej o gamie nieprzyjemnych uczuć łączących się z odbiorem jego sztuki. Dalej wspomina o tym, jak malarstwo Irlandczyka wpłynęło na jego sztukę, a dokładniej na cykl obrazów *Pietà w trójnasób* – zaczerpnął od niego, jak zaznacza – „sposób ograniczania pola i elementów obrazu, czyszczenia go, rezygnacji z mnogości elementów” (il. 6). Przypadek Waltosia różni się od przypadków niektórych artystów, których dzieła już na pierwszy rzut oka ujawniają nawiązania do płócien irlandzkiego mistrza. Tutaj, jak się wydaje, dochodzi do bardziej osobistego i zarazem dojrzałego recypowania obcych wzorców.

Co ciekawe, Waltoś jest również autorem artykułu na temat Bacona, o którym pisze, że „nie narzuca czytelnych komentarzy, wystarcza ostentacja form, proporcji i kolorów, by uzmysłwić sobie okrutny wyrok zapadający na tych płótnach. Patrzymy na moralitet nie spodziewając się krzepiącego przesłania”¹⁵. Słowa te jednocześnie zdają się charakteryzować samego autora, w grupie „Wprost” artystę najbardziej zainteresowanego przedstawianiem stanów emocjonalnych. Waltoś, twórca odczuwający przede wszystkim niepełność, samotność człowieka, musiał odnajdywać w angielskim twórcy swego rodzaju pokrewną duszę. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tworzył prace malarskie i rzeźbiarskie, których głównym motywem była wydrążona figura ludzka (zob. cykl prac *Fedra wg Racine’a*), w swoim wyrazie bliska wyobrażeniom „niekompletnych”, zmaltretowanych psychicznie, wyjałowionych emocjonalnie bohaterów Bacona. Ten rodzaj widzenia człowieka, a zarazem rodzaj niezwykle sugestywnej ekspresji, którą dzięki oryginalnym rozwiązaniom artystycznym osiągał Bacon, nie mógł ująć uwagi polskiego malarza.

Wizerunek człowieka, który zaproponował Francis Bacon, okazał się niezwykle inspirujący także dla innych rzeźbiarzy. Dzięki stosowanym przez

¹⁴ *Bez więzi przyjacielskiej*, s. 42.

¹⁵ J. B u s z y Ń s k i [J. Waltoś], *Francis Bacon – malarz popularny?*, „Kultura” 1967, nr 40, s. 10.

niego zabiegom deformacji przedstawienia ludzkiej twarzy, stało się ono wyrazistym medium dla wyrażenia niepokojów dręczących człowieka, jego poczucia pustki i osamotnienia. W tym kontekście należy, oprócz Jacka Waltośa, wymienić także Jana Kucza¹⁶, twórcę prac o znamienym tytule: *Refleksje egzystencjalne*. Krytycy dostrzegali typ deformacji znany z płócien Francisca Bacona również w rzeźbach Adama Myjaka¹⁷, w interesujący sposób tłumaczącego na rzeźbę wizerunek malarski zrodzony z doświadczenia fotograficznego, posługującego się przy tym tradycyjnymi materiałami. Trzeba też wspomnieć o Wiktorze Gajdzie, o którym Janusz Bogucki pisał, że tworzy „wizerunki patetyczne ludzkiej niemocy i małości”¹⁸. Przykłady te potwierdzają jedynie, w jak dużym stopniu wyobraźnia polskich, a pośrednio – europejskich, twórców lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przesiąkła widzeniem figury ludzkiej, zaproponowanym przez Bacona.

2. PUBLICYSTYCZNA WYKŁADNIA MALARSTWA BACONA

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – jak wiadomo – Polska nadal pozostawała w orbicie wpływów ZSSR. W 1949 r. wprowadzono socrealizm – w efekcie przez kolejne lata w sztuce propagowano szczególnie rodzaj figuracji. Niemal oczywistością wydaje się więc fakt, że późniejsze skierowanie się artystów w stronę abstrakcjonizmu uznawane było za rodzaj heroicznego oporu przeciwko władzy. Stąd powrót do figuracji w latach sześćdziesiątych w pewnych kręgach artystycznych traktowano dość podejrzliwie. Niektórzy twórcy stwierdzili jednak, że jedynie stosując prosty figuratywny przekaz, można tworzyć sztukę zaangażowaną, a na taką właśnie było zapotrzebowanie w naszym skażonym totalitaryzmem kraju.

W tym spektrum problemowym najlepiej odnajduje się krakowska grupa „Wprost”, która swą nazwę zaczerpnęła od tytułu pierwszego wspólnego wystąpienia w 1966 r. Członkowie grupy, Maciej Bieniasz, Zbysław Grzywacz,

¹⁶ Jan Kucz (ur. 1936) – w 1961 r. ukończył studia na Wydziale Rzeźby ASP w Warszawie. Tamże prowadzi pracownię rzeźby.

¹⁷ Adam Myjak (ur. 1947) – w 1971 r. ukończył studia na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP. Od tamtej pory prowadzi działalność pedagogiczną w macierzystej uczelni.

¹⁸ J. B o g u c k i, *O rzeźbach Wiktora Gajdy*, [w:] *Wiktor Gajda* [katalog wystawy], BWA, Lublin 1973.

Leszek Sobocki i Jacek Waltoś, postanowili zbuntować się przeciwko roszczeniom awangardy oraz koloryzmu i zwrócili się ku rzeczywistości społeczno-politycznej oraz problematyce egzystencjalnej. Ich założenia były następujące: propagowanie sztuki tematycznej i antyestetyzującej, mówienie wprost o najbliższej rzeczywistości, otaczającym świecie, angażowanie się w jego problemy, bez uciekania się do wysublimowanego języka plastycznego. Odwoływali się do szerokiego wachlarza wzorów, wśród których jednym z ważniejszych zjawisk okazało się zaangażowane malarstwo Andrzeja Wróblewskiego. Niebagatelne znaczenie miała dla nich również sztuka klasyków: Caravaggia czy Grünewalda. I, co w tym miejscu najbardziej istotne, w ich pracach uwidocznili się także wpływ, w połowie lat sześćdziesiątych dopiero szerzej odkrywanego, Francisca Bacona.

Wspominałam już o sztuce Jacka Waltosia, natomiast w tym miejscu rozważania ograniczę do sylwetki twórczej Zbyluta Grzywacza¹⁹, artysty w najbardziej wyrazisty sposób wykorzystującego rozwiązanie zaproponowane przez irlandzkiego figuratywistę. Grzywacz wiele podróżował i przyznawał, że jego „baconizujące” obrazy powstały po obejrzeniu dużej wystawy prac Bacona w 1970 lub 1971 r.²⁰ Jego stosunek do sztuki Bacona dobrze naświetla fragment wywiadu udzielonego w 1985 r. Mówił wtedy, że:

Jest to jeden z tych współczesnych malarzy, którzy czynią pewnego rodzaju spustoszenie, zwłaszcza wśród młodych malarzy, dlatego że jego malarstwo jest w pewnym sensie doskonałe, jest tam tego malarstwa okropnie dużo. Jest to malarstwo piękne i odrażające. Jest przerażające ze względu na natrętność swojej biologiczności, ale równocześnie zachwycające przez smak, z jakim są tam zestawiane kolory. Jest ono pouczające. Uczy, jak być wolnym, jak być spontanicznym. Na jego płótnach widoczna jest gestykulacja, lejące się smugi farby, chlapniętej w jakiś taki beztroski sposób. A jednocześnie uczy ono, jak być mądrym w malowaniu, nie tylko jak być spontanicznym, ale i jak być powściągliwym, jak zachować umiar, jak kontrastować duże formy z małymi, gładkie z szorstkimi itd. Jak ogląda się to malarstwo, to jest się czym pożywić i dlatego młodzi malarze, a wówczas i ja byłem młodym malarzem, ulegali chorobie „baconizmu”²¹.

Grzywacz potwierdzał, że jego zainteresowanie sztuką Bacona, *notabene* zauważalne na pierwszy rzut oka, uwidocznili się w cyklach *Człowiek bez*

¹⁹ Zbylut Grzywacz (1939-2004) – w 1963 r. uzyskał dyplom z malarstwa w krakowskiej ASP; obronił go pod kierunkiem Emila Krchy. Od roku 1972 był pedagogiem w tej samej uczelni. Znany jest również jako eseista oraz kolekcjoner minerałów i skamieniałości.

²⁰ Najprawdopodobniej chodziło mu o paryską retrospektywę w Grand Palais w 1971 r.

²¹ *Ze Zbylutem Grzywaczem rozmawia Adam Czyżewski*, [1985], [w:] *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, teksty wybrała, opracowała i wstępem poprzedziła M. Kitowska-Łysiak, Lublin: TN KUL 2006, s. 151.

jakości (il. 7 i 9) i *Lalki*. Charakter tych zapożyczeń polegał przede wszystkim na wprowadzeniu typowych dla Bacona rozwiązań kompozycyjnych, a także na specyficznym przedstawianiu postaci ludzkiej, poddanej biologicznej deformacji. Artysta podkreślał jednak zarazem, że stosowane przez niego zabiegi zniekształcające wizerunek ciała wiązały się z kwestiami politycznymi, miały zatem zupełnie inny niż u Bacona kontekst. Zaproponowany przez Grzywacza obraz człowieka okazał się trafnie odzwierciedlać sytuację człowieka w kraju totalitarnym. Sam Bacon nie był zainteresowany kwestiami społecznymi czy politycznymi, ale wydaje się, że jego sztuka miała szansę powstać tylko i wyłącznie w odpowiedzi na XX-wieczne traumy. Dlaczego właśnie ta jawnie antyestetyczna propozycja zainteresowała Grzywacza? Ponieważ twierdził, że tylko taka sztuka może mówić o prawdzie, która nigdy nie jest piękna; więcej nawet: w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych uważał nawet, że jego własna sztuka powinna służyć krajowi, demokratycznej opozycji, właśnie walce o prawdę, a z tego rodzaju przesłaniem „baconowski” wizerunek człowieka korespondował w sposób niezwykle intensywny.

W dorobku Grzywacza znajduje się kilka płócien wyraźnie zainspirowanych twórczością Bacona. W 1971 r. powstał olejny obraz *Wybrakowany* (il. 7), będący autoportretem artysty. Nietrudno powiązać tę pracę z serią portretów, jakie Bacon zaczął malować w latach sześćdziesiątych. Powstały one bez udziału modela, na podstawie fotografii Johna Deakina i własnej pamięci. Twarze ulegały deformacji, która miała na celu oddać jak najlepiej „energię” osoby. Można przywołać następujące przykłady: *Three Studies for the Portrait of Henrietta Moraes*, 1963 (il. 8), *Three Studies for Portrait of George Dyer on pink ground* (1964) czy *Three Studies for Portrait of Isabel Rawsthorne* (1965). Zarówno obrazy Bacona, jak i płótno Grzywacza mają cechę wspólną: umieszczoną na jednolitym tle postać o zdeformowanej twarzy. Trzeba jednak powiedzieć, że twarze modeli Bacona ulegały dużo bardziej dramatycznemu zniekształceniu, będącemu efektem swobodnego gestu ręki artysty, podczas gdy deformacja stosowana przez Grzywacza poddana jest dyscyplinie.

Obrazy artysty są sugestywnym przykładem stopienia się panujących ówczesnie na świecie tendencji z tradycją polskiego malarstwa zaangażowanego politycznie. Ten właśnie aspekt często był uważany za słabość Grzywacza, stawiano mu zarzuty rodzaju, mówiąc, że „za mało w tym malarstwie malarstwa”, iż jest zbyt literackie, obciążone obowiązkami patriotycznymi. Według Grzywacza, miejsce malarza jest jednak pośród innych ludzi, z którymi powi-

nien się solidaryzować, z którymi powinien współodczuwać²². Z tą postawą korespondowała jego sztuka, między innymi w zakresie tych rozwiązań, które zaczerpnął od Bacona czy też tylko pod jego wpływem skryształizował. Ale nie wszyscy odczytywali jego intencje – „baconowska” deformacja traktowana była jako odpychająca. Grzywaczowi jednak była bliska – przeciwstawiał się przecież estetyzmowi, charakteryzującemu twórczość kolorystów i reprezentantów polskiego *informelu*. Uważał, że jedynie przedstawiając brzydotę rzeczywistości, można walczyć z jej przyczynami, czyli ze złem. I tu uwiadacza się olbrzymia przepaść między sztuką Bacona, dotyczącą spraw uniwersalnych, a twórczością Polaka, zatopioną w doraźnej publicystyce. Grzywacz malował szybko, niedbale, chciał jedynie przekazać zwięzły komunikat, nie zajmował się szczegółowo problemami malarskimi.

Wśród malarzy zainspirowanych Baconem wymienia się również Wiesława Szamborskiego²³, w pierwszych latach po studiach wystawiającego wspólnie z Markiem Sapetą (do 1974 r.). Także w jego sztuce, mającej odniesienia publicystyczne, krytycy dostrzegali podobieństwa z płótnami Bacona²⁴. Jednak oprócz podobieństw widzieli również różnice²⁵. Jak już wielokrotnie nadmieniałam, Bacon pokrywał płaszczyznę płótna barwą o jednolitym natężeniu, tam znajdowała się figura poddana biologicznej deformacji – to były niejako stygmaty jego płócien. Podobny sposób komponowania obrazów można zauważyć u Wiesława Szamborskiego. Co ciekawe, sam artysta przyznawał po latach: „Na świecie była «Nowa Figuracja» i mnie do tego włączono. Coś widać przegapiłem, bo o Baconie i całej tej hecy z Nową Figuracją dowiedziałem się dopiero później”²⁶. Rzeczywiście, trudno dopatrywać się w tych pracach tak oczywistych powinowactw, jakie obserwujemy w poprzednio wymienionych przypadkach. Z pewnością jednak Szamborski zaraził się ogólnie

²² Łączność z tym, co się dzieje w życiu społecznym i politycznym, była w przypadku tego artysty tak silna, że w okresie stanu wojennego zaprowadziła go do więzienia w Wiśniczu, gdzie był internowany.

²³ Wiesław Szamborski (ur. 1941) – w 1966 r. uzyskał dyplom z malarstwa w warszawskiej ASP; obronił go pod kierunkiem Michała Byliny. Od roku 1968 związany jest z macierzystą uczelnią.

²⁴ A. K o z i a r a, *Nowa figuracja w BWA – Wiesław Szamborski*, „Gazeta Współczesna” 1975, nr 189, s. 30.

²⁵ Jako przykłady podaję następujące teksty: W. K r a u z e, *W „Galerii 33 milionów”*. *Bunt przeciw konwencjom – dziś o godz. 20. 40 w II programie TV*, „Sztandar Młodych” 1973, nr 135, s. 33; M. G u t o w s k i, *W Galerii „Arkady”*, „Dziennik Polski” 1969, nr 291, s. 9.

²⁶ S z a m b o r s k i, *To są fakty...*, <http://www.home.umk.pl/~rochecki/tekst.php?nazwisko=szamborski>.

nym klimatem ówczesnego czasu, w dużej mierze kreowanym przez malarstwo Bacona.

Z Szamborskim często łączony jest Marek Sapetto²⁷ – przez kilka lat razem wystawiali. Jako przykład jednego jego z „baconowskich” obrazów wymienić można chociażby pracę *Przechodnie* (il. 10) z 1968 r. Postawa obu twórców koresponduje z postawą Grzywacza: również oni wychodzili w kierunku widza z malarstwem jawnie antyestetycznym, zaangażowanym społecznie – uważali, że sztuka powinna być posłannictwem, które najlepiej można zrealizować poprzez malarstwo przedstawiające. Zaproponowali malarstwo antyabstrakcyjne, antyimpresjonistyczne, nieupiększony komentarz współczesnego świata, rodzaj sprzeciwu wobec systemu totalitarnego.

Wielu jeszcze malarzom przypisywano w Polsce zauroczenie malarstwem Bacona, ale omówienie ich twórczości wykroczyłoby znacznie poza objętość niniejszego artykułu, który pozostaje jedynie wstępnym rozpoznaniem problemu²⁸. Staralam się przede wszystkim położyć akcent na sztukę tych, którzy, ulegając inspiracji, potrafili – z lepszym czy gorszym skutkiem – mierzyć się z jej sugestywnością, pozostawiając dzieła co najmniej interesujące, jeśli nie, mimo wszystko, całkowicie samodzielne i oryginalne. Pozostaje zatem w dalszym ciągu kwestią do rozstrzygnięcia to, w jakim stopniu obszar recepcji wyznacza artystyczna praktyka, a w jakim wyobraźnia oraz inwencja krytyków.

*

Lata osiemdziesiąte nie potwierdzają trwałej fascynacji sztuką Bacona w Polsce. Trudno odnaleźć jego wpływy w malarstwie zaanektowanym przez „nowy ekspresjonizm”²⁹. Można zadać sobie pytanie dlaczego Bacon okazał się artystą popularnym u nas w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych,

²⁷ Sapetto urodził się w roku 1939; był kolegą Szamborskiego ze studiów w warszawskiej ASP, które równolegle – w 1966 r. – ukończył. Od 1971 r. pracuje w tejże Akademii.

²⁸ Wymienić tu można następujących artystów: Jacka Baszkowskiego, Kiejstuta Bereźnickiego, Piotra Bogusławskiego, Krzysztofa Buckiego, Emilię Freudenreich-Piekarską, Barbarę Guzik, Juliusza Hebanowskiego, Barbarę Jonscher, Irenę Kaczor, Jerzego Kołacza, Łukasza Korolkiewicza, Henryka Kozakiewicza, Wiesława Kruczkowskiego, Jana Lebensteina, Tadeusza Markiewicza, Stanisława Masiaka, Grzegorza Morycińskiego, Juliusza Narzyńskiego, Andrzeja Nowackiego, Teresę Panasiuk, Lecha Ratajczyka, Jacka Sienickiego, Annę Szpakowską-Kujawską, Barbarę Szubińską, Juliana Szukielowicza, Jana Świtkę i Ignacego Witza.

²⁹ Wyjątkiem jest twórczość ściśle związanego ze środowiskiem krakowskim Grzegorza Bednarskiego (ur. 1954), absolwenta krakowskiej ASP z roku 1980 (dyplom uzyskał w pracowni Jana Szancenbacha), od tegoż roku pracownika macierzystej uczelni.

później natomiast recepcja jego twórczości stopniowo traciła impet. Z jednej strony ten stan rzeczy wiązać trzeba z ogólnymi tendencjami w sztuce europejskiej, czyli powrotem do obrazowania człowieka. Fala „nowej figuracji” miała być antidotum na abstrakcję, z drugiej zaś na sztukę pojęciową i eksperymenty metawizualne lat sześćdziesiątych. Dlaczego to jednak właśnie Bacon, nie zaś inny artysta, okazał się patronem nowych zjawisk? Wydaje się, że stało się tak, ponieważ Bacon, mimo że zagorzały przeciwnik abstrakcji, wiele jej zawdzięczał. Jego sztuka nie pozostawała obojętna na przemiany w sztuce światowej. Stworzył malarstwo niezwykle oryginalne, silne, intensywne i sugestywne. Odnowił wyobraźnię artystyczną.

Jak wielokrotnie podkreślałam, Bacon uważany był za czołowego przedstawiciela sztuki identyfikowanej z filozofią egzystencjalizmu. Ponieważ przedstawiano go często jako malarza mówiącego o dramatyzmie ludzkiego życia, bywał umieszczany w panteonie twórców takich, jak Grünewald, Rembrandt, Goya czy van Gogh. Wyszedł z propozycją nowego wizerunku człowieka – zamkniętego w klatce; wizerunku, który interpretowano jako wyobrażenie istoty wyobcowanej, zagubionej, osamotnionej w swej egzystencji; wreszcie – wizerunku symbolizującego absurdalność ludzkiego istnienia. Takie malarstwo wpisywało się w ówczesnie panujące nastroje. Było odbiciem „ducha czasu”, klimatu, który najlepiej oddaje egzystencjalizm.

W Polsce recepcja malarstwa Bacona miała jednak – jak pisałam – też swój lokalny koloryt. Jego sztukę asymilowali ci twórcy, którzy zajęli się rzeczywistością społeczno-polityczną, co było obce Baconowi, krążącemu wokół spraw uniwersalnych. Wydaje się zresztą, że polscy artyści w ogóle mają skłonność do sztuki tematycznej, podejmującej problemy dotyczące człowieka i jego najbliższej przestrzeni, co nieodłącznie wiąże się z naszą historią. Niezwykle zaskakujące jest jednak w tym kontekście stosunkowo szerokie u nas zainteresowanie malarzem indywidualistą, którego społeczeństwo interesowało w niewielkim tylko stopniu...

Obecnie obserwujemy zjawiska zupełnie innego rodzaju. Bacon postrzegany jest jako mistrz, klasyk, którego można włączyć w poczet malarzy takich, jak Leonardo, Tycjan czy Rembrandt. Jednocześnie jego dorobek służy jako argument w dyskusjach o sztuce na temat żywotności medium malarskiego – poświadcza jego trwałość i żywotność. W ostatnich latach sztuka Bacona bywa również interpretowana w obszarze metajęzykowym: artyści stosują świadome cytaty z jego dzieł. Najbardziej wyrazistym polskim przykładem prac tego typu okazuje się cykl płócien (*Portret imaginowany Francisca Bacona*, 1998-2002) i zbiór rysunków (*Sąd nad obrazem Francisca Bacona*, 1998)

(il. 11) Marka Przybyła³⁰. To znakomite przykłady intelektualnego podejścia do obrazu. Bacon w swych płótnach, a także w życiu (chodzi tu szczególnie o kultową pracownię, obecnie rekonstruowaną w dublińskiej Hugh Lane Municipal Gallery), stworzył nową ikonografię, której elementy bez trudu odnajdziemy u niejednego spośród współczesnych malarzy figuratywnych. Przybył wydaje się poddawać analizie sam proces twórczy, o czym może świadczyć „prześladujący go”, pojawiający się również w innych pracach malarskich, motyw pracowni Bacona. Postać artysty, motywy zawarte w jego obrazach, a także widok jego studio zastępują tutaj legendy świętych eksplorowane w dawnym malarstwie. Atrybutem przestaje być narzędzie tortur czy miejsce kaźni, staje się nim pędzel i pracownia artysty. Przybył odwołuje się do twórczości Bacona w sposób świadomy, oczekuje od widza określonego zasobu wiedzy, prowadzi z nim intertekstualną grę, którą ów może podjąć jedynie wtedy, gdy jest oswojony z dorobkiem artystycznym twórcy *Trzech studiów postaci na podstawie tematu Ukrzyżowania*.

SPIS ILUSTRACJI

1. Teresa Pągowska, *Żółty pokój*, 1970, olej, płótno; własność prywatna; źródło reprodukcji: <http://www.desa.pl/?mod=kata&acn=item&id=91326>
2. Teresa Pągowska, *Klatka z cyklu Chile*, 1973, olej, płótno; Państwowe Muzeum na Majdanku; źródło reprodukcji: archiwum własne.
3. Francis Bacon, *Study of Red Pope (Study from Innocent X)*, 1962, olej, płótno, własność prywatna; źródło reprodukcji: http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=159355344
4. Janusz Przybylski, *Zaszczute zwierzątko*, 1969, technika mieszana; własność prywatna (?); źródło reprodukcji: archiwum własne.
5. Janusz Przybylski, *Potrójne studium*, 1969, technika mieszana; własność prywatna (?); źródło reprodukcji: archiwum własne.
6. Jacek Waltoś, *Ekran (Pietà w trójnasób)*, 1979, olej, płótno; własność prywatna; źródło reprodukcji: archiwum własne.

³⁰ Marek Przybył (ur. 1961) – w 1987 r. ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Dyplom z malarstwa obronił w pracowni Jacka Waltosia, z rysunku w pracowni Józefa Fliegera. Od momentu ukończenia studiów prowadzi zajęcia w macierzystej uczelni.

7. Zbylut Grzywacz, *Wybrakowany (Autoportret)*, z cyklu *Człowiek bez jakości*, 1971, olej, płótno; własność: Jacek Waltoś; źródło reprodukcji: archiwum własne.
8. Francis Bacon, *Three Studies for the Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, olej, płótno; Museum of Modern Art, Nowy Jork; źródło reprodukcji: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A272&page_number=5&template_id=1&sort_order=1
9. Zbylut Grzywacz, *Zmięty i odprasowany* (z cyklu *Człowiek bez jakości*), 1971, olej, płótno; własność prywatna (?); źródło reprodukcji: archiwum własne.
10. Wiesław Szamborski, *Przechodnie*, 1968, olej, płótno; własność prywatna (?); źródło reprodukcji: archiwum własne.
11. Marek Przybył, *Pracownia*, z cyklu *Portret imaginowany Francisa Bacona*, 1998, olej, płótno; własność artysty; źródło reprodukcji: archiwum własne.

RECEPTION OF FRANCIS BACON'S PAINTINGS
IN THE POLISH ART
INTRODUCTORY RECONNAISSANCE

S u m m a r y

In the mid Sixties New Figuration appeared in Poland. Researchers interested in this chapter of Polish art consider the reception of Francis Bacon's paintings as one of the sources of this kind of art. The subject of this article is mainly the painters, whose works show this reception, but also the sculptors. It concentrates on the Sixties and Seventies in Polish painting.

At that time in the Polish art we can see a group of artists connected with existentialism. One of the most interesting phenomena is the painting of Teresa Pągowska (1926-2007), this artist, whom was older than others who were also working in the area of New Figuration, already had concrete artistic experience. In spite of similarities between many works of Francis Bacon and Teresa Pągowska, mainly in the composition and shot of the figure (deformed, not complete, dismembered), the works of Pągowska should be considered in their own right particular to her own style. Pągowska processed Bacon's art in an original way. Her distinction from other painters belonging to New Figuration comes from her experience, on the one hand Colorism (Polish Postimpressionism), on the other hand – Abstraction, which led her to understand figures as a plastic sign, moving, full of color.

In the second half of the Sixties we can find the inspiration of Francis Bacon's art in the paintings of Janusz Przybylski (1937-1998). Bacon in his compositions used spatial frame which was interpreted in different ways. It had been seen as a usual glass cage, confined the human being. The artist admitted that he uses this endeavour to expose a man in a better way. This solution became a kind of an artistic hook and it was taken by other artists. It spread so much that it became a kind of a manner. To avoid narration Bacon sometimes used a form of triptych. This was typically used by him and was imitated almost as often as placing people in a spatial frame. Both hooks were used by Przybylski, whose art in a different way fits

in as a style of existentialism. The deformed human beings in the cages should show alienation and the drama of man. This aspect of Polish artists' paintings more than others highlights connections with the English master's art. The Polish painter of the Sixties and Seventies was not an artist who could be described as self-sufficient from what we can see by viewing their paintings and reading art critics.

The reception of Bacon's painting we can also find in the art of a group from Cracow called "Wprost", especially in the one of their member's art – Zbysław Grzywacz (1939-2004). Grzywacz confirmed that his interest in Bacon's art can be seen in his paintings created in the Seventies. The nature of these adaptations lay mainly in getting compositional solutions typical to Bacon and the original look of the deformed human being. However, the artist also underlined that used by him endeavours of body's deformation were connected with politics so they had a different context than in the work of Bacon. This highlights the large gap between English artists whose art concentrated on universal cases and the public art of the Polish artist. Grzywacz painted with speed, carelessly, he just wanted to give us a short message, he didn't care about particular artistic problems. He wasn't a member of this group interested in Francis Bacon. Next to him we should remember Jacek Waltoś (born 1938). In his paintings we won't find such a direct connection with Bacon's art like as is the case with Grzywacz. Waltoś was fascinated by Bacon but he took from him just the ideas concerning problems of a painting's composition. This artist, contrary to other members of "Wprost" was mostly interested in the representation of emotional states, of what is inside the human being. Waltoś, a creator of existential art, feeling incomplete, the loneliness of human being, found in the Irish artist a kind of brother.

There was also Wiesław Szamborski (born 1941) who was among the painters inspired by Bacon. In the first years after he finished his studies he exhibited often with Marek Sapetto (born 1939; until 1974). The art of both artists joins with Bacon's art color standardisation of painted surfaces and putting on them strongly deformed human beings. More painters were regarded as inspired by Bacon but there is not a description of their art in this article which is just an introductory reconnaissance of this problem. The image of a human being which was proposed by Francis Bacon turned out to be very interesting also for sculptors centred on existential reflection. The dramatically deformed face occurred to be the best medium to express people's anxieties, their feelings of emptiness and loneliness (Jacek Waltoś, Jan Kucz – born 1936, Wiktor Gajda – 1938, Adam Myjak – born 1947).

The Eighties did not have such rich artistic material as can confirm a permanent fascination of Bacon's painting in Poland. It seems that in a world dominated by New Expressionism there is no place for it. Enough to say that the most interesting artist in dialogue with the English painter seems to be Grzegorz Bednarski (born 1954), consequently belonging to Figuration, connected with Cracow's environment. After his debut he moved to the area of existentialism. Nowadays Bacon's work is regarded as a classic. Artists quote his paintings in a conscious way (for example Marek Przybył, born 1961).

Bacon happened to be a very popular artist in Poland in the Sixties and Seventies which corresponds with general trends in European art. At this time came after return to show a human being. It appeared New Figuration, antidote on the Abstraction, Conceptual Art and metavisual experiments of the Sixties. Bacon became the father to these new phenomena in art because he brought about a renewed artistic imagination and created a new image of the human being. Moreover, Bacon was regarded as a main representative of art identified with existential philosophy. This painting in a very good way expressed spirits of the time. It reflected *Zeitgeist*, that climate which was then best shown in the philosophy of existentialism. Bacon's reception in Poland had also local color. English artist's art was assimilated by Polish painters, who were interested in politics, what was unfamiliar with Bacon who concentrated

on universal problems. It seems that polish artists like thematic art, taking problems concerning a human being and his immediate environment, what constitutes the heritage of our history.

Translated by Author

Słowa kluczowe: polska sztuka po 1945 roku, malarstwo polskie, rzeźba polska; figuracja, „nowa figuracja”, *nouvelle figuration*; realizm, pop-art, sztuka zaangażowana; deformacja, groteska; egzystencjalizm, *angoisse*, *Angst*; recepcja, intertekstualność.

Key words: Polish art after 1945, Polish painting, Polish sculpture; figuration, New Figuration, *nouvelle figuration*, Realism, Pop-art, Engaged Art, deformation, grotesque; existentialism, *angoisse*, *Angst*, reception, intertextuality.



1. Teresa Pągowska, *Żółty pokój*, 1970, olej, płótno;
własność prywatna

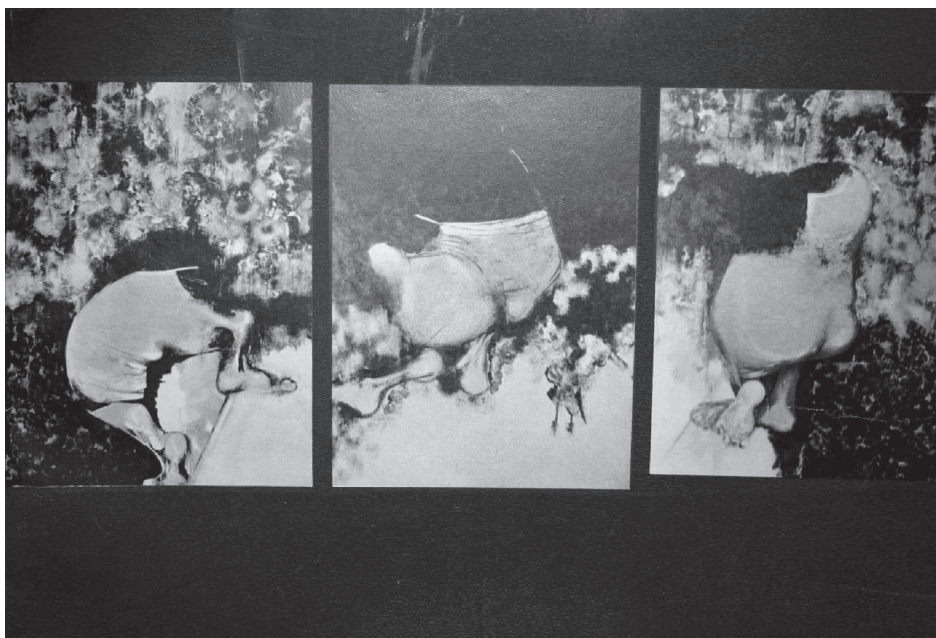


2. Teresa Pągowska, *Klatka*, z cyklu *Chile*, 1973, olej, płótno;
Państwowe Muzeum na Majdanku

3. Francis Bacon, *Study of Red Pope*
(*Study from Innocent X*), 1962,
olej, płótno; własność prywatna



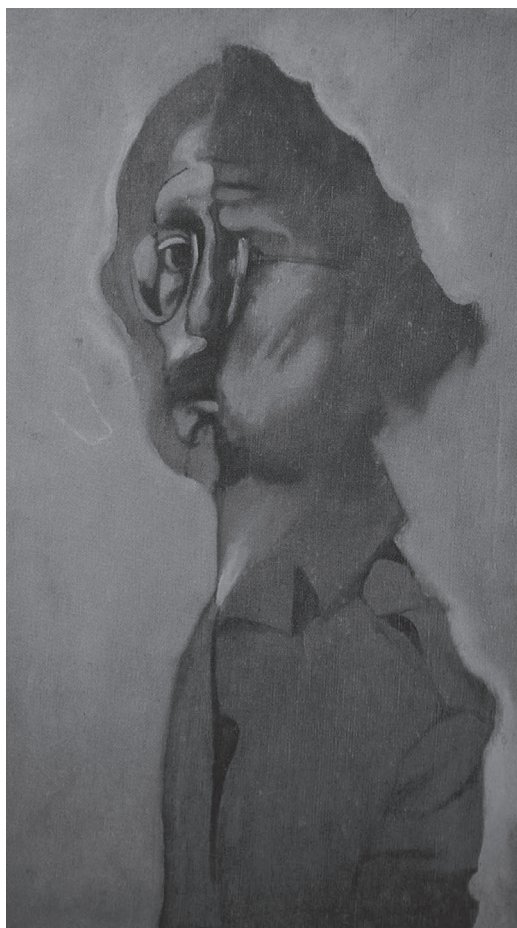
4. Janusz Przybylski, *Zaszczute zwierzątko*,
1969, technika mieszana;
własność prywatna (?)



5. Janusz Przybylski, *Potrójne studium*, 1969, technika mieszana; własność prywatna (?)



6. Jacek Waltoś, *Ekran (Pietà w trójnasób)*, 1979, olej, płótno; własność prywatna



7. Zbylut Grzywacz, *Wybrakowany (Autoportret)*,
z cyklu *Człowiek bez jakości*, 1971,
olej, płótno; własność: Jacek Waltoś



8. Francis Bacon, *Three Studies for the Portrait of Henrietta Moraes*, 1963, olej, płótno;
Museum of Modern Art, Nowy Jork



9. Zbysław Grzyważ, *Zmięty i odprasowany* (z cyklu *Człowiek bez jakości*), 1971, olej, płótno; własność prywatna (?)



10. Wiesław Szamborski, *Przechodnie*, 1968, olej, płótno; własność prywatna (?)



11. Marek Przybył, *Pracownia*, z cyklu *Portret imaginowany Francisca Bacona*, 1998, olej, płótno; własność artysty