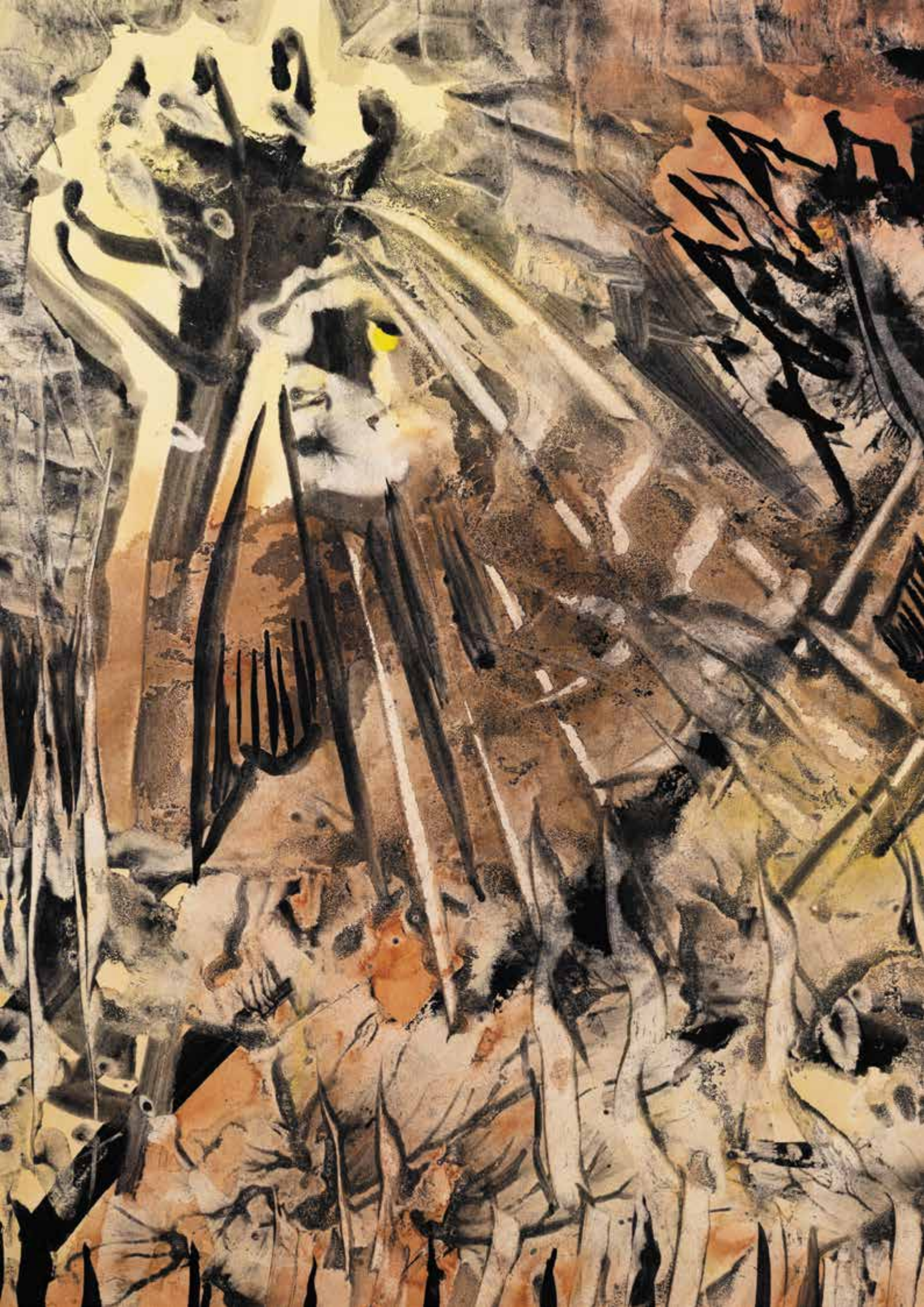




JERZY TCHÓRZEWSKI
Niecierpliwość podświadomości
Impatience of the Subconscious



WALLSPACE
GALLERY



JERZY TCHÓRZEWSKI
Niecierpliwość podświadomości
Impatience of the Subconscious



WALLSPACE
GALLERY

JERZY TCHÓRZEWSKI

PRACE Z LAT 1948-1958 | WORKS FROM 1948-1958



SURREALISTA | THE SURREALIST

Niecierpliwość podświadomości
Impatience of the Subconscious



WALLSPACE
GALLERY



Spis Treści
List of content

7

Powojenne

Postwar

POWIEWY

WHIFFS

SURREALIZMU,

OF SURREALISM,

czyli o powrotach

or on the Returns

Jerzego Tchórzewskiego

of Jerzy Tchórzewski

Dorota Folga-Januszewska

15

Surrealizm

Surrealism

i okolice

and Vicinity

Agnieszka Kuczyńska

23

Katalog prac

Works catalogue

111

Kalendarium 1946 – 1959

Chronology 1946 – 1959



Powojenne
Postwar
POWIEWY
WHIFFS
SURREALIZMU,
OF SURREALISM,
czyli o powrotach
or on the Returns
Jerzego Tchórzewskiego
of Jerzy Tchórzewski
Dorota Folga-Januszewska

Podobno wojny rodzą tęsknotę za surrealizmem: NAD-realizmem. Realność, rzeczywistość - to przecież to - co się rzeczce, jednym słowem „świat idei”. Idee są trwalsze niż materia! To to, co widać, co się myśli, co może się stać. Co tam jest? W tym NAD. Są tam sny, marzenia, czas jest nikomu niepotrzebny. Nie ma lęku, jest ciekawość. Nierealne a prawdziwe, nadrzeczywiste a istniejące. Warto przypomnieć sobie istnienie takiego świata.

Po kilku dekadach intensywnego rozwoju literatury i filmów *fantasy* w końcu XX i na początku XXI wieku, w nasyceniu komercyjnego krajobrazu fabularnymi grami (zwanymi w skrócie RPG), w kontekście zmian politycznych ostatniej dekady, nasze widzenie i rozumienie ulegają (derridiańskiej) re-konstrukcji.

Pojęcie NAD-REALISM zajmuje coraz szerszy obszar.

Presumably, wars inspire a longing for Surrealism, for reality that exceeds reality. Because reality is defined by what is said about it, in other words: “the world of ideas.” Ideas are more permanent than matter! It is what can be seen, what is being thought, what may happen. What is there? In this SUR. There are dreams and visions, and time is irrelevant. There is no fear, just curiosity and wonder. Unreal but true, surreal but extant. It is worth recalling that such a world does exist.

After several decades of the intense development of fantasy literature and films in the late twentieth – early twenty-first century, with the commercial landscape saturated with Role-Playing Games (RPG), in the context of political changes unfolding over the recent decade, our perception and understanding has been subjected to Derridean deconstruction.

The term SURREALISM has been expanded to cover an ever growing territory.



W tym sensie prace Jerzego Tchorzewskiego z lat 1946-1958 widzimy dzisiaj inaczej niż jeszcze ćwierć wieku temu. Zdają się rodzić na nowo, wybuchają z błękitno-żółtej magmy lęków i odstaniają skryte przeczucia. Bardziej czujemy niż uświadamiamy sobie stan wizji i umysłu młodego człowieka, który wymknął się traumie wojny, zaprzyjaźnił z poetami, obejrzał za siebie widząc z tej perspektywy przemiany sztuki nowoczesnej i zaczął malować wedle swoich reguł, form, technik i wyobrażeń¹.

Nie było to oczywiste, ponieważ okres między 1946 a 1958 rokiem to w ówczesnej Polsce – czas rozczarowań nie takim wyzwoleniem, na jakie oczekiwano, to okres socrealistycznych nakazów pozornie tylko „po polsku” istniejącej rzeczywistości. Dramat niespełnienia, w którym istniała przecież młodość, ale była jak *Jadowity kwiat* (1949) czy *Smok i kobieta* (1955), stanem przerażenia i miłości jednocześnie.

Rok 1955 i 1956 – przyzwolenie na niewielkie szaleństwa, ukryte pod powierzchnią zmysłowej malarskiej faktury. Powolne otwieranie się granic do świata sztuki, szpara, przez którą wpada światło zmian, erupcja koloru – ale to wszystko przecież było już wcześniej w malarstwie Tchorzewskiego. Widzimy dopiero teraz jego odkrywczność i inność. Patrzymy na nie jak na nowe obrazy, nowe gwasze, patrzymy na nowo, i trudno oderwać spojrzenie. Nad - rzeczywistość.

1 Dialogi literackie i malarskie z twórcami jego pokolenia są ważnym uzupełnieniem wiedzy o relacjach, które wtedy budowały atmosferę polskiej sztuki. Całozyciowa przyjaźń z Tadeuszem Różewiczem miała szczególne znaczenie! Wydana w 2019 r. publikacja: *Cierpienie formy. Jerzy Tchorzewski. Malarstwo. Teksty*, pod red. Krystyny Czerni i Józefa Grabskiego, IRSA, Kraków 2019 zawiera zarówno rozszerzone omówienie twórczości artysty, jak i teksty jego przyjaciół i znajomych, a także bibliografię publikacji poświęconych Jerzemu Tchorzewskiemu, uzupełniając o dekadę wcześniej wydaną książkę: *Jerzy Tchorzewski. Słowa i obrazy*, red. Dorota Folga-Januszewska i Krzysztof Tchorzewski, z tekstami: Tadeusza Różewicza, Zygmunta Januszewskiego i Mariusza Hermansdorfera, oraz piszącej te słowa, BOSZ, Olszanica 2009.

In a sense, we now look at Jerzy Tchorzewski's works from the period 1946-1958 differently than we used to as recently as a quarter of a century ago. They seem to re-emerge, exploding from the blue-and-yellow magma of fear and reveal hidden premonitions. We feel rather than consciously realize the vision and state of mind of the then young man who had escaped the trauma of war, befriended poets, and looked back to see from this perspective the evolution of modern art, and who started painting according to his own rules, forms, technique, and vision.¹

At the time, it was not an obvious path to take. In Poland, the period 1948-1958 was marked by disenchantment with liberation [from German occupation] which did not bring the hoped-for freedom, and by the dictate of Socialist Realism in the reality that was only supposedly Polish. The drama of unfulfillment in which youth existed but was like the *Poisonous Flower* (1948) or *Dragon and Girl* (1955), the state of feeling simultaneously horror and love.

The years 1955 and 1956: a license to smuggle some madness hidden under the surface of sensual painterly texture. Borders opening slowly to the world of art, a crack through which the light of change penetrated, the eruption of colour – but all this had already happened in Tchorzewski's painting. It is only now that we realize his innovativeness and uniqueness. We see his works from that period as new paintings, new gouaches, we look at them with fresh eyes – and we cannot take our eyes off them. Sur-reality.

1 Tchorzewski's exchanges with authors and painters of his generation provide insights into the atmosphere of the period's art scene. Of particular importance was his lifelong friendship with Tadeusz Różewicz. See: *Cierpienie formy. Jerzy Tchorzewski. Malarstwo. Teksty*, Krystyna Czerni and Józef Grabski (eds.), IRSA, Kraków 2019, in addition to discussing Tchorzewski's art, also contains texts by the artists and his friends and colleagues, and full bibliography; *Jerzy Tchorzewski. Słowa i obrazy*, Dorota Folga-Januszewska and Krzysztof Tchorzewski (eds.), with essays by: Tadeusz Różewicz, Zygmunt Januszewski, Mariusz Hermansdorfer, and Dorota Folga-Januszewska, Olszanica 2009.

Prezentowany tu zespół obrazów i prac na papierze (w większości gwaszy) powstawał między dwoma ważnymi wydarzeniami w polskiej sztuce, które zdają się być decydujące dla rozwoju twórczości Tchórzewskiego. Pierwszym była tzw. I. Wystawa Sztuki Nowoczesnej w Krakowie², którą współtworzyli m.in. Erna Rosenstein, Tadeusz Brzozowski, Marek Włodarski, Tadeusz Kantor, Maria Jarema, Jan Tarasin, Andrzej Wróblewski, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski. Kolejność artystów wymieniam wg. fotografii zrobionej w grudniu 1948 roku, na której Jerzy Tchórzewski siedzi między Janiną Kraupe a Erną Rosenstein, w drugim rzędzie, tuż za programowym oświadczeniem: „Na zgromadzonych w tej Sali modelach przestrzennych pokazano jak plastyk nowoczesny pojmuje i rozwiązuje elementarne zagadnienia artystycznego języka...”. Tablicę trzymają z dwóch stron: Andrzej Cybulski i Ali Bunsch³. Artystyczny język Tchórzewskiego stanie się sygnałem rozpoznawczym, niepodrabialnym znakiem owego czasu, a zarazem nowym językiem sztuki, którego trzeba się będzie uczyć.

2 Wystawa sztuki nowoczesnej zorganizowana przez Klub Artystów w Krakowie z subwencji MKiS w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, grudzień 1948–styczeń 1949.

3 Autor fotografii nieznany. Zdjęcie reprodukowane w tekście: D. Folga-Januszewska, *Jerzy Tchórzewski wśród przyjaciół*, w: Jerzy Tchórzewski. *Słowa i obrazy*, pod red. D. Folga-Januszewska, K. Tchórzewski, BOSZ, Olszanica 2009, s. 13.

The featured paintings and works on paper (mostly gouaches) date to the period bookended by two important events in Polish art, set a decade apart, that also seem key moments in Tchórzewski's artistic development. The 1st Exhibition of Modern Art in Kraków in 1948² was a collective project and among the artists involved were: Erna Rosenstein, Tadeusz Brzozowski, Marek Włodarczyk, Tadeusz Kantor, Maria Jarema, Jan Tarasin, Andrzej Wróblewski, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski. The order reflects how they are lined in a photograph taken in December 1948 which shows Jerzy Tchórzewski seated in the second row, between Janina Kraupe and Erna Rosenstein, just behind a poster with the exhibition's programmatic manifesto held by Andrzej Cybulski and Ali Bunsch.³ It reads: "The three-dimensional models featured in this room demonstrate how the modern artist approaches elementary problems of artistic language..." Tchórzewski's artistic idiom would soon become a reconnaissance signal, an inimitable sign of the times, and at the same time a new language of art to be mastered.

2 The exhibition, organized by the Artists' Club in Kraków and supported by a grant from the Ministry of Culture and Art, was presented under the auspices of Society of the Friends of Fine Arts, December 1948-January 1949.

3 Photographer unknown, reproduced in: D. Folga-Januszewska, „Jerzy Tchórzewski wśród przyjaciół” in *Jerzy Tchórzewski. Słowa i obrazy*, D. Folga-Januszewska, K. Tchórzewski (eds), BOSZ, Olszanica 2009, p. 13.

Gdy dziesięć lat później Jerzy Tchórzewski wraz z Aliną Szapocznikow pokażą swoje prace w warszawskiej Zachęcie (1957)⁴ – ten rodzaj przejmującej metafory – stał się już znakiem rozpoznawczym artysty. Patrząc na *Akt z łabędziem* (1952), czy *Nocne motyle* (1954) trudno uwierzyć, że powstały w czasie panowania socjalistycznego realizmu. Dzisiaj nawet nie przychodzi nam do głowy łączyć te prace z okresem komunistycznej propagandy i politycznych interwencji. Są bowiem jak tytułowy *Nocny lot* (1954) – wolne, niezależne, ale wcale nie znaczą, że szczęśliwe...

Dzisiaj, każdy z tych obrazów i gwaszy zdaje się być egzotyczną rośliną, czy może raczej egzotycznym organizmem. Ma swoje rytmy, swoją fizjologię, materię i energię. Patrzymy na nie jak na przepowiedane przez wieszczów objawienia. Archeologia zmysłów – nowa dziedzina przywracania wiedzy o emocjach, kieruje nas coraz dalej.

Pożar w przestrzeni (1955-1956) jest jak współczesna nam transmisja na żywo z Teleskopu Hubble’a.

Porwanie Europy (*Byk*, 1954) jak polityczna metafizyka naszych dni, gdy racjonalność miesza się z fake’ami, a ekonomiczne reguły z mitologiczną argumentacją.

Oczywiście każdy kto patrzy, widzi co innego.

Krzysztof Tchórzewski – syn artysty pisze: ... na kilku gwaszach *Bez tytułu* z lat 1948-49 możemy zobaczyć, jak rodził się malarski świat Jerzego Tchórzewskiego, w tych latach studenta krakowskiej ASP.

■
4 *Jerzy Tchórzewski*, katalog wystawy, CBWA „Zachęta”, tekst: Mieczysław Porębski, Warszawa 1957.

When ten years later Jerzy Tchórzewski and Alina Szapocznikow would present their two-artist show at the Zachęta Gallery in Warsaw (1957)⁴, this kind of poignant metaphor had already become Tchórzewski’s signature. Looking at *Nude with Swan* (1952) or *Night Butterflies* (1954), it is difficult to believe that they were created when Socialist Realism was an obligatory state-imposed doctrine. Today, one would never place these works in the period of particularly oppressive communist propaganda and political interventions. They are like *Night Flight* (1954): free and independent although not necessarily happy...

Today, each of these paintings and gouaches appears an exotic plant or better say organism. It possesses its unique rhythms, physiology, matter, and energy. We see them as kind of prophetic revelations. The archaeology of the senses, a new discipline concerned with reconstructing emotions, leads on continued exploration.

Fire in Space (1955-1956) is like a contemporary live transmission from the Hubble Space Telescope.

The Rape of Europa (*Bull*, 1954) resonates with the political metaphysics of our own age of rationality and fake news, of economic rules mixed with mythological argumentation.

Of course, every onlooker may see different things.

According to the artist’s son Krzysztof Tchórzewski, in several *Untitled* gouaches from 1948-1949, we can see how the painterly world of Jerzy Tchórzewski, then a student at the Academy of Fine Arts in Kraków, is taking shape.

■
4 *Jerzy Tchórzewski*, exhibition catalogue, CBWA Zachęta, text by Mieczysław Porębski, Warszawa 1957.

Kompozycje dalekie od geometrycznych kształtów są rodem z abstrakcji lirycznej, gdzie forma rodzi formę i prowadzi wzrok do początku a nie znajdując go szuka końca. Nie znajdując końca również zdezorientowana i przykucnięta zostaje tak przyczajona czekając na lepsze czasy.

Wtem na początku lat 50-tych z tej abstrakcyjnej materii wyłaniają się postacie młodych kobiet, często wręcz powabnych dziewczątek. Nie są one nigdy samotne, bo towarzyszą ich nagości dziwne zwierzęta, a raczej może stworzenia – jak w tytule jednej z prac stoi napisane *Kobieta i stworzenie*.

Na innym gwaszu zatytułowanym *Akt z łabędziem* widzimy ptaka, który jest o dwie głowy wyższy od nagiej dziewczyny. Na jeszcze innym gwaszu widzimy ptakopodobny stwór o dwóch głowach.

Nigdzie nie możemy w tych czy innych pracach z tego okresu dostrzec nawet zarysu męskiej sylwetki. W świecie tym nie istnieje mężczyzna i nie ma też śladu symbolu czy personifikacji męskości.

Czas nie istnieje lub właśnie przed chwilą zmarł na zawsze. Nie istnieją również w tych odległych krajobrazach domy, budowle czy jakiegokolwiek zamknięte formy architektoniczne. Nie ma żadnego schronienia dla powabnej przesyconej erotyzmem kobiecości. Wszelka cielesność w pracach malarza będzie zanikać i zacznie się wtapiać z roku na rok coraz bardziej w pulsującą materię zestalającą się w pozaziemskie byty i formy abstrakcji niegeometrycznej, nie mającej nic wspólnego ze światem realnym. Świat abstrakcyjnych form istniejących tylko dla siebie i wchodzących w relacje i zależności tylko poprzez wzajemne oddziaływanie zawładnie malarstwem artysty od 1958 roku prawie do końca lat 60-tych.

Devoid of geometrical shapes, the compositions are rooted in Lyrical Abstraction where one form begets another leading the gaze in search of the beginning – and having failed to find it, starts searching for the end. The end having also proved evasive, it crouches, somewhat disoriented, lurking in wait of a better future,

And suddenly, in the early 1950s, figures of young women, sometimes alluring adolescent girls, emerge from this abstract matter. They are never alone in their nudity: they are accompanied by strange beasts or more accurately creatures, like in one work's title: *Woman and Creature*.

Another gouache, entitled *Nude with Swan*, features a bird two heads taller than the nude girl it accompanies. Yet another gouache depicts a bird-like creature with two heads.

In none of these or other works from this period can one spot even an outline of a male figure. This is a world without men and there is not a trace of any masculine presence indicated by a symbol or personification.

Time does not exist – or has just frozen forever. In these imaginary landscapes, there are no houses, no buildings, no enclosed architectural forms. There is no place for the alluring, erotically-charged femininity to shelter... or hide. But from year to year, all corporeality would gradually dissipate and merge into the painterly matter pulsating with increasing intensity and solidifying into extraterrestrial entities and forms of Non-Geometric Abstraction with no connection to the real world. The autonomous universe of abstract forms, self-sufficient and self-contained, would dominate in Tchórzewski's painting from 1958 almost to the end of the 1960s.

I nagle – a jest to rok 1967 - w ten świat abstrakcyjnych tkanek nie posiadających żadnych elementów antropomorficznych wpada infracerebralne światło stworzone przez malarza i zostaje wskrzeszony *Człowiek* w obrazie o tym samym tytule.

Odtąd aż do końca twórczości artysty wizerunki mężczyzn i kobiet zaludniają transcendentne przestrzenie jego obrazów. Świadczą o tym tytuły samych obrazów jak *Wygnańcy z raju*, *Astrolog*, *Turysta*, *Chrystus*, *Grotolaz*, *Matka Boska* i inni...

NAD(SUR)REALIZM tych kompozycji ma w sobie ducha astrologii, traktowanej nie jako wyrocznia, lecz jako praktyka zabawy. Być może w tej symultaniczności strachu i żartu, wizji i rewizji kryje się urok kociego spojrzenia – jak w *Obrazku dla Krzysia* (1955). Materia, energia, symbol, kolor, wyobrażona faktura – synestezyjny przykład pomieszania zmysłów i umysłu.

Warto też pamiętać, że te obrazy nigdy nie pozostawały samotnie bez słów. Tchórzewski pisał!⁵ Zachowane listy, wiersze, teksty dla „Tygodnika Powszechnego” z 1948 roku, jego wypowiedzi o znajomych artystach, a potem także uczniach-studentach, często przywołujące pojęcia czasu i przestrzeni – są ważnym dopełnieniem. Kiedy zaczynamy czytać Tchórzewskiego, to co widać na obrazach – staje się bardziej wieloznaczne. Patrzymy – ale czy widzimy? Czytamy – ale czy rozumiemy? To zwątpienie jest bezcenne. Odsłania przyjemność bycia „w” obrazie, zatrzymania „poza” realnością, bycia „gdzie indziej”. Czyż może być ciekawiej w kontakcie ze sztuką?

5 Por. Jerzy Tchórzewski, *Teksty*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1998. Edycja, ze wstępem Tadeusza Różewicza, zawiera teksty artysty z l. 1957-1998.

And all of a sudden – in the year 1967 – the painter lets his infracerebral light penetrate this world of abstract tissues hitherto devoid of any anthropomorphic elements and resurrects “Man” (in the eponymous painting).

From then on, for the remainder of Tchórzewski’s artistic career, images of men and women would populate the transcendent spaces of his paintings as reflected in the works’ titles, like: *Exiles from Paradise*, *Astrologer*, *Tourist*, *Christ*, *Caver*, *Mother of God*.

In these compositions, Surrealism is animated by the spirit of astrology as a playful practice rather than an instrument used to foresee the future. Perhaps, to this simultaneity of fear and humour, vision and revision, a cat’s gaze owns its magic – like in *Picture for Krzys* (1955). Matter, energy, symbol, colour, imaginary texture – the synesthesia of the mind and senses.

It must be remembered that these paintings were never lost for words. Tchórzewski was a talented and prolific writer!⁵ Frequently referring to the concepts of time and space, his correspondence, his poems and texts for *Tygodnik Powszechny* from 1948, his comments on his fellow artists and later also his students, complement his art and provide important insights. When we start reading Tchórzewski, his paintings begin to seem much more polysemous. We look – but do we see? We read – but do we understand? This doubt, this uncertainty, is priceless. It helps discover the pleasure of being “inside” the painting, of venturing “outside” reality, of staying “somewhere else”. Really, our contact with art truly cannot get more interesting.

5 See: Jerzy Tchórzewski, *Teksty*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1998. The publication, with Introduction by Tadeusz Różewicz, compiles Tchórzewski texts from 1957-1998.



Surrealizm

Surrealism i okolice and Vicinity

Agnieszka Kuczyńska

Zebrane na wystawie wczesne prace Jerzego Tchorzewskiego nie pozostawiają wątpliwości co do związków artysty z surrealizmem. Obrazy, na których notował „sny pełne dławiącego niepokoju”¹ wykorzystują działanie przypadku, często są w otwarty sposób erotyczne i figuratywne, jednoznacznie wskazując na źródło inspiracji. Porębski pisał w kontekście tych prac o „nadrealistycznym automatyzmie zarówno technologii jak i wizji”.²

Dzięki nowym badaniom, które uświadomiły złożoność, dynamikę i zakres zjawisk związanych z surrealizmem³ wyraźniej widoczna jest rola tego kierunku w działalności grup artystycznych, z którymi związany był Tchorzewski

1 Mieczysław Porębski, Katalog wystawy *Jerzy Tchorzewski. Malarstwo*, Zachęta 1969.

2 Ibidem.

3 Zob. *Surrealism Beyond Borders*, ed. Stephanie D'Alessandro, Matthew Gale, kat. wyst. The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, 11.10.2021–30.01.2022; Tate Modern, Londyn, 24.02–29.08.2022; Nowy Jork–Londyn 2022.

The early works of Jerzy Tchorzewski featured at the present exhibition leave no doubt as to the artist's connection to Surrealism. Exploring random chance, often openly erotic and figurative, the paintings in which he recorded “dreams filled with choking anxiety”¹ reveal the artist's connection to Surrealism. It is in the context of these works that Porębski wrote about “the Surrealist mechanism of both technology and vision.”²

The new research shedding light on the complexity, dynamism, and range of Surrealism-related phenomena,³ has made even more apparent its influence upon the activity of the art groups with which Tchorzewski had connection: the Kraków Group

1 Mieczysław Porębski, Katalog wystawy *Jerzy Tchorzewski. Malarstwo*, Zachęta 1969.

2 Ibidem.

3 See: *Surrealism Beyond Borders*, ed. Stephanie D'Alessandro, Matthew Gale, exhibition catalogue, The Metropolitan Museum of Art, New York, 11.10.2021–30.01.2022; Tate Modern, London, 24.02–29.08.2022; New York – London 2022.

– Stowarzyszenia Artystycznego *Grupa Krakowska* i grupy *Phases*. Wbrew często powtarzanym opiniom surrealizm był w tych środowiskach traktowany bardzo poważnie. Tadeusz Kantor pisał: „Nazywa się często surrealizm snem, czystą imaginacją lub ucieczką w nicłość. Można z większą słuszością powiedzieć odwrotnie – że prowadzi śmiało i bezkompromisowo do tego życia i tej rzeczywistości, jaka zwolna odkrywa się przed naszymi zdumionymi oczyma.”⁴ Grupa *Phases*⁵, która odegrała zasadniczą rolę w biografii artystycznej Tchórzewskiego dziedziczyła po surrealizmie przede wszystkim przekonanie o wyzwalającej i transformującej roli wyobraźni. Grupa ukonstytuowała się w latach 1953-54 za sprawą Édouarda Jaguera, który jako cel stawiał sobie „propagowanie nowych form swobodnej ekspresji zrodzonych z zetknięcia się nadrealizmu z abstrakcją liryczną”.⁶ Zofia Machnicka podkreśla, że historia ruchu *Phases* jest w Polsce „stosunkowo mało znana”, mimo że miała „niewątpliwy wpływ na rodzimą scenę artystyczną, szczególnie na przełomie lat 50. i 60.”⁷ Szeroka formuła charakterystyczna dla grupy nawiązywała do postawy surrealistów, którzy odmawiali utożsamienia się z jedną z dwóch przeciwstawianych sobie, skojarzonych z polityką opcji – z abstrakcją lub figuracją.⁸



4 Tadeusz Kantor, *Surrealizm*, „Przekrój” 23-29.05.1948, s. 12-13.

5 Na temat grupy *Phases* zob. m.in.: Zofia Machnicka, *Poszerzenie pola widzenia. Ruch Phases a polska scena artystyczna (1954-1967)*, w: katalog wystawy *Surrealizm. Inne mity*, Muzeum Narodowe w Warszawie 10 maja – 11 sierpnia 2024, s. 98-128. Zob. także Jerzy Kujawski, *Maranatha*, red. Andrzej Turowski, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, 19.12.2005-5.02.2006, Poznań 2005; Andrzej Turowski, „*Phases*” – *niedokończony projekt* [w:] *Tytus Dzieduszycki-Sas (1934-1973)*, red. Piotr Majewski, kat. wyst. Muzeum Lubelskie w Lublinie, 17.03.-6.05.2012, Lublin 2012, s. 43-53.

6 Édouard Jaguer, *Katalog*

7 Machnicka, s. 98.

8 Anne Foucault, *Histoire du surréalisme ignoré (1945-1969). Du „Déshonneur des poètes” au „surréalisme éternel”*, Paris 2022, s. 55.

Art Association and the Phases movement. Contrary to often repeated opinions, both took Surrealism very seriously. Tadeusz Kantor wrote: “Surrealism is often called dream, pure imagination, or escape into nothingness. But quite the opposite is more accurate: it boldly and uncompromisingly leads towards this life and this reality which is slowly revealed to our astonished eyes.”⁴ The Phases group,⁵ which played a seminal role in Tchórzewski’s artistic biography, inherited from Surrealism first of all a firm belief in the liberating and transforming role of imagination. The group was formed in 1953-1954 on the initiative of Édouard Jaguer whose aim was to “propagate new forms of free expression born of the encounter of Surrealism and Lyrical Abstraction.”⁶ Zofia Machnicka observes that the history of the Phases movement has been “relatively little known” in Poland although it “doubtless influenced the Polish art scene, particularly in the late 1950s-early 1960s.”⁷ The broad formula characteristic of the group referred to the stance taken by the Surrealists who had refused unequivocally to identify with any of the two opposite and politically-charged approaches: Abstraction or Figuration.⁸



4 Tadeusz Kantor, ‘Surrealizm’, *Przekrój* 23-29.05.1948, p. 12-13.

5 On the Phases group, see, inter alia: Zofia Machnicka, ‘Poszerzenie pola widzenia. Ruch Phases a polska scena artystyczna (1954-1967)’, in: exhibition catalogue *Surrealizm. Inne mity*, National Museum in Warsaw, 10.05.-11.08.2024, pp. 98-128. See also: Jerzy Kujawski, *Maranatha*, ed. Andrzej Turowski, exhibition catalogue, National Museum in Poznań, 19.12.2005-5.02.2006, Poznań 2005; Andrzej Turowski, ‘Phases – niedokończony projekt’ in *Tytus Dzieduszycki-Sas (1934-1973)*, ed. Piotr Majewski, exhibition catalogue, Lublin Museum in Lublin, 17.03.-6.05.2012, Lublin 2012, pp. 43-53.

6 Édouard Jaguer, *Katalog*

7 Machnicka, p. 98.

8 Anne Foucault, *Histoire du surréalisme ignoré (1945-1969). Du „Déshonneur des poètes” au „surréalisme éternel”*, Paris 2022, p. 55.

Tchórzewski był jednym z najważniejszych Polaków związanych z ruchem *Phases*. Był jednym z 4 polskich artystów (obok Bogusza, Brzozowskiego i Kujawskiego), których zaproszono do pokazania obrazów na wystawie zorganizowanej w lipcu 1959 roku w Galerii Krzysztofory, pierwszej wystawie grupy *Phases* za „żelazną kurtyną”. W wystawie uczestniczyli także m.in. Enrico Baj, Corneille, Mesens, Dova, Lebel, Hérold, Lam, Matta i Toyen. W kontekście twórczości tych artystów malarstwo Tchórzewskiego zyskuje nowy wymiar. Wydaje się, że niektóre spośród reprodukowanych w katalogu prac m.in. takich artystów jak Enrico Baj czy Götz pozostawiły trwałe ślady w pamięci artysty. „Nadrealistyczny punkt wyjścia – poddanie się automatyzmowi wizji i konsekwentna eksploatacja technologicznego przypadku, której początki wiążą się z bretonowską dekalcomanią – nadał temu procesowi pierwszy, niezbędny impet startowy. Czynnikiem przyspieszającym jego krystalizację stało się niewątpliwie tzw. malarstwo gestu i materii lat pięćdziesiątych, które utwierdziło Tchórzewskiego w jego zaufaniu dla treściowej i formalnej nośności celowo organizowanych efektów fakturowych malarskiego tworzywa.”⁹ Trzeba zauważyć, że to zetknięcie z „celowo organizowanymi efektami fakturowymi malarskiego tworzywa” nastąpiło także w kręgu artystów związanych z ruchem *Phases*.

■
9 Porębski, op.cit.

Tchórzewski was one of the most important Poles involved in the Phases movement. He was also one of four Polish artists (alongside Bogusz, Brzozowski, and Kujawski) invited to show their paintings at the first exhibition of the Phases group organized behind the 'Iron Curtain' at the Galeria Krzysztofory in Kraków in July 1959. The exhibition featured works by, inter alia: Baj, Corneille, Mesens, Dova, Lebel, Hérold, Lam, Matta, and Toyen. Put in the context of their works, Tchórzewski's painting gains a new dimension. It seems that some of the works by Baj and Götz, reproduced in the exhibition catalogue, must have left a lasting impression on Tchórzewski. "The Surrealist point of departure – its succumbing to the automatism of vision and consistent use of technological random chance, rooted in Breton's decalcomania – gave this process an initial, indispensable impetus. The factor accelerating its crystallization was doubtless the so-called Gestural Painting and Matterism of the 1950s that confirmed Tchórzewski's trust in the formal and expressive potential of purposefully organized textural effects of painterly matter."⁹ It is worthy of note, that confrontation with "purposefully organized textural effects of painterly matter" was also unfolding in the circle of artists connected to the Phases movement.

■
9 Porębski, op. cit.

Kontekstem dla wystawy była sytuacja polityczna odwilży. Wydarzeniem, które było wynikiem kontaktów z grupą *Phases*, a z drugiej strony wpisywało się w serię poodwilżowych sukcesów polskich artystów w Paryżu była indywidualna wystawa Tchórzewskiego w Galerii Furstenberg, która odbyła się w 1960 roku (22.04–08.05.1960). Galeria prowadzona była przez pierwszą żonę Bretona, Simone Collinet i była miejscem w sposób rozpoznawalny kojarzonym z surrealizmem. Artysta nie dostał paszportu, więc do Paryża nie pojechał. O tym jak wyglądało wydarzenie dowiedział się z listu napisanego przez Aleksandra Henisza i innych przyjaciół.¹⁰ Wystawa przyniosła artyście prawdziwy sukces. Odwiedzili ją m.in. Jacques Lacomblez, Jean-Louis Bédouin, Pierre Alechinsky, także Breton. W efekcie pojawiły się kolejne zaproszenia do udziału w zbiorowych i indywidualnych pokazach oraz stałe kontakty i przyjaźnie nawiązane w środowisku *Phases*.

Surrealizm kojarzony jest zwykle z blasfemicznymi wystąpieniami, toteż łączenie Tchórzewskiego z tym kierunkiem może wydawać się sytuacją niezrozumiałą. Syn artysty, Krzysztof Tchórzewski, wspominał, że w Warszawie ojciec nazywany był surrealistą z Krakowa i z surrealizmem czuł się bardzo związany, co nie przeszkadzało mu jednak w byciu człowiekiem wierzącym. W latach 50. nie

10 Na temat udziału Tchórzewskiego w wystawach grupy *Phases* zob. P. Majewski, *La Vague polonaise. Migracje artystów i wędrówki dzieł sztuki nad Sekwanę w czasach żelaznej kurtyny (lata 1955-1969)*, Lublin 2020. Sprostowania wymaga kwestia autorstwa listu relacjonującego wernisaż paryskiej wystawy Tchórzewskiego w 1960 roku. List napisany został faktycznie przez Aleksandra Henisza, nie przez Zbigniewa Makowskiego jak za *Jerzy Tchórzewski. Słowa i obrazy*, red. Dorota Folga-Januszewska, Olszanica 2009, s. 27-28 pisze Piotr Majewski (por., Majewski, *op.cit.*, s. 157). Makowski po raz pierwszy znalazł się w Paryżu w 1962 roku. Za pomoc w wyjaśnieniu tej sprawy dziękuję p. Krzysztofowi Tchórzewskiemu oraz p. Mirosławowi Makowskiemu.

The context of the 1959 exhibition was the political and consequently also artistic thaw. On the one hand inspired by Tchórzewski's contacts with the *Phases* movement and on the other contributing to the series of successes of Polish artists in Paris in the 'thaw' period, Tchórzewski's individual exhibition was shown at the Galerie Furstenberg in 1960 (22 April – 8 May 1960). Under the directorship of Breton's first wife Simone Collinet, the gallery was a prominent venue associated with Surrealism. Tchórzewski was refused a passport, so he could not go to Paris for its opening. He learnt how the event unfolded from a letter by Aleksander Henisz and other friends.¹⁰ The exhibition was a great success. It was visited by Jacques Lacomblez, Jean-Louis Bédouin, Pierre Alechinsky, and also Breton himself. As a result, Tchórzewski started receiving invitations to group and individual exhibitions and established important contacts and lasting friendships in the circles connected to the *Phases* movement.

Surrealism is often being associated with blasphemy, so placing Tchórzewski in its context may seem unfounded. The artist's son Krzysztof Tchórzewski recalls that in Warsaw his father was called a Surrealist painter from Kraków and indeed he felt closely connected to Surrealism but this did not interfere with his Catholic faith. In the 1950s, it was quite common. Surrealism was very important in the process of forcibly

10 On Tchórzewski's participation in exhibitions of the *Phases* group see: P. Majewski, *La Vague polonaise. Migracje artystów i wędrówki dzieł sztuki nad Sekwanę w czasach żelaznej kurtyny (lata 1955-1969)*, Lublin 2020. The question of the authorship of the letter relating the opening of Tchórzewski's exhibition in Paris in 1960 needs clarification. The letter was actually written by Aleksander Henisz and not by Zbigniew Makowski, as after *Jerzy Tchórzewski. Słowa i obrazy*, ed. Dorota Folga-Januszewska, Olszanica 2009, pp. 27-28 writes Piotr Majewski (Majewski, *op. cit.*, p. 157). Makowski's first visit to Paris was in 1962. I thank Krzysztof Tchórzewski and Mirosławowi Makowski for helping me to resolve the issue.

był to przypadek odosobniony. Surrealizm zajmował wyjątkowo ważne miejsce w procesie wprowadzania doktryny realizmu socjalistycznego. W stalinowskich tekstach określających obowiązującą interpretację sztuki współczesnej przydzielono mu rolę głównego negatywnego bohatera. Linia podziału wyznaczona przez stalinowską propagandę przebiegała nie wzdłuż granicy figuracja – abstrakcja, ale wzdłuż granicy realizm – idealizm. Surrealizm krytykowany był jako powrót do religii i mroków średniowiecza. Paradoksalnie, generalizujący „antyidealistyczny” front stalinowskiej propagandy sprzyjał zbliżeniu surrealizmu do zupełnie mu do tej pory obcych pozycji ideowych.¹¹ Natomiast z punktu widzenia surrealistów jedynym ważnym rozróżnieniem było rozróżnienie na wolność i brak wolności.

Niezwykle ważną z punktu widzenia Tchórzewskiego cechą surrealizmu był nacisk położony na subiektywność i możliwość ekspresji wojennej traumy. Sztukę traktował jako „konieczność psychiczną” i „jedyny obszar wolności, który odzyskałimy po wojnie [...]”¹²

Wydaje się, że dla Tchórzewskiego surrealizm był przede wszystkim instynktownym sposobem szukania wolności.

■
11 Zob. Agnieszka Kuczyńska, *Socrealizm vs. Surrealizm. Ofensywa realizmu socjalistycznego wobec André Bretona i francuskiego surrealizmu*, [w:] *Sztuka pograniczy*, red. Lechosław Lameński, Elżbieta Błotnicka-Mazur, Marcin Pastwa, Lublin-Warszawa 2018.

12 Jerzy Tchórzewski, *Świadectwo oczu. Wspomnienia z lat 1946-1957*, Kraków 2006, s. 19.

introducing the doctrine of Socialist Realism. In Stalinist texts presenting the official interpretation of modern art, Surrealism was assigned the special and prominent role of the principal bad character. The dividing line set by Stalinist propaganda was not between figuration and abstraction but between realism and idealism. Surrealism was criticized as a return to religion and “dark Middle Ages”. Paradoxically, the crudely ‘anti-idealist’ front of Stalinist propaganda brought Surrealism closer to positions hitherto ideologically alien.¹¹ The only distinction that truly mattered to the Surrealists was between freedom and lack of freedom.

From Tchórzewski’s perspective, the essential feature of Surrealism was its emphasis on subjectivity and possibility to express wartime trauma. To him, art was “a psychological necessity” and “the only are of freedom that we reclaimed after the war (...)”¹²

It seems that to Tchórzewski, Surrealism was first of all an instinctive way of searching for freedom.

■
11 See: Agnieszka Kuczyńska, ‘Socrealizm vs. Surrealizm. Ofensywa realizmu socjalistycznego wobec André Bretona i francuskiego surrealizmu’ in *Sztuka pograniczy*, ed. Lechosław Lameński, Elżbieta Błotnicka-Mazur, Marcin Pastwa, Lublin-Warszawa 2018.

12 Jerzy Tchórzewski, *Świadectwo oczu. Wspomnienia z lat 1946-1957*, Kraków 2006, p. 19.



Katalog prac
Works catalogue

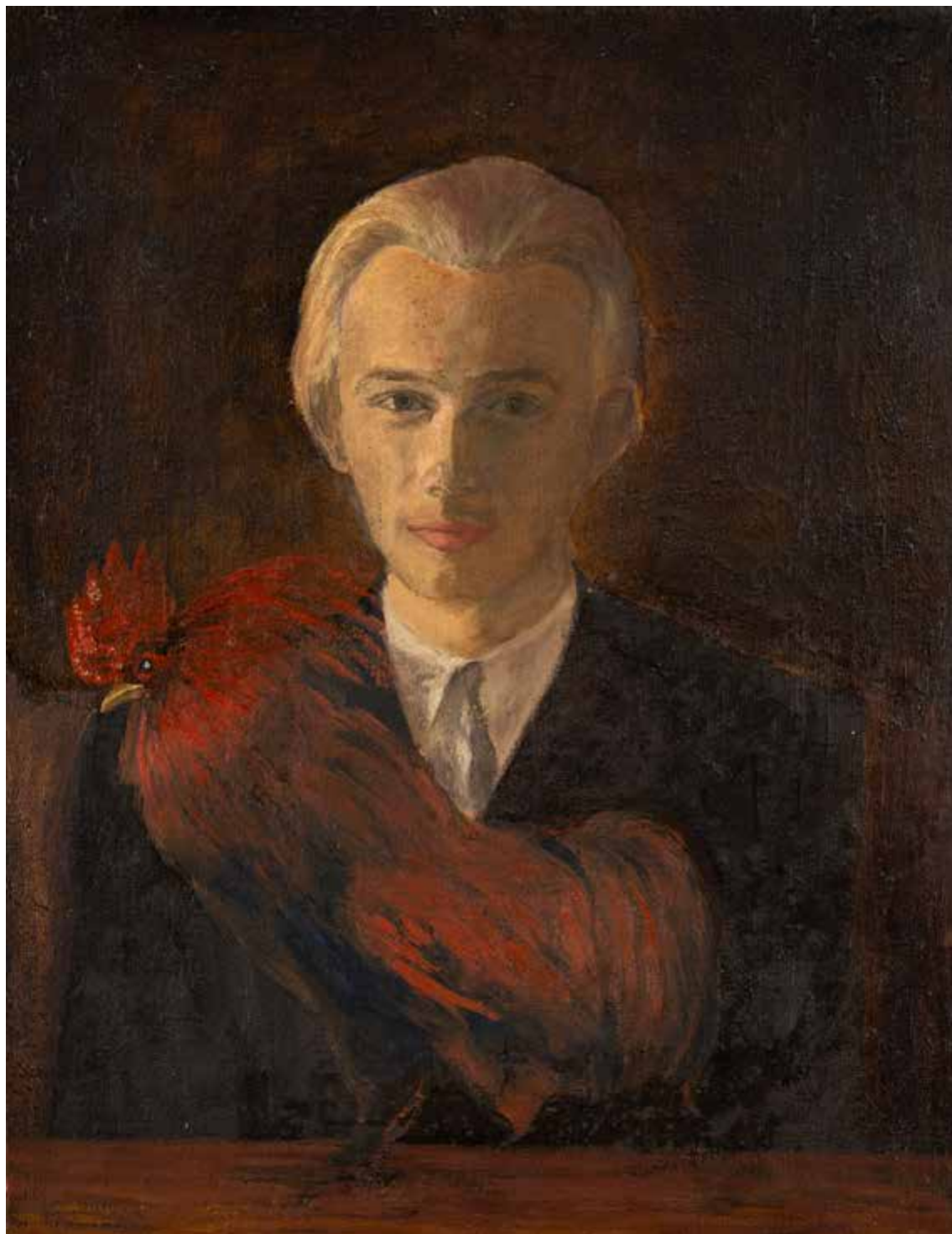




Autoportret z kogutem Self-Portrait with a Cockerel

ok. 1946, olej, płótno; 67 x 53,5 cm.

ca. 1946, oil, canvas; 67 x 53.5 cm.



T c h ó r z e w s k i

Bez tytułu untitled

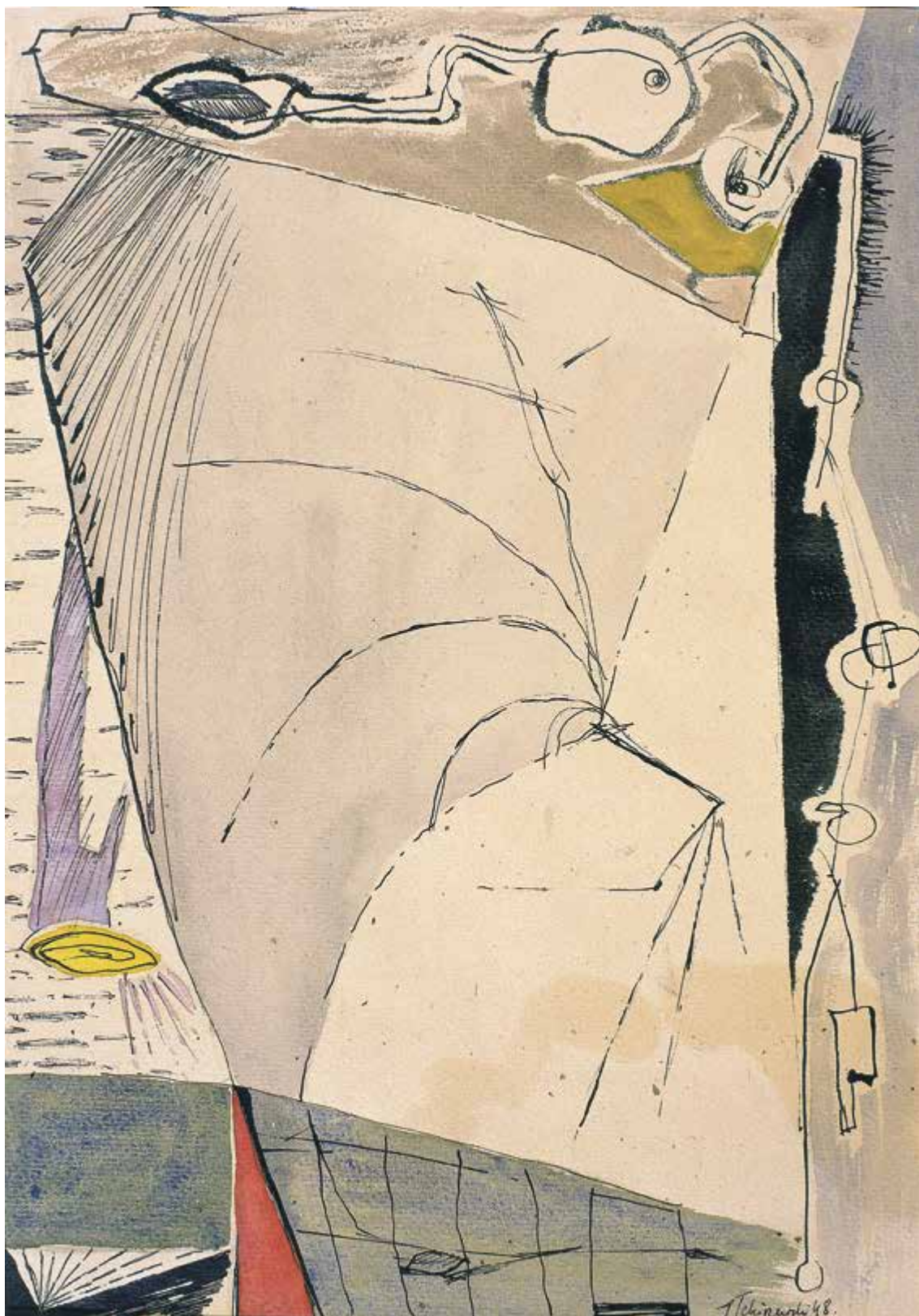
1948, akwarela, tusz, piórko, papier; 43 x 30,5 cm; 1948, watercolour, ink, pen, paper; 43 x 30.5 cm;
sygn. i dat. l. d.: JTchórzewski 48. signed and dated bottom left: JTchórzewski 48.



Kompozycja II **Composition II**

1948, gwasz, tusz, piórko, papier; 43 x 31,5 cm;
sygn. i dat. p. d.: JTchórzewski 48.

1948, gouache, ink, pen, paper; 43 x 31.5 cm;
signed and dated bottom right: JTchórzewski 48.

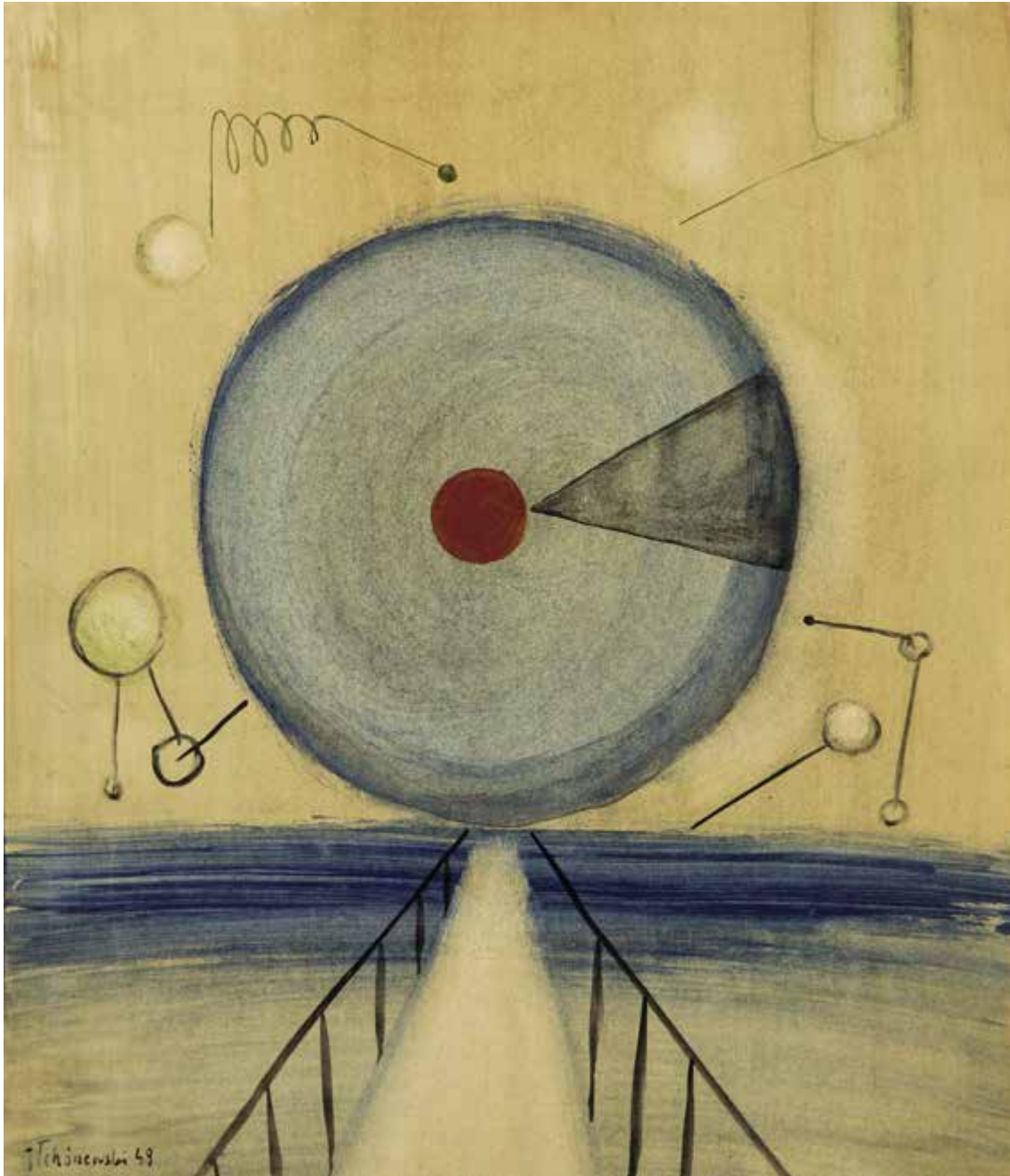


T c h ó r z e w s k i

Bez tytułu Untitled

1949, akwarela, papier; 38 x 33 cm;
sygn. i dat. l. d.: JTchórzewski 49.

1949, watercolour, paper; 38 x 33 cm;
signed and dated bottom left: JTchórzewski 49.



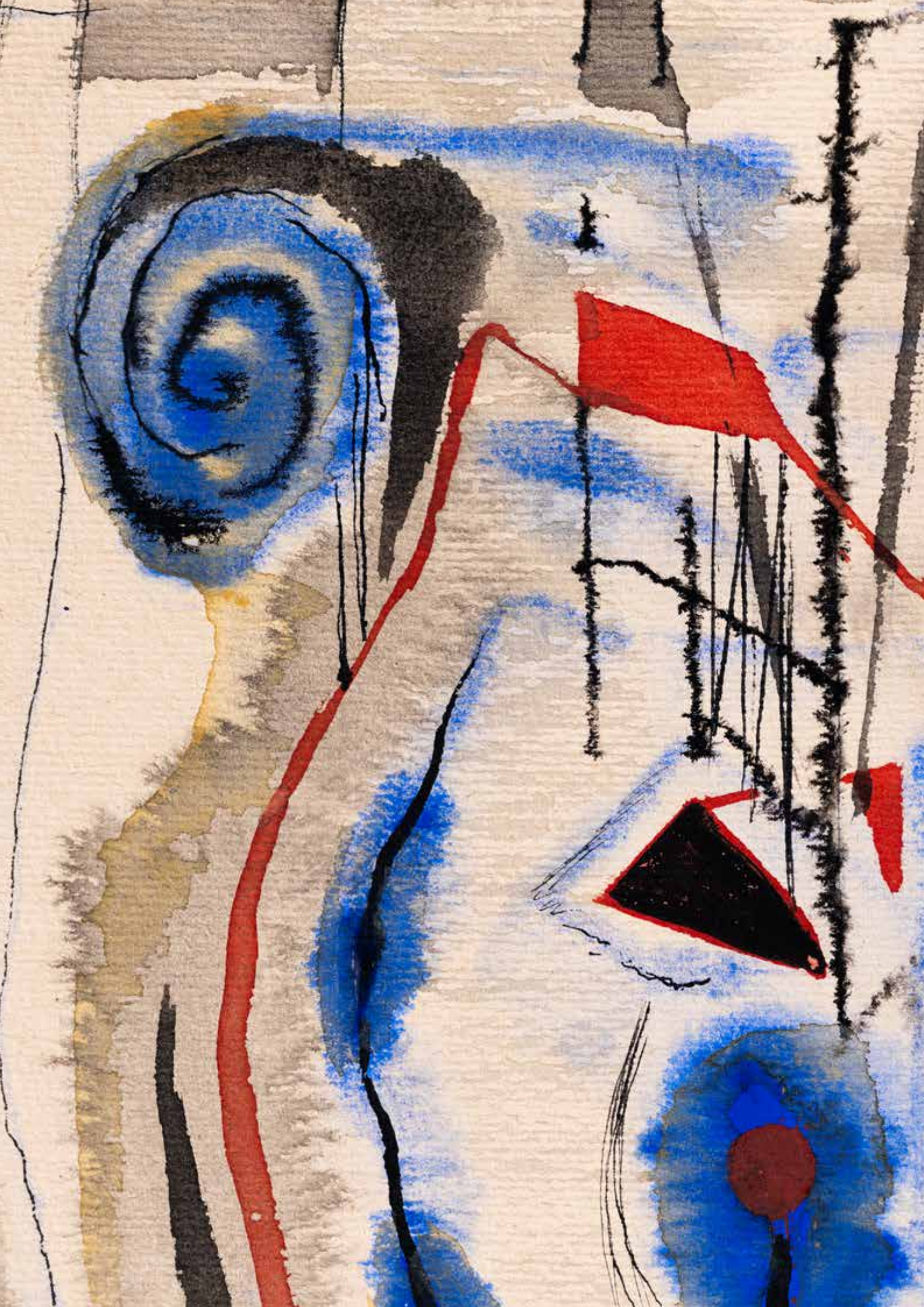
Bez tytułu Untitled

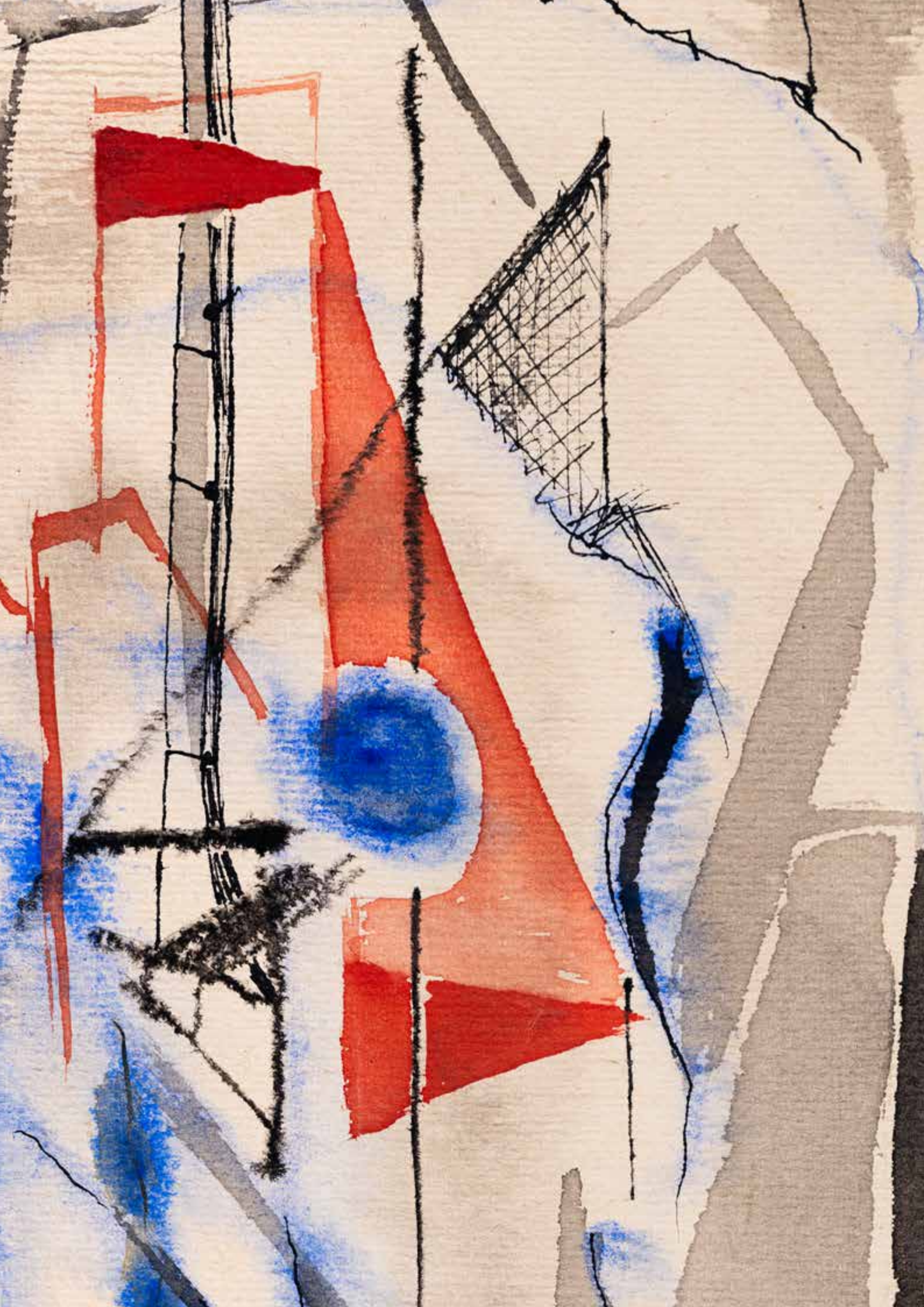
1949, akwarela, tusz, piórko, papier; 29 x 22,5 cm;
sygn. i dat. p. d. i p. g.: JTchórzewski 49.

1949, watercolour, ink, pen, paper; 29 x 22.5 cm;
signed and dated bottom right and top right: JTchórzewski 49.



T c h ó r z e w s k i





Ptaki Birds

1948, tusz, akwarela, papier; 31 x 18 cm;
sygn. i dat. p. d.: J Tchórzewski 48.

1948, ink, watercolour, paper; 31 x 18 cm;
signed and dated bottom right: JTchórzewski 48.



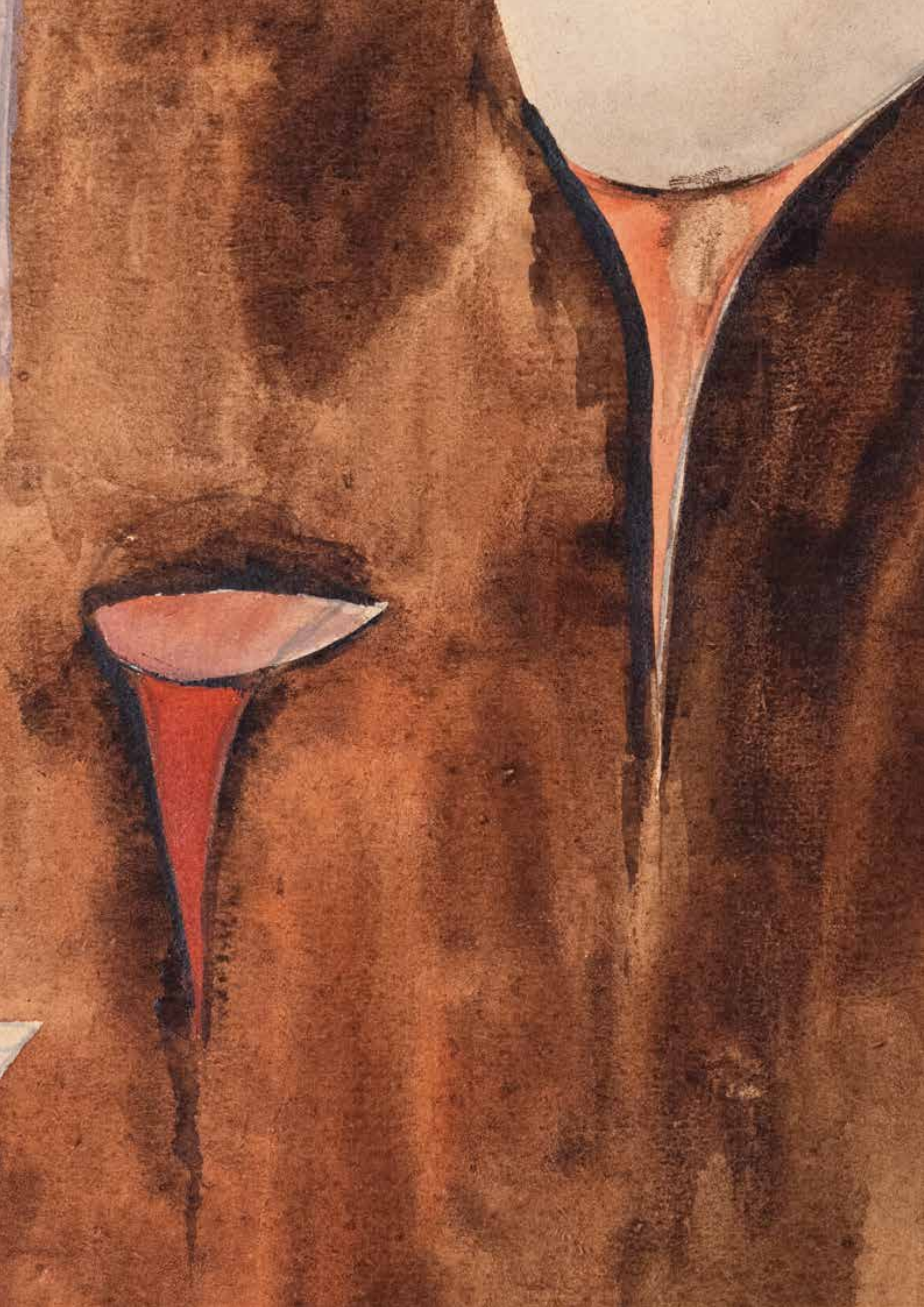
Lejki brązowe **Brown Funnels**

1949, gwasz, papier; 42 x 30 cm.

1949, gouache, paper; 42 x 30 cm.



T c h ó r z e w s k i







Bez tytułu **Untitled**

1950, gwasz, piórko, tusz, papier; 49 x 69 cm (w świetle oprawy);
sygn. i dat. p. d.: J Tchórzewski 50, sygnatura powtórzona
w lewym górnym rogu.

1950, gouache, pen, ink, paper; 49 x 69 cm (mat opening);
signed and dated bottom right: J Tchórzewski 50,
signature repeated top left.



Jadowity kwiat Poisonous Flower

1949, gwasz, papier; 50 x 35 cm; 1949, gouache, paper; 50 x 35 cm;
sygn. i dat. p. d.: JTchórzewski 49. signed and dated bottom right: JTchórzewski 49.



Las Forest

1949, gwasz, papier; 47 x 32,5 cm;
sygn. i dat. p. d.: JTchórzewski 49.

1949, gouache, paper; 47 x 32.5 cm;
signed and dated bottom right: JTchórzewski 49.



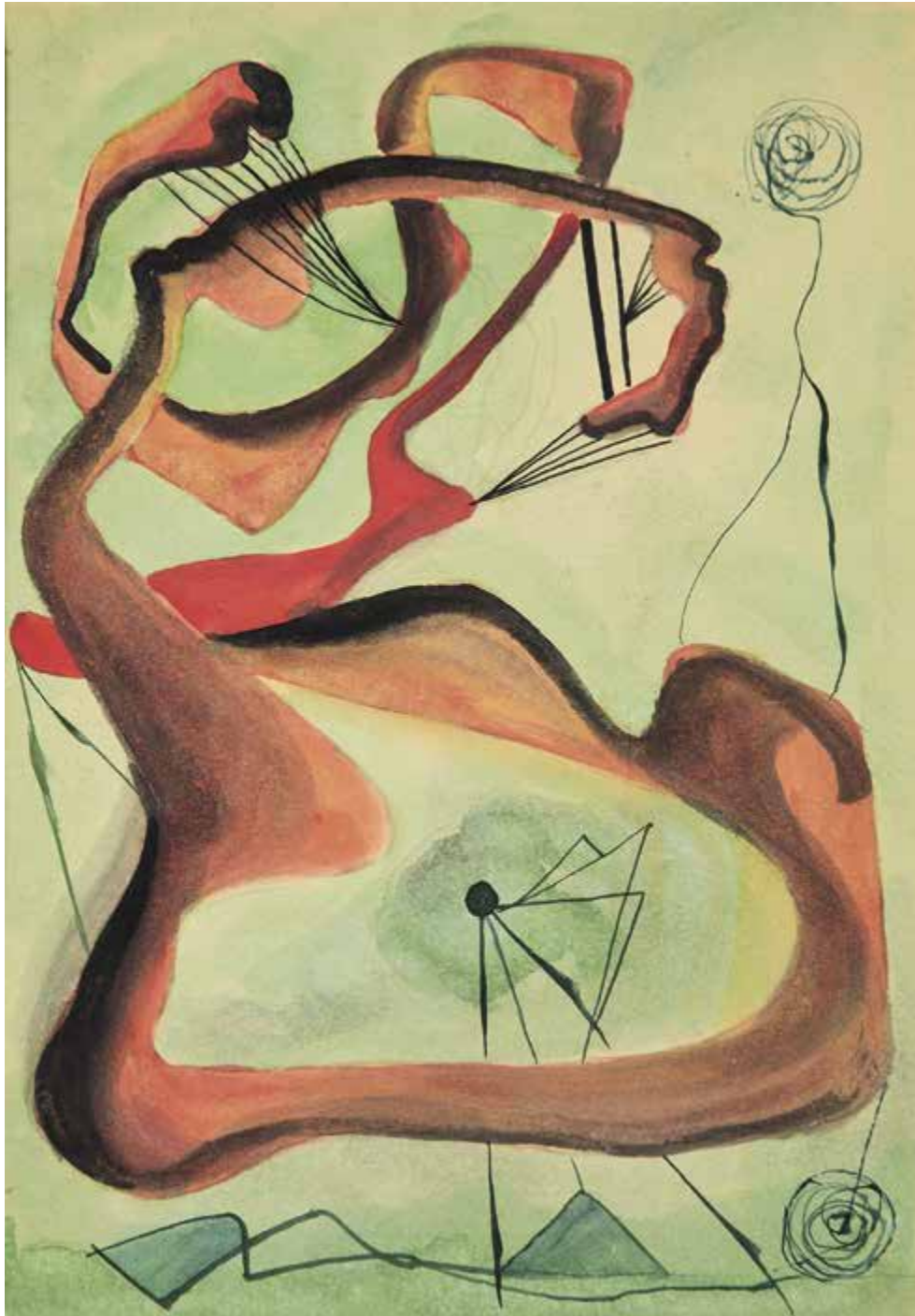
T c h ó r z e w s k i

Bez tytułu untitled

1951, gwasz, papier; 31 x 22 cm; 1951, gouache, paper; 31 x 22 cm;

sygn. i dat. p. d.: JTchórzewski 51 (ołówkiem).

signed and dated bottom right: JTchórzewski 51 (in pencil).



Bez tytułu Untitled

1951, gwasz, papier; 30,5 x 36,5 cm. 1951, gouache, paper; 30.5 x 36.5 cm.



T c h ó r z e w s k i

Kompozycja Composition

1950, gwasz, papier naklejony na karton; 33 x 24 cm;
sygn. i dat. na kartonie: JTchórzewski 50 (ołówkiem).

1950, gouache, paper pasted onto cardboard; 33 x 24 cm;
signed and dated on cardboard: JTchórzewski 50 (in pencil).



Zabawki dla Krzysia Toys for Krzys

1955, gwasz, papier, 33 x 24 cm;
sygn. p. d.: JTchórzewski (ołówkiem).

1955, gouache, paper; 33 x 24 cm;
signed bottom right: JTchórzewski (in pencil).



T c h ó r z e w s k i

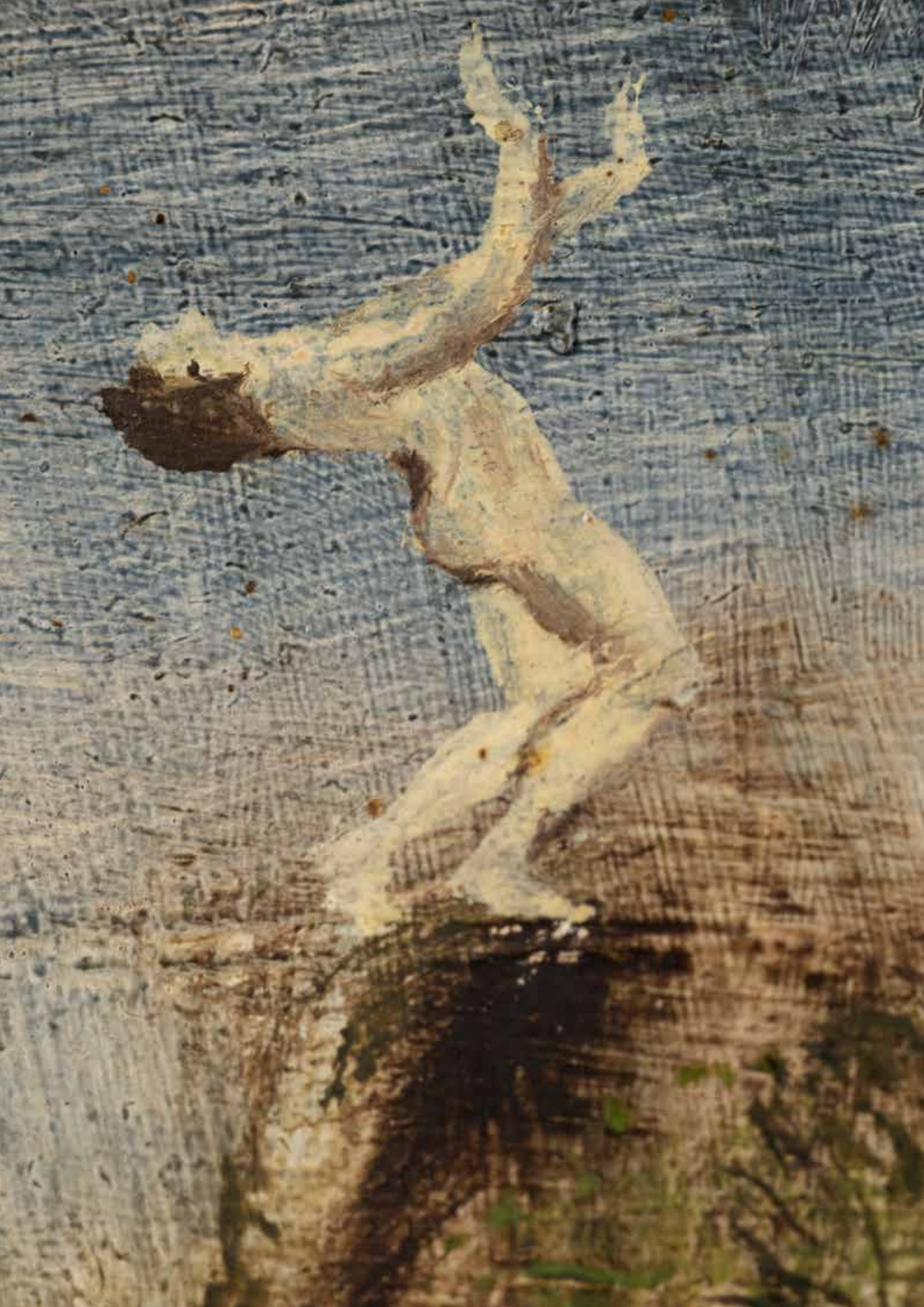


Bez tytułu (Czarny kot) Untitled (Black Cat)

1950, gwasz, papier; 53 x 43 cm. 1950, gouache, paper; 53 x 43 cm.



T c h ó r z e w s k i



Krajobraz fantastyczny **Fantastic Landscape**

1951, olej, płótno; 47 x 64,4 cm. 1951, oil, canvas; 47 x 64.4 cm.



T c h ó r z e w s k i

J e r z y

45

Akt z łabędziem **Nude with a Swan**

1952, gwasz, papier; 32,5 x 24 cm;
sygn. i dat. l. d.: JTchórzewski 52.

1952, gouache, paper; 32.5 x 24 cm;
signed and dated bottom left: JTchórzewski 52.



Dziewczyna i stworzenie **Girl and a Creature**

1952, gwasz, papier; 34,5 x 25 cm;
sygn. i dat. p. d.: J. Tchórzewski 52.

1952, gouache, paper; 34.5 x 25 cm;
signed and dated bottom right: J. Tchórzewski 52.



T c h ó r z e w s k i

Dziewczyna z koniem **Girl and a Horse**

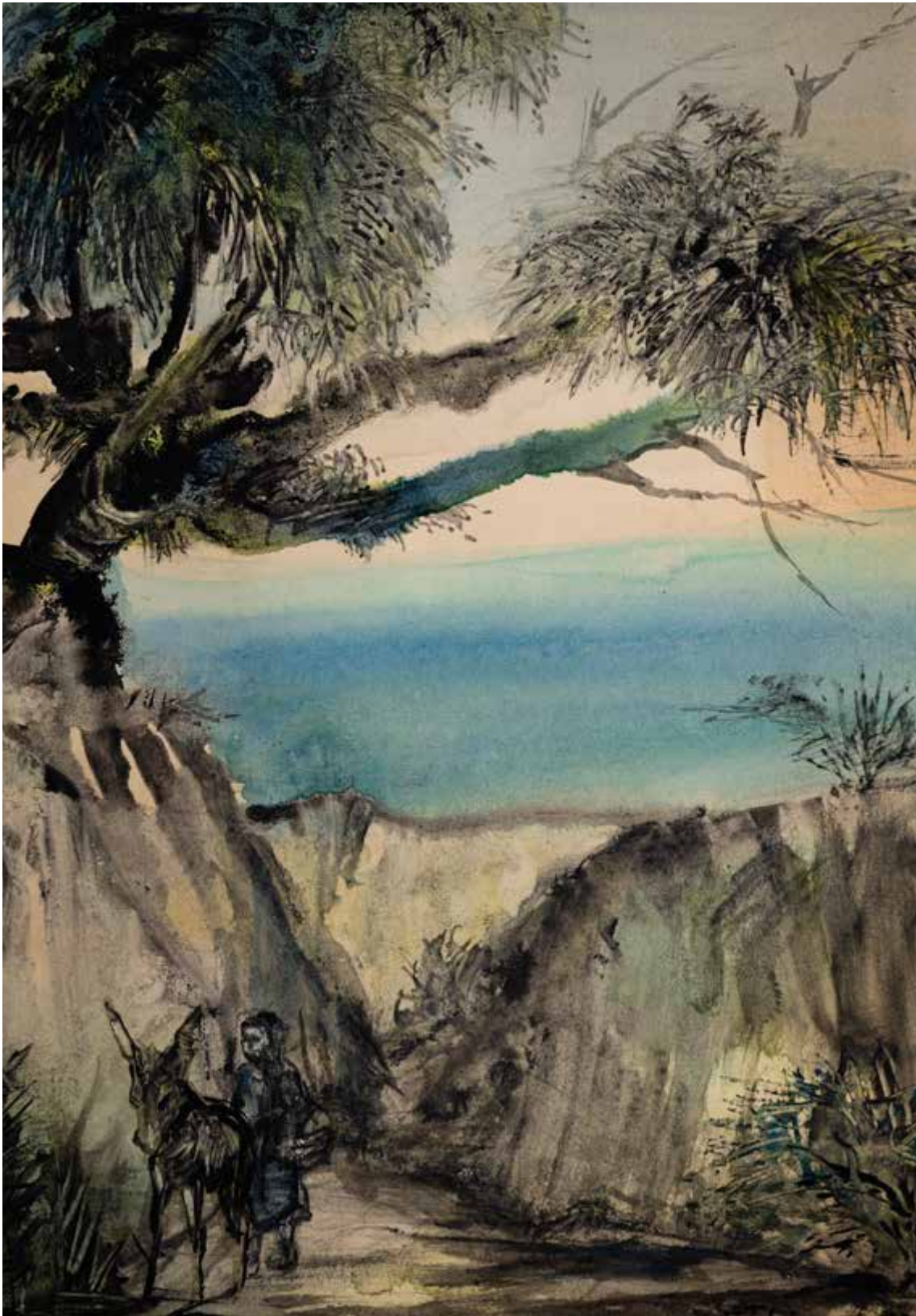
1952, gwasz, papier; 42 x 29,5 cm; 1952, gouache, paper; 42 x 29.5 cm;
sygn. i dat. l. d.: J Tchórzewski 52. signed and dated bottom left: J Tchórzewski 52.



Pejzaż z osiołkiem Landscape with a Donkey

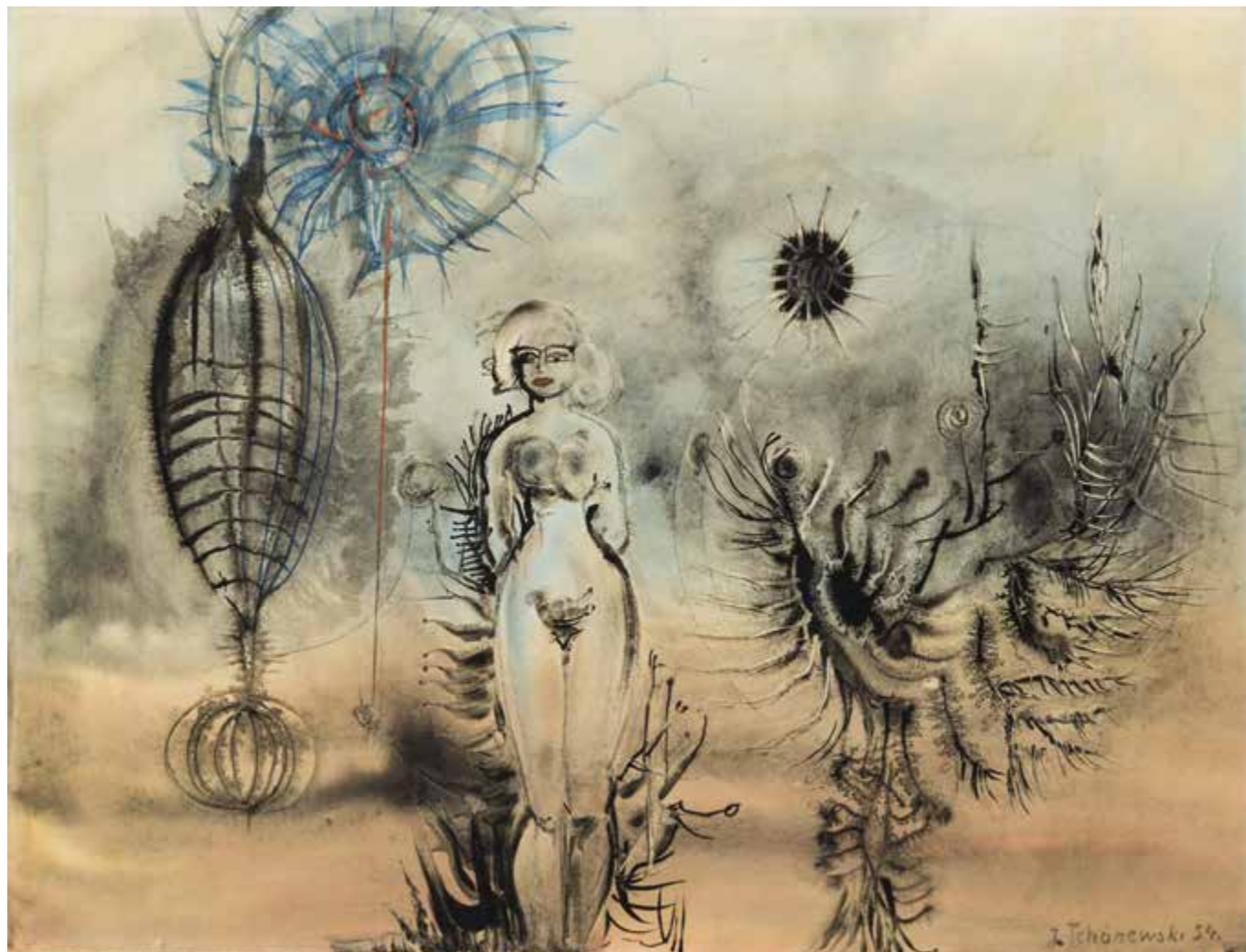
1953, gwasz, papier; 34 x 25 cm;
sygn. i dat. p. d.: JTchórzewski 53.

1953, gouache, paper; 34 x 25 cm;
signed and dated bottom right: JTchórzewski 53.



Zaćmienie słońca Sun Eclipse

1954, gwasz, papier; 35 x 46 cm; 1954, gouache, paper; 35 x 46 cm;
sygn. i dat. p. d.: JTchórzewski 54. signed and dated bottom right: JTchórzewski 54.



Zaklęta w drzewo Turned into a Tree

1953, olej, płótno; 60,5 x 50,5 cm. 1953, oil, canvas; 60.5 x 50.5 cm.



T c h ó r z e w s k i



Akrobacje Acrobatics

1954, olej, płótno; 135 x 95 cm;
sygn., dat. i opisany na odwrocie: J. Tchórzewski 54
/ „AKROBACJE”, na krośnie malarskim papierowa nalepka
z wystawy w Muzeum Narodowy w Krakowie z 2009 r.

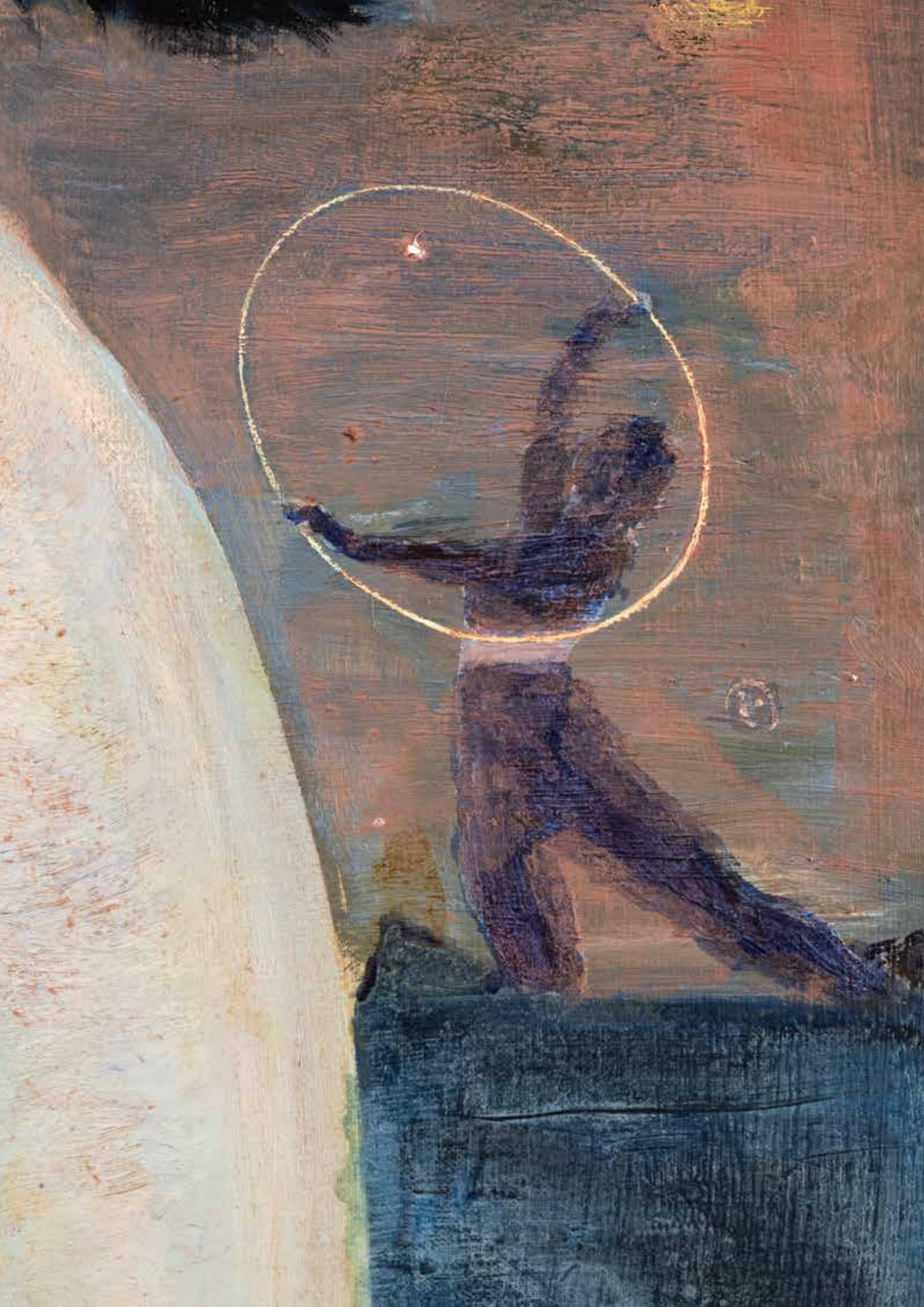
1954, oil, canvas; 135 x 95 cm;
signed, dated and described on the back: J. Tchórzewski 54
/ „AKROBACJE”, on the stretcher a paper exhibition label,
National Museum in Kraków, 2009.



T c h ó r z e w s k i







Łuk (Dziewczyna z ptakiem) Arch (Girl with a Bird)

1954, olej, płótno; 65 x 95 cm; na krośnie malarskim napis:
J. Tchórzewski „Dziewczyna z ptakiem” (ołówkiem).

1954, oil, canvas; 65 x 95 cm; inscribed on the stretcher:
J. Tchórzewski „Dziewczyna z ptakiem” (in pencil).



T c h ó r z e w s k i





Dziewczyna Girl

1954, akwarela, gwasz, papier naklejony na karton; 50 x 35 cm;
sygn. i dat. p. d.: JTchórzewski 54
(ołówkiem, na kartonie).

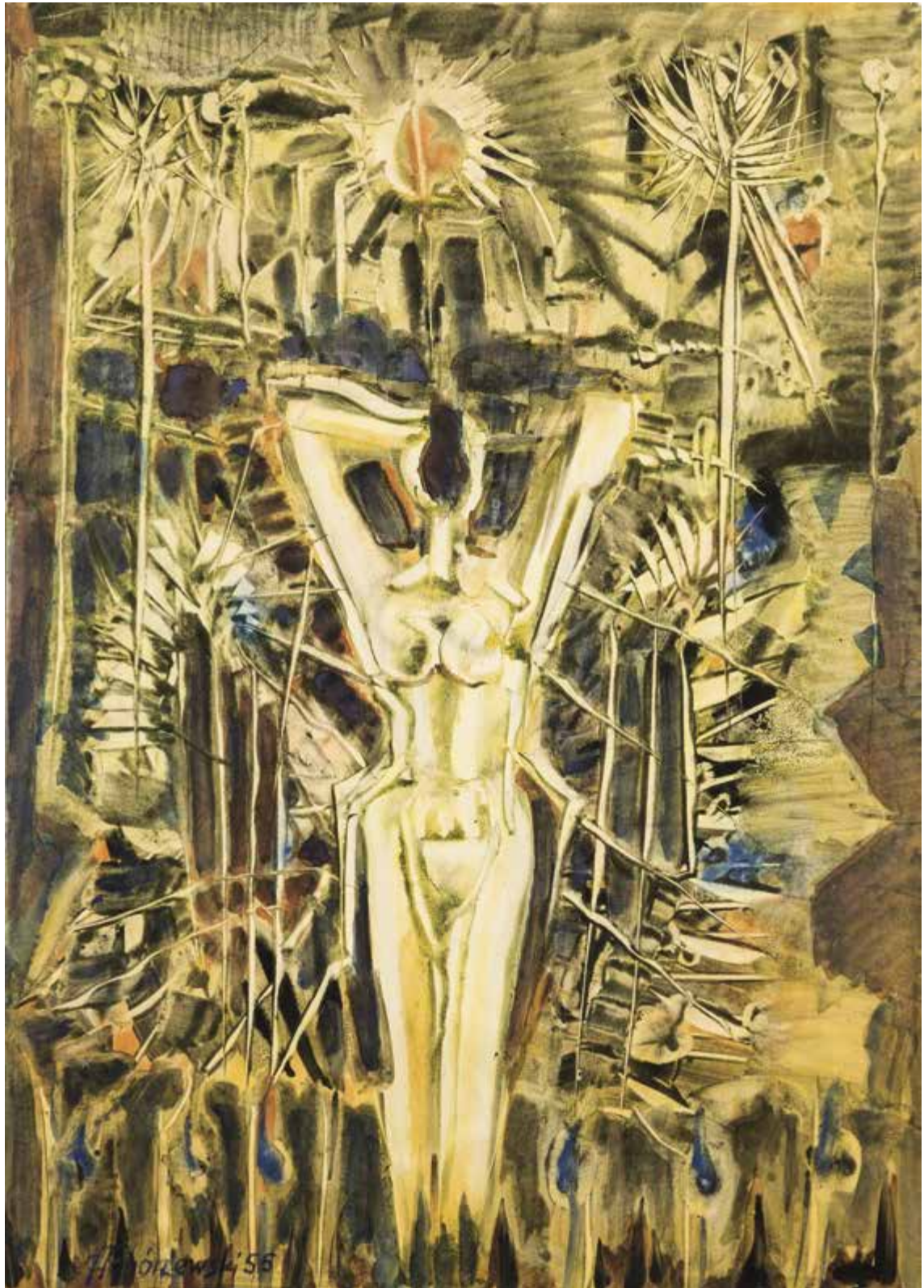
1954, watercolour, gouache, paper pasted onto cardboard; 50 x 35 cm;
signed and dated bottom right: JTchórzewski 54
(in pencil, on cardboard).



Akt złoty (Ewa) Golden Nude (Eve)

1955, gwasz, papier; 69,5 x 49 cm;
sygn. i dat. l. d.: JTchórzewski 55.

1955, gouache, paper; 69.5 x 49 cm;
signed and dated bottom left: JTchórzewski 55.



T c h ó r z e w s k i



Byk (Porwanie Europy) Bull (Rape of Europa)

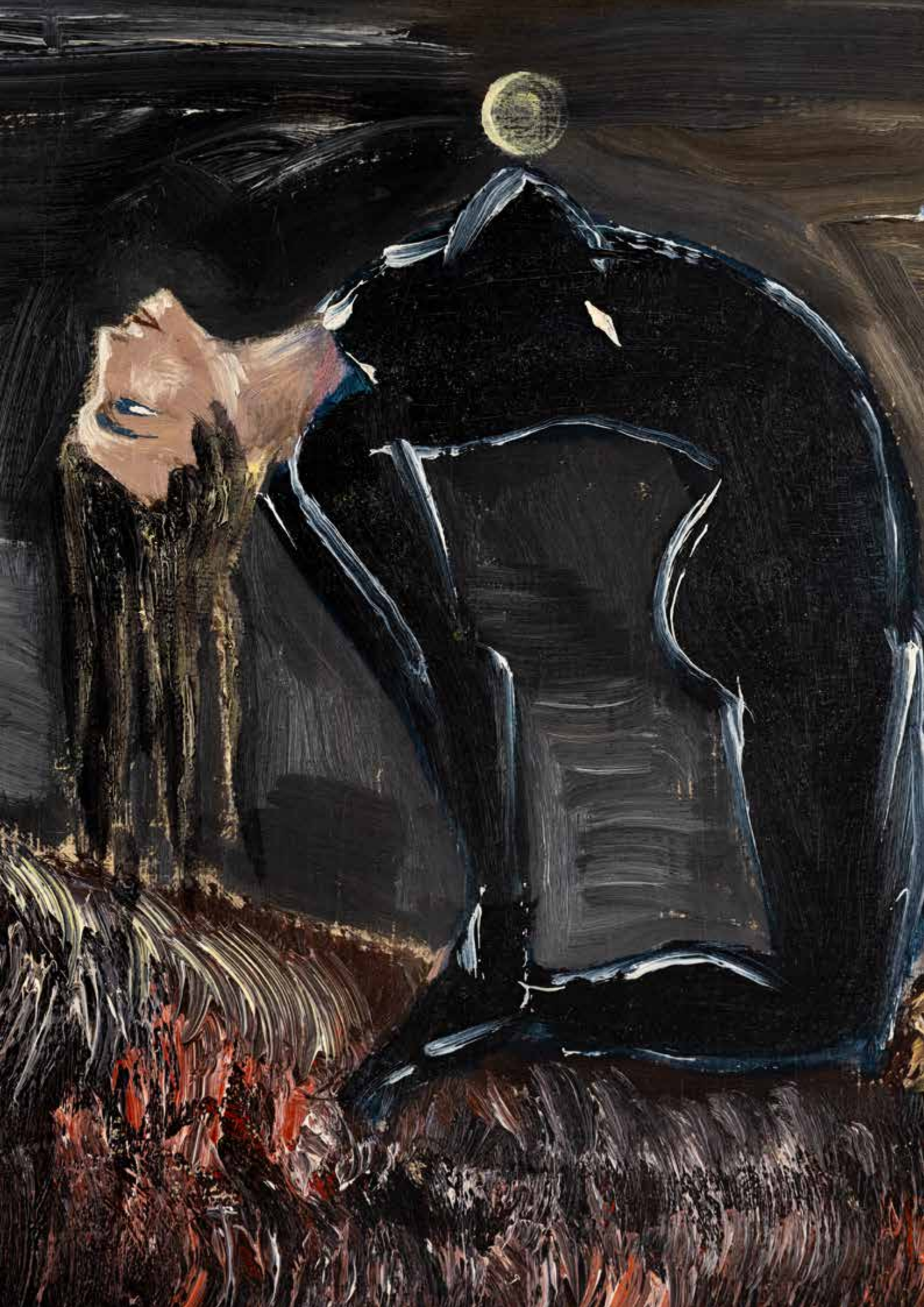
1954, olej, płótno; 65 x 95 cm;
sygn. i dat. na odwrocie: J. Tchórzewski 54.

1954, oil, canvas; 65 x 95 cm;
signed and dated on the back: J. Tchórzewski 54.



T c h ó r z e w s k i





Smok i dziewczyna Dragon and Girl

1955, gwasz, papier; 35 x 50 cm; 1955, gouache, paper; 35 x 50 cm;
sygn. i dat. p. d.: JTchórzewski 55. signed and dated bottom right: JTchórzewski 55.



Bez tytułu Untitled

1954, gwasz, papier; 34 x 49 cm. 1954, gouache, paper; 34 x 49 cm.



T c h ó r z e w s k i

Kurek Cock

1955, gwasz, papier; 20,5 x 29 cm. 1955, gouache, paper; 20.5 x 29 cm.



Nocne motyle **Night Butterflies**

1954, gwasz, papier; 35 x 50 cm;
sygn. i dat. śr. d.: JTchórzewski 54.

1954, gouache, paper; 35 x 50 cm;
signed and dated centre bottom: JTchórzewski 54.



Kolorowa noc Colorful Night

1954-1955, gwasz, papier; 34,5 × 44,5 cm. 1954-1955, gouache, paper; 34.5 × 44.5 cm.



Ptaki Birds

1954, gwasz, papier; 50 x 35 cm;
sygn. i dat. p. d.: J. Tchórzewski 54.

1954, gouache, paper; 50 x 35 cm;
signed and dated bottom right: J. Tchórzewski 54.





Kot (Obrazek dla Krzysia) Cat (Picture for Krzys)

1955, gwasz, papier; 70 x 50 cm;
sygn. i dat. l. d.: JTchórzewski / 55.

1955, gouache, paper; 70 x 50 cm;
signed and dated bottom left: JTchórzewski / 55.



T c h ó r z e w s k i



Pożar przestrzeni **Fire in Space**

1955-1956, olej, płótno; 65 x 95 cm;
sygn. i dat. l. d.: JTchórzewski 55.

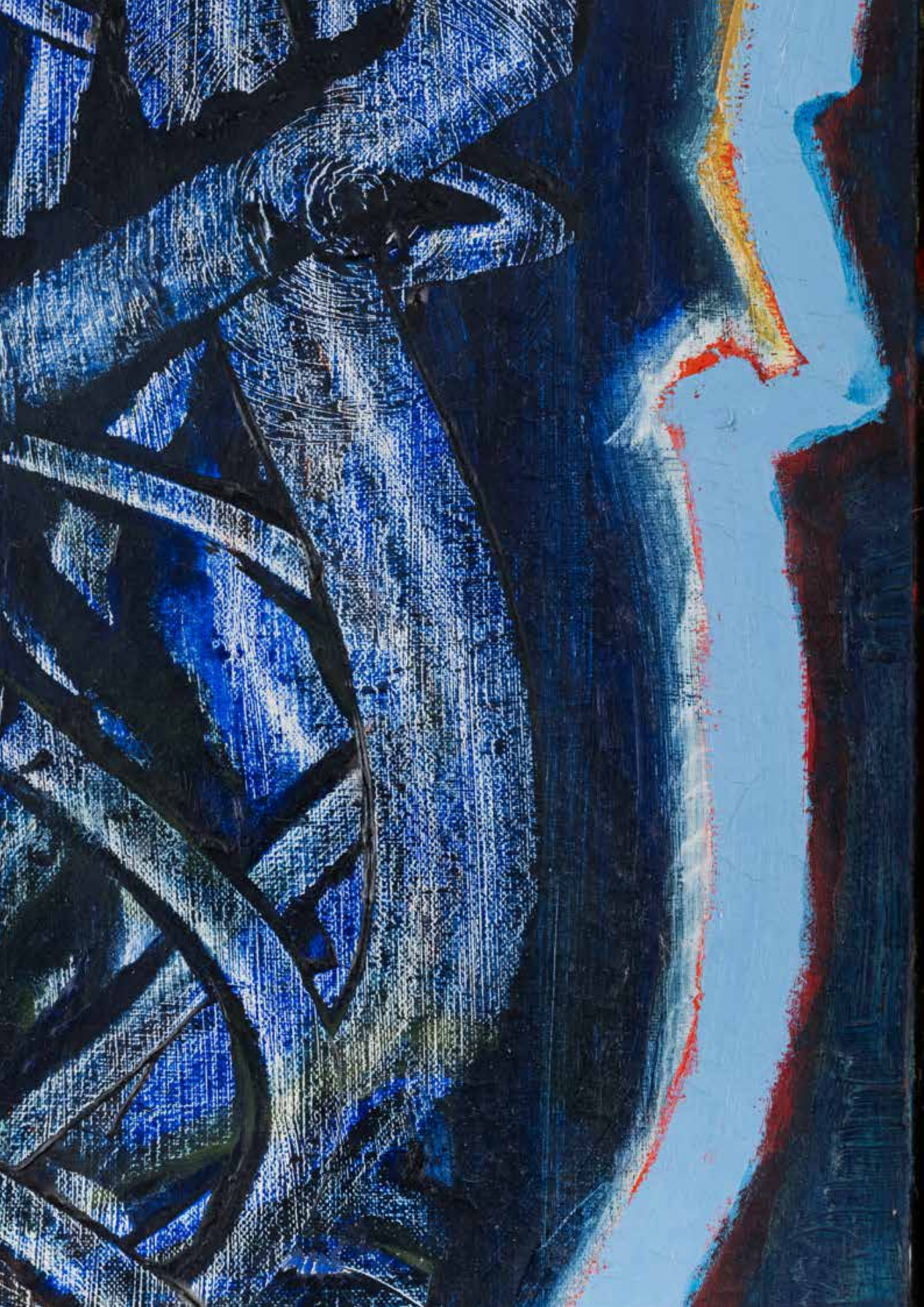
Obraz prezentowany na wystawie Jerzego Tchórzewskiego
i Aliny Szapocznikow w warszawskiej Zachęcie w 1957 roku.

1955-1956, oil, canvas; 65 x 95 cm;

signed and dated bottom left: JTchórzewski 55;

The painting featured at the exhibition of Jerzy Tchórzewski
and Alina Szapocznikow in the Zachęta Gallery in Warsaw in 1957.





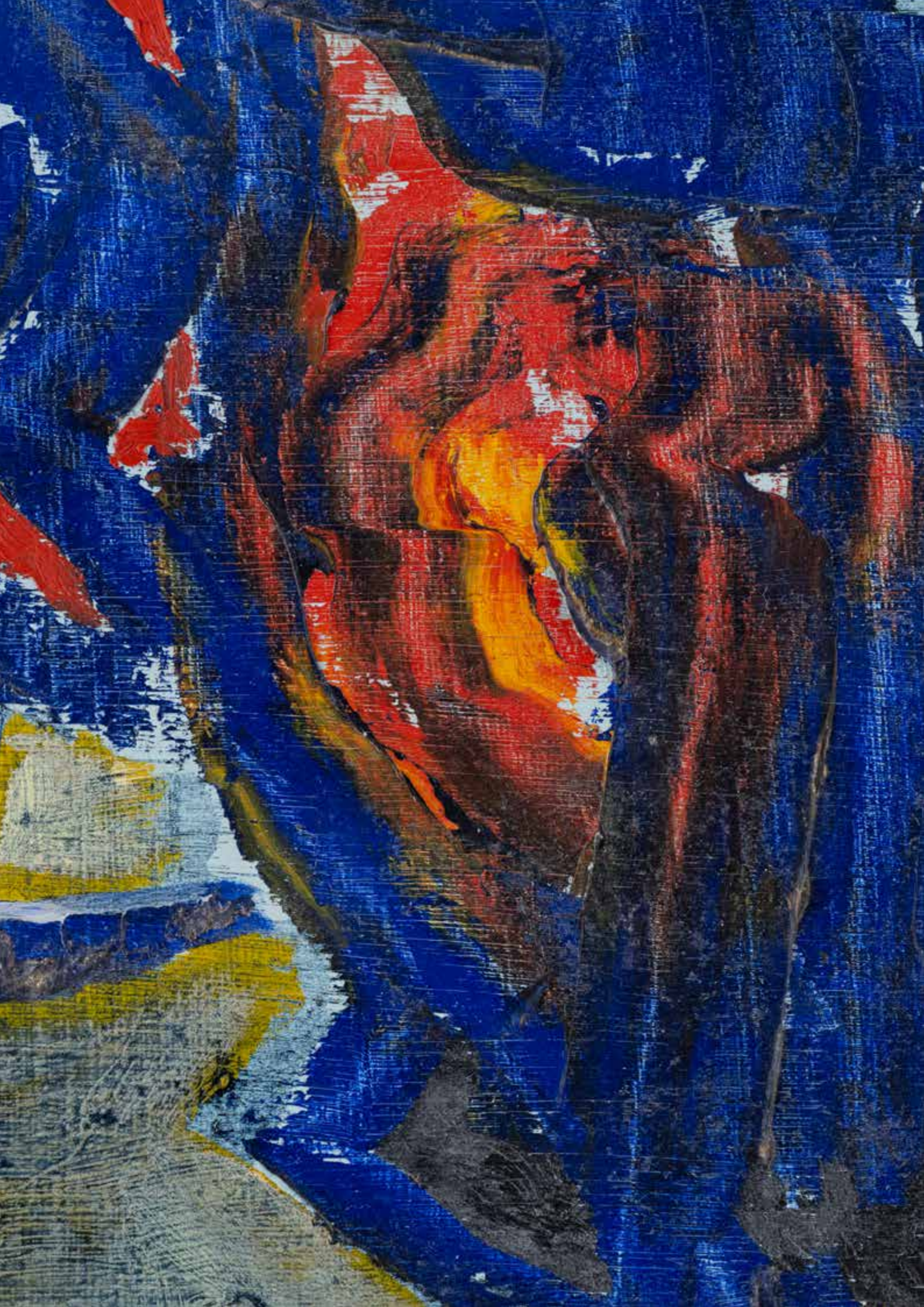
Kompozycja **Composition**

1956, olej, płótno; 96 x 69 cm; na odwrocie papierowa,
drukowana nalepka z Muzeum Narodowego w Krakowie z 2009 r.

1956, oil, canvas; 96 x 69 cm; on the back, a printed
paper label, National Museum in Cracow, 2009.



T c h ó r z e w s k i



Niepokój **Anxiety**

1956, olej, płótno; 65 x 95 cm;
na odwrocie papierowa, drukowana nalepka
z Muzeum Narodowego w Krakowie z 2009 r.

1956, oil, canvas; 65 x 95 cm;
on the back, a printed paper label,
National Museum in Cracow, 2009.





Rakieta Rocket

1956, olej, płótno; 135 x 95 cm;
sygn., dat. i opisany na odwrocie: J. Tchórzewski 56.
/ „RAKIETA” oraz papierowa nalepka CBWA Zachęta.

1956, oil, canvas; 135 x 95 cm;
signed, dated and described on the back: J. Tchórzewski 56
/ „RAKIETA”, and paper label of CBWA Zachęta.



T c h ó r z e w s k i







Postać Figure

1956, olej, płótno; 95 x 65 cm; na odwrocie papierowa,
drukowana nalepka z Muzeum Narodowego w Krakowie z 2009 r.

1956, oil, canvas; 95 x 65 cm; on the back, a printed
paper label, National Museum in Cracow, 2009.



T c h ó r z e w s k i

Zanik Atrophy

1957, gwasz, papier; 100 x 70 cm. 1957, gouache, paper; 100 x 70 cm.



Opór Resistance

1958, gwasz, papier; 70 x 49,5 cm;
sygn. i dat. l. d.: JTchórzewski 58.

1958, gouache, paper; 70 x 49.5 cm;
signed and dated bottom left: JTchórzewski 58.



T c h ó r z e w s k i



Obroty (Poruszona przestrzeń)

Revolutions (Space in Motion)

1958, gwasz, papier; 100 x 70 cm;
sygn. i dat. l. d.: JTchórzewski / 58.

1958, gouache, paper; 100 x 70 cm;
signed and dated bottom left: JTchórzewski / 58.



T c h ó r z e w s k i

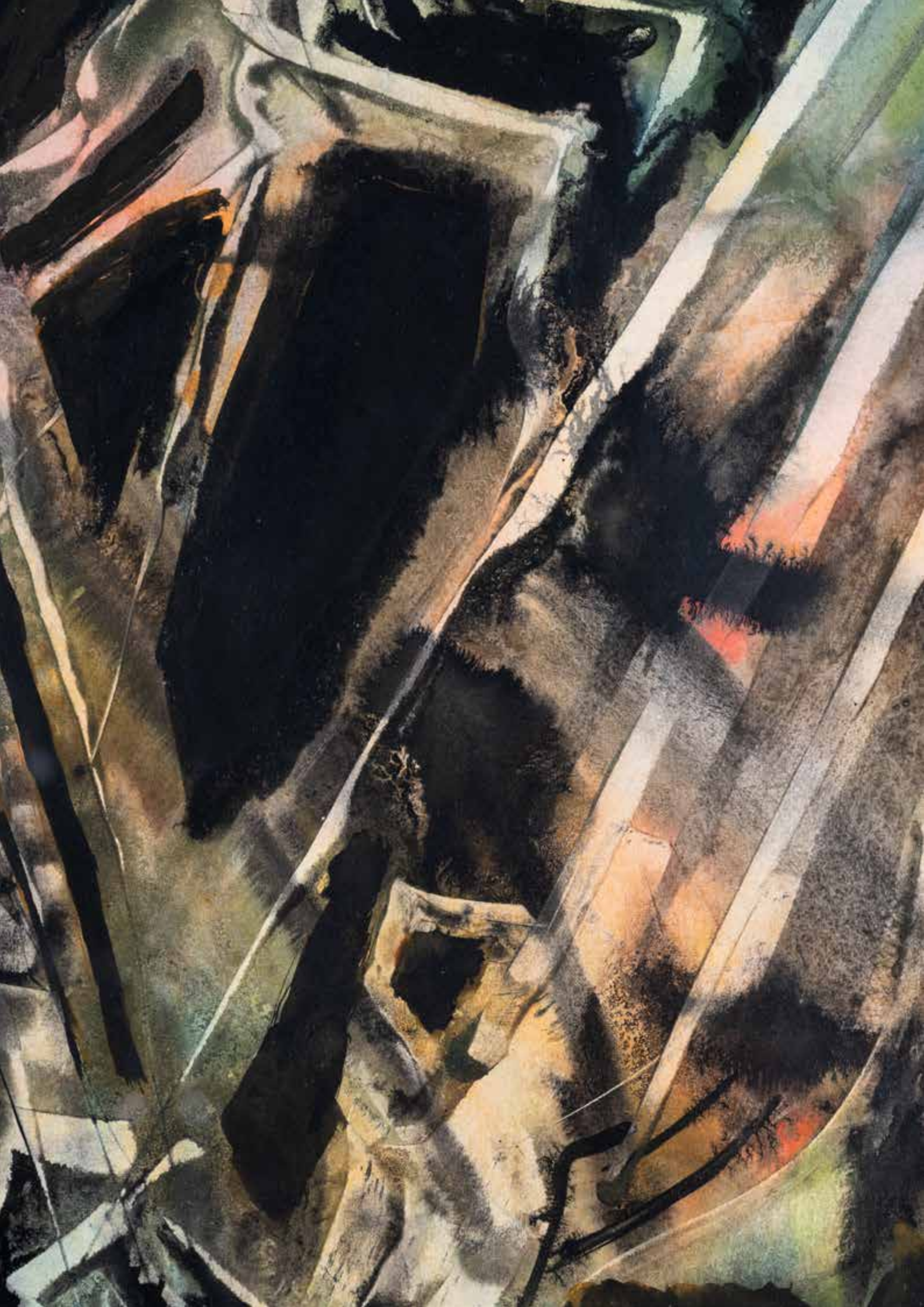


Wiatr Wind

1958, gwasz, papier; 50 x 70 cm;
sygn. i dat. p. d.: JTchórzewski 58.

1958, gouache, paper; 50 x 70 cm;
signed and dated bottom right: JTchórzewski 58.





Zmagania **struggle**

1958, gwasz, papier; 61,5 x 86 cm;
sygn. i dat. p. d.: JTchórzewski / 58.

1958, gouache, paper; 61.5 x 86 cm;
signed and dated bottom right: JTchórzewski / 58.





Pająk spider

1958, olej, płótno; 65 x 81,5 cm;
sygn. i dat. l. d.: JTchórzewski 58.

1958, oil, canvas; 65 x 81.5 cm;
signed and dated bottom left: JTchórzewski 58.





Kompozycja I (Zmagania) **Composition I (Struggle)**

1957, olej, płótno; 35 x 45 cm; sygn. i dat. na odwrocie: JTchórzewski 57. 1957, oil, canvas; 35 x 45 cm; signed and dated on the back: JTchórzewski 57.



T c h ó r z e w s k i



Pod światło **Against the Light**

1956, olej, płótno; 95 x 105 cm;
sygn. i dat. l. d.: J. Tchórzewski 56;

na odwrocie, na płótnie fragment papierowej nalepki z pismem maszynowym – częścią opisu obrazu i numerem 55; na odwrocie papierowa, drukowana nalepka z Muzeum Narodowego w Krakowie z 2009 r.

1956, oil, canvas; 95 x 105 cm;

signed and dated bottom left: J. Tchórzewski 56;

on the back, on canvas, fragment of a typed paper label with the painting's description and number 55;

on the back, a printed paper label of the National Museum in Cracow, 2009.





Rozkwit (Bez tytułu) Efflorescence (Untitled)

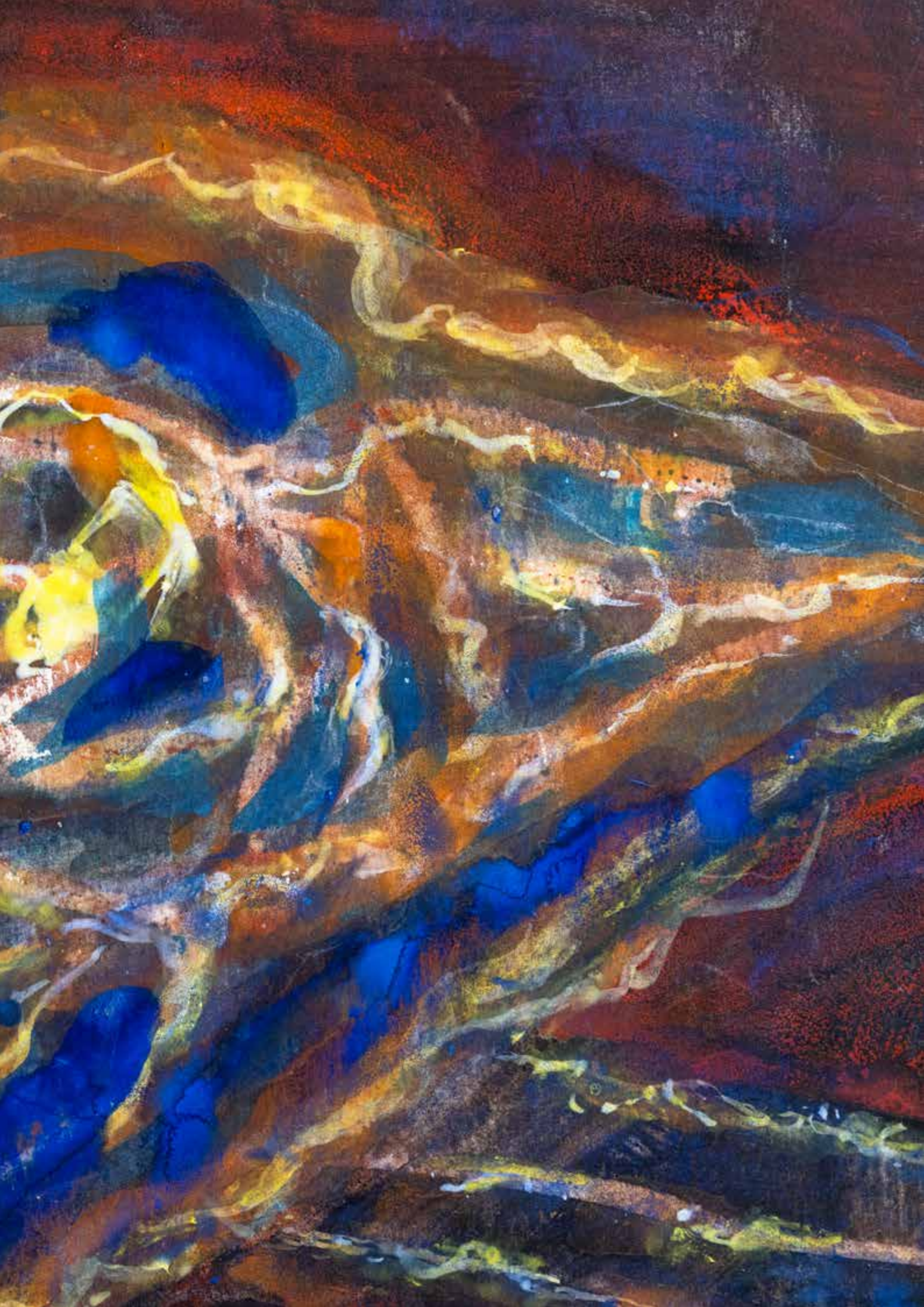
1957-1959, olej, płótno; 190 x 134,5 cm. 1957-1959, oil, canvas; 190 x 134.5 cm.



T c h ó r z e w s k i







Bez tytułu Untitled

1958-1988, gwasz, papier; 70 x 100 cm;
sygn. i dat. l. d.: J. Tchórzewski 58 88.

1958-1988, gouache, paper; 70 x 100 cm;
signed and dated bottom left: J. Tchórzewski 58 88.

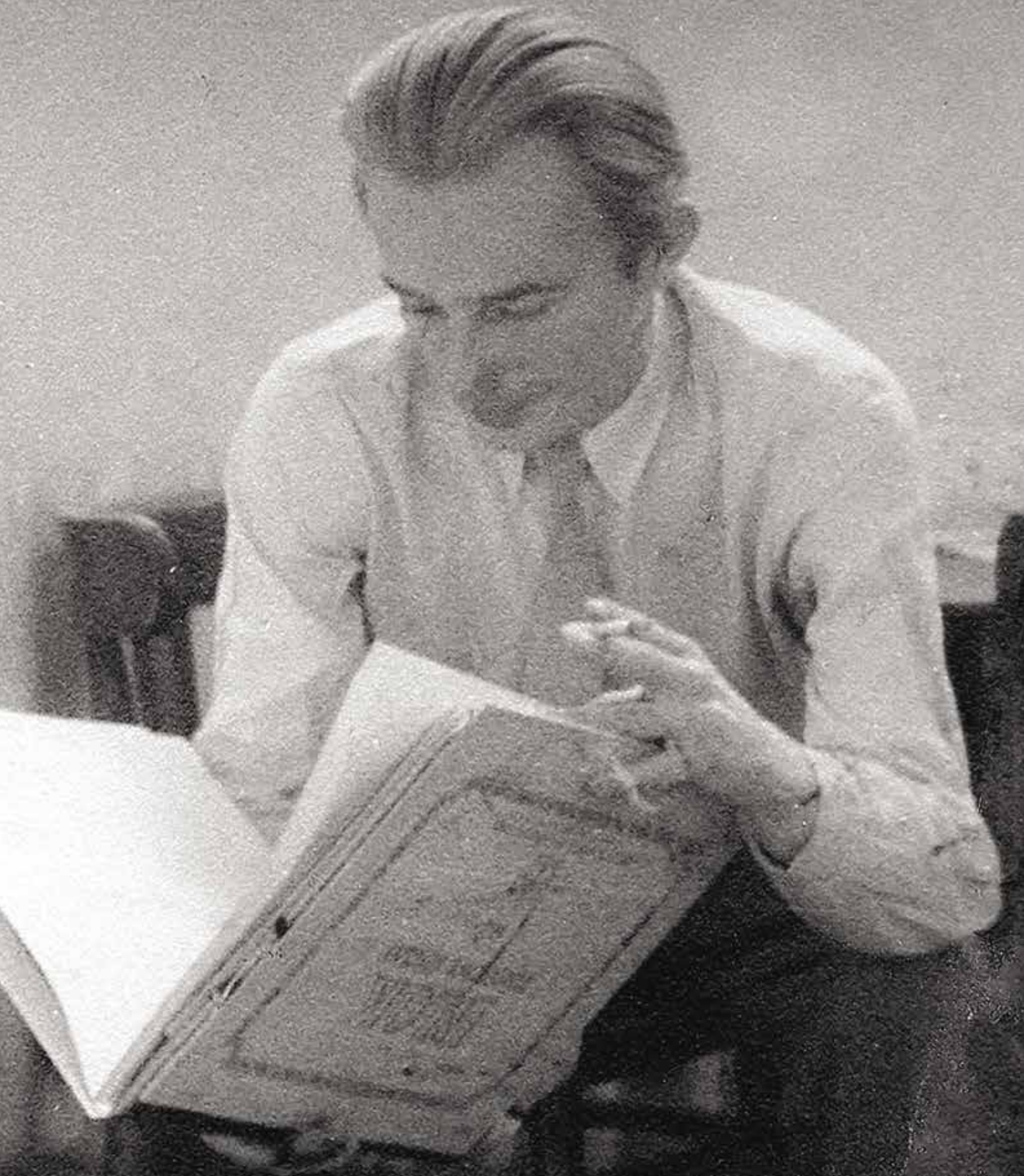


T c h ó r z e w s k i









KALENDARIUM
CHRONOLOGY
1946 – 1959



„Wyobraźnia ludzka nie dała się onieśmiałić bogactwem i doskonałością widzialnego w naturze, lecz właśnie tym rozbudzona zbuntowała się i rola kontemplacji istniejących już kreacji wizualnych nie mogła jej wystarczyć. Wyobraźnia człowieka, w tym wypadku reprezentowana przez malarstwo, poczuła się zdolna tworzyć w całym tego znaczeniu, tworzyć nowe kreacje, nowe fakty plastyczne. Tak też rozumiem rolę malarstwa. Obraz powinien być, w moim przekonaniu, tym właśnie nowym faktem plastycznym, powinien być wynikiem (u twórcy) i powodem (u odbiorcy) nowego zdarzenia, nowej wielkiej przygody wyobraźni.”

(Jerzy Tchórzewski, [wypowiedź w:] *Współcześni malarze polscy*, wstęp Ksawery Piwocki, Arkady, Warszawa 1957, s. 24).

JERZY TCHÓRZEWSKI (1928 – 1999) - artysta, malarz, grafik, równocześnie poeta i pisarz. W tym KALENDARIUM głos zabierze sam twórca poprzez pozostawione notatki, listy i wspomnienia, bo kto inny mógłby lepiej opowiedzieć o tym, co nurtuje malarza, zachwyca poetę, ciekawi człowieka i budzi się w umyśle i sercu młodego plastyka niż on sam.

Human imagination would not have been discouraged by the abundance and perfection of the visible found in nature: quite the contrary, it has been thus stimulated to rebel, no longer satisfied with the already existing visual creations. Human imagination, in this case represented by painting, has realized its autonomous potential to call new creations into being, effect new visual facts. This is how I understand the role of painting. In my opinion, each painting should be a new visual fact, the result of a new event (to the artist) and inspiration for a new event (to the viewer), leading onto a new splendid adventure of the imagination.

(Jerzy Tchórzewski, [the artist's comment quoted in:] *Współcześni malarze polscy*, introduction Ksawery Piwocki, Arkady, Warszawa 1957, p. 24)

JERZY TCHÓRZEWSKI (1928-1999): painter and graphic artist, poet and writer. The CHRONOLOGY gives voice to the artist, letting him speak through his notes, letters, and recollections. Who else would be more competent than Tchórzewski himself to reveal the concerns of the painter, the elations of the poet, the interests of the man, the young artist's ideas and feelings.

„Było to zresztą moje pierwsze spotkanie z poezją awangardową [zakup tomiku Juliana Przybosa *Póki my żyjemy* w 1945 roku], ściślej, ze sztuką nowoczesną. Odbyło się ono na terenie poezji, nie malarstwa - nie znałem jeszcze analogicznych, to znaczy równie śmiałych, równie awangardowych dzieł malarskich, ale przecież musiałem od tej chwili przeczuwać ich istnienie, ich konieczność. (...)

Kto wie zresztą, czy nie lepiej się stało, że po raz pierwszy zetknąłem się z problemami sztuki nowoczesnej na terenie poezji, nie malarstwa, co musiało podsunąć mojej podświadomości przeczucie jakże owocnych korespondencji pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki oraz przeświadczenie o wspólnocie wyznaczonego im przez czas losu. Od tej chwili zresztą przeznaczeniem mojego osobistego artystycznego losu było żywe zainteresowanie innymi dziedzinami sztuki, zwłaszcza poezją i muzyką, a także przyjaźnie artystyczne z poetami”. (T, s. 35)

Anyway, this was my first encounter with the avant-garde poetry [acquiring Julian Przybós's volume *Póki my żyjemy* in 1945], or more precisely with modern art. It unfolded on the grounds of poetry rather than painting as at this time I did not know any analogous paintings that were equally bold and avant-garde, but from that moment I started to feel that they must have existed, sense the imperative of their existence. (...)

Who knows, perhaps it was all for the better that I first encountered the problems of modern art through poetry and not painting because it must have planted in my subconscious the premonition of fruitful correspondences between different arts and a firm belief in their common time-determined fate. Indeed since then, my personal destiny as an artist has been a lively interest in other art disciplines, especially poetry and music, and also artistic friendships with poets. (T, p. 35)

1946

Za namową Ireny Karpińskiej artysta podejmuje studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Zygmunta Radnickiego i nawiązuje przyjaźnie wśród krakowskiego środowiska artystycznego m.in. z Tadeuszem Brzozowskim, Jonaszem Sternem, Kazimierzem Mikulskim (zwanym Balzakiem), Jerzym Nowosielskim, Marią Jarewą i Tadeuszem Kantorem.

„Szybko zorientowałem się, że Akademia nie zadowolili moich „ciągot” i nadziei artystycznych. Malować stale akty, draperie, martwe natury?! Nie. Ciągnęło mnie gdzieś w inną stronę - szukałem jakiegoś bardziej otwartego miejsca dla mojej wyobraźni. Mury ASP odgradzały mnie od tego, co czuło się w powietrzu. Bodajże już w 1946 r. na Salonie Jesiennym w Pałacu Sztuki zauważyłem Brzozowskiego (wystawiał, o ile dobrze pamiętam, *Wagon*), słynną *Addis Abebę* Nowosielskiego, Kantora, Jarewkę, Sterna. To w tym kierunku zwracały się moje zainteresowania i przeczucia artystyczne”. (T, s. 90)

1946

Encouraged by Irena Karpińska, Tchórzewski enrolls at the Academy of Fine Arts in Kraków, in the class of Professor Zygmunt Radnicki. Among the friends he makes in the Kraków art community are: Tadeusz Brzozowski, Jonasz Stern, Kazimierz Mikulski (nicknamed Balzak), Jerzy Nowosielski, Maria Jarema, and Tadeusz Kantor.

I quickly realized that the Academy would not satisfy my artistic longings and hopes. To spend all my time painting nudes, draperies, and still lifes?! Heck, no! I was pulled in a different direction – I searched for a more open place for my imagination. The Academy’s walls separated me from everything that could be felt in the air. Already in 1946, at the Autumn Salon in the Palace of Art, I noticed Brzozowski (he exhibited *The Carriage*, as far as I can remember), Nowosielski’s famous *Addis Abeba*, works by Kantor, Jarema, Stern. My interest and artistic intuition were pulling me in this direction. (T, p. 90)

1947–1948

Artysta równolegle z malarstwem podejmuje studia architektoniczne, lecz po jednym semestrze rezygnuje. Na początku nowego roku akademickiego Tchórzewski wraz z kolegami Janem Tarasinem i Walerianem Borowczykiem wybiera pracownię prof. Zbigniewa Pronaszki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dyplom uzyskał w 1951 roku. W tym czasie artysta również poznaje Tadeusza Różewicza i Juliana Przybosia, z którymi pozostanie w przyjacielskich stosunkach przez całe życie.

„Zdałem [na architekturę] i zostałem przyjęty na pierwszy rok studiów. Zadowolenie z tego „sukcesu” malało jednak po rozpoczęciu zajęć z dnia na dzień. Matematyka, geometria wykreślna, budownictwo. Profesor Plamitzer tak szybko kreślił na tablicy „rebusy matematyczne” czy też tajemnice geometrii wykreślnej, nie pamiętam, że nie nadążałem notować. Nie na wszystkich zresztą wykładach mogłem być obecny, bo trzeba było wpadać do Akademii. Umówiliśmy się więc z paroma kolegami, że będę korzystał z ich notatek. Najbardziej zaprzyjaźniłem i polubiłem się wzajemnie z Jakubowskim

1947-1948

Simultaneously with painting, Tchórzewski begins to study architecture but resigns after one semester. At the start of the new academic year, together with his fellow students Jan Tarasin and Walerian Borowczyk, he chooses the class of Professor Zbigniew Pronaszko at the Academy. Tchórzewski graduates with an MFA in 1951. During this period, he meets the poets Tadeusz Różewicz and Julian Przyboś, with whom he would develop lifelong friendships.

I passed the entrance exam [to study architecture] and got admitted. But my enthusiasm for this ‘success’ started to diminish with each passing day. Mathematics, descriptive geometry, building construction. Professor Plamitzer would draw ‘mathematical rebuses’ or perhaps problems of descriptive geometry, I can’t remember, on the blackboard so quickly that I was not able to make notes. Anyway, I could not attend all the lectures because I had to show up at the Academy from time to time. So, I arranged with a few colleagues that I could use their notes. I became friends with one

(nie pamiętam jego imienia) - był to wówczas jeden z najśłynniejszych naszych taterników. On rzeczywiście pomagał mi bardzo dużo i bardzo serdecznie, i chyba tylko dzięki jego pomocy zaliczyłem pierwszy semestr. Ale kosztowało mnie to dużo zdrowia. Najgorszą zmorą było dla mnie budownictwo. Wykreślanie graficzne arkuszy z wozówkami i główkami to był dla mnie prawdziwy koszmar. Dla „zdemoralizowanego” przez sztukę wymagana na architekturze precyzja była czymś nieosiągalnym. Ślęczałem nad tymi arkuszami, starałem się, jak mogłem, żeby mi się grafion nie zajęknął, w swoim przekonaniu osiągnąłem maksimum precyzji”. (S, s. 122)

„Było to chyba w 1947 roku - wybrałem się na wieczór poetycki, który odbywał się w Starym Teatrze (?) i na którym występowało jedenastu (!) poetów. (...) W tej jedenastce był Przyboś”. (T, s. 40)

„Przybosia, którego poezję podziwiałem, wyobrażałem sobie zupełnie inaczej, no i sposób jego recytacji wydał mi się jakiś wątpliwy, nieprzekonujący - słowa dziwiły się swojemu brzmieniu. Największe wrażenie zrobił na

mnie Różewicz, chociaż to wrażenie było dość osobliwe, dość dziwaczne. Jego poezję znałem już dobrze i podziwiałem, podobnie jak poezję Przybosia, toteż z napięciem czekałem na jego występ, po wielu mdłych, nieprzekonujących „popisach”, przyszła wreszcie na niego kolej. Na scenę wylazło coś małego, czerniawego, niezgrabnego i jęczącym, monotonnym głosem głośno i wyraźnie powiedziało parę wierszy. Nie była to znakomita recytacja, ale na pewno osobliwa i pozbawiona jakiegokolwiek kokieterii i sztuczności. Monotonia tej recytacji nie upiększała słów, ale nie ośmieszała ich przynajmniej, co się zdarzało niektórym poetom usiłującym dodać swoim słowom muzyczną urodę czy też akcentować je przesadnie. Toteż po występie Różewicza zapanowała krótka cisza, a następnie głośniejsze niż po innych występach oklaski. U Nowosielskich Różewicz był podobny do siebie wieczoru autorskiego w Teatrze Starym. Nie przypominam sobie wyraźnie tego spotkania ani naszej pierwszej rozmowy. Prawdopodobnie rozmawialiśmy o sztuce, o poezji i malarstwie. Chyba już wtedy zauważyłem, że interesuje się malarstwem, że zna naszych przyjaciół (Kantora, Jaremię, Sterna, Mikulskiego)”. (S, s. 98-99)

of them, Jakubowski (I cannot recall his first name), who was also one of the best known Polish mountaineers. A great guy, he really helped me a lot, in a very friendly way, and mostly thanks to him I managed to finish the first semester. But it cost me a lot of energy and stress. Building construction was a particular nightmare. Charting courses of headers and stretchers was a true ordeal. To me, 'demoralized' by art as I was, the level of precision required of adepts of architecture appeared unattainable. I spent hours on these drawings, tried my best to make the rolling pen move smoothly, and thought I had achieved maximum precision. (S, p. 122)

It was probably in 1947 - I went to a literary evening at the Teatr Stary, with eleven poets scheduled to appear. (...) Przyboś was one of the eleven. (T, p. 40)

I had imagined Przyboś, whose poetry I admired, totally different, and his way of reading his poems seemed to me somewhat weak and unconvincing - like the words being surprised by their own sound. I was most impressed with Różewicz - although the impression was peculiar. I had already known

his poetry quite well and admired it, just like Przyboś, so I waited impatiently for his appearance. And finally, after many mediocre and unconvincing appearance, it was his turn. Something small, blackish, and clumsy entered the stage and recited several poems, loud and clear, in a whiny, monotonous voice. This was not an exquisite recitation but it was striking and purged of any coquetry or artificiality. The monotony of recitation did nothing to enhance the words but it did not make mockery of them either as it did happen to several other poets who tried to make their words more musical or accentuated them in an exaggerated manner. And so, after Różewicz had ended, there was a brief moment of silence followed by an exceptionally loud applause. When I encountered Różewicz again at the Nowosielskis, he was much the same as during this literary evening at the Teatr Stary I have no clear recollections of this encounter and our first conversation. We likely talked about art, poetry, and painting. By then, I must have noticed that he was interested in painting and knew our friends (Kantor, Jarema, Stern, Mikulski). (S, pp. 98-99)



Uczestnicy I Wystawy Sztuki Nowoczesnej, Pałac Sztuki w Krakowie, W głębi Tadeusz Kantor w rozmowie z Marianem Eile, u dołu od lewej Władysław Józef Dobrowolski, NN, Jadwiga Umińska, Marian Sigmund i Jerzy Tchórzewski, grudzień 1948

Participants in the First Modern Art Exhibition in Cracow, background Tadeusz Kantor talking to Marian Eile, bottom left: Władysław Józef Dobrowolski, NN, Jadwiga Umińska, Marian Sigmund and Jerzy Tchórzewski, December 1948



Uczestnicy I Wystawy Sztuki Nowoczesnej, Pałac Sztuki w Krakowie, grudzień 1948

Participants in the First Modern Art Exhibition in Cracow, December 1948

W grudniu Tchórzewski bierze udział w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w krakowskim Pałacu Sztuki, która na tydzień przed jej oficjalnym zakończeniem została zamknięta. Ogłoszony został socrealizm. Sama wystawa wzbudziła ferment w całym Krakowie. Odwiedzający krytycznie oceniali zaprezentowaną rewolucję w malarstwie, tłumnie brali udział w spotkaniach z malarzami i dyskusjach na temat prezentowanych dzieł.

„Grudzień 1948. Kantor podniecony bardziej niż zwykle – podniecenie było jego stanem permanentnym, normalnym. Szykujemy się do I Wystawy Sztuki Nowoczesnej, która miała być wielką batalią z dobrze ufortyfikowaną w akademiach i Związku Plastyków „starą sztuką”, czyli z „kolorystami”. Pałac Sztuki przy placu Szczepańskim. Przynosimy obrazy. Kantor dyryguje, dwoi się i troi. Ogląda je z żywym zainteresowaniem – wiele obrazów widzi po raz pierwszy, spontanicznie reaguje na te, które szczególnie go interesują. Moje trzy płótna chwali głośno (jakie to było wtedy ważne dla mnie!). Przyniosłem ze sobą również trzydzieści, a może więcej, gwaszy i rysunków”. (T, s. 130)

„Namówiłem Janka Tarasina na udział w wystawie i zaprotegowałem go Kantorowi. Kantor miał już do mnie zaufanie, wiedział, że mu kogoś niewłaściwego nie polecam, no i zależało mu na dywersji w murach Akademii, toteż chętnie się zgodził. Wśród uczestników wystawy było jeszcze paru studentów: Ali Bunsch, Marian Szulc, Zofia Gutkowska, Andrzej Wróblewski i inni. Wszystkim nam, zgodnie ze statutem uczelni, groziła relegacja, ponieważ studenci ASP mogli wystawić poza Akademią jedynie za zgodą rektora, a nikt z nas o to nie prosił, wiedząc z góry, że na tak heretyckiej imprezie wystawiać nam nie pozwolą”. (S, s. 68)

„Na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w roku 1948 zarysowały się różne tendencje, w różnych kierunkach biegnące drogi na mapie współczesnej plastyki. Ale jakimś wspólnym mianownikiem większości eksponowanych prac był pewien dyskretny, ale wyczuwalny refleks surrealizmu na przeważnie abstrakcyjnej, a raczej zgeometryzowanej strukturze obrazów. (...)

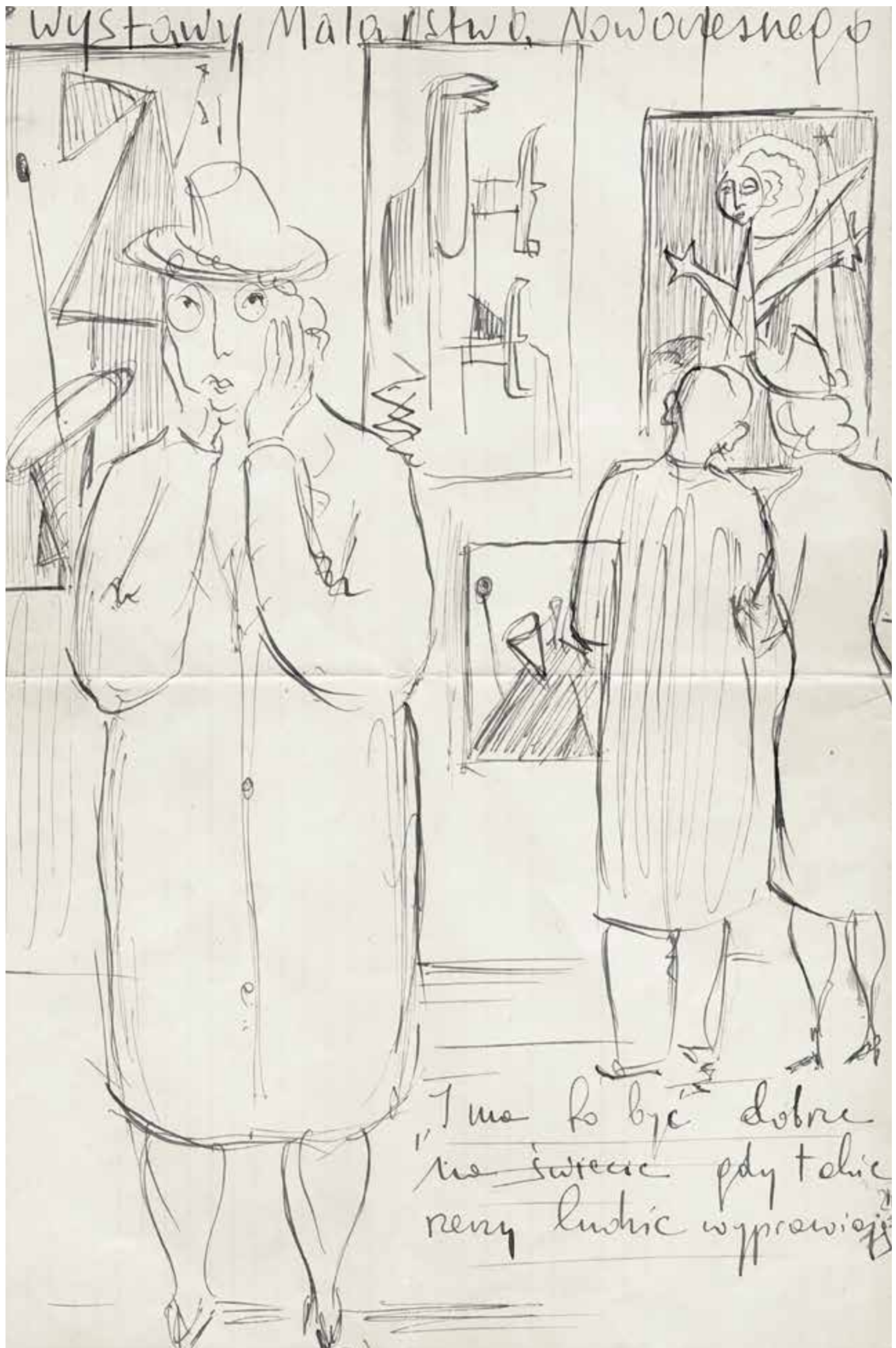
1948

In December 1948, Tchórzewski takes part in the 1st Exhibition of Modern Art in the Palace of Art in Kraków which will have to close down a week before its scheduled ending. Socialist Realism is proclaimed as the official, only right, state-sponsored art doctrine. The exhibition stirs the Kraków art scene. The viewers are critical about the proposed revolution in painting, crowds show up at meetings with the painters and engage in heated discussions on the featured works.

December 1948. Kantor is more excited than usual: excitement is his normal and permanent state. We are preparing for the 1st Exhibition of Modern Art intended as a great battle against the 'old art' – that is the Colourists – well entrenched at art academies and the Association of Polish Artists and Designers. The Palace of Art in Szczepański Square. We bring paintings. Kantor is in charge, very busy, bends over backwards. He looks at them with vivid interest – he sees many paintings for the first time, spontaneously reacts to those which incite his curiosity. He voices praise for my three canvases (it was so important to me at the time!). I have also brought with me some thirty – perhaps more – gouaches and drawings. (T, p. 130)

I talked Janek Tarasin into taking part in the exhibition and recommended him to Kantor. Kantor trusted me and knew I would not bring in anyone who would not be right, and he was also interested in making internal sabotage inside the Academy's stronghold, so he eagerly approved. Among the artists participating in the exhibition were other students, too, among them: Ali Bunsch, Marian Szulc, Zofia Gutkowska, Andrzej Wróblewski. We all risked being relegated because the students were only allowed to exhibit outside the Academy with the rector's permission. And none of us asked for it knowing that we would not be allowed to exhibit at such a heretic event anyway. (S, p. 68)

At the 1st Exhibition of Modern Art in 1948, diverse tendencies emerged, paths leading in different directions on the map of contemporary art. But for the majority of featured works, there seem to have existed a common denominator: a discreet and yet detectable reflection of Surrealism on the paintings' usually abstract or more precisely geometricized structure. (...)



Jerzy Tchorzewski, karta z listu do Teresy Pasiewicz [przyszłej żony], opisującego wydarzenia I Wystawy Sztuki Nowoczesnej, 1948
Jerzy Tchorzewski, leaf from a letter to Teresa Pasiewicz with a description of events connected with the First Exhibition of Modern Art, 1948

Ale ten delikatny refleks poetyki surrealistycznej, położony na zgeometryzowanej formie, nie był jakimś eklektycznym procederem, czy też jakąś poetycką powłóczką twardego podłoża, był tego podłoża osobliwą i zagadkową organiczną właściwością, zapowiedzią - jeszcze niewyraźną, nieśmiałą - jakichś nowych możliwości (...) dzielącym abstrakcję od surrealizmu i sztuki figuratywnej.

W taką właśnie szparę między abstrakcją a surrealizmem wszedł na Zachodzie informel, biorąc z abstrakcjonizmu bezprzedmiotowość, a z surrealizmu automatyzm, rewelacje przypadku i intuicyjnej inspiracji. Przez taki przedział między surrealizmem a informelem wcisnęła się „Cobra” i „Phases”, Tu, u nas, rysowały się przed sztuką współczesną inne możliwości (a i specjalne warunki psychologiczne sprzyjały im), możliwości moim zdaniem

o szerszych i dłuższych perspektywach rozwojowych (...) Temu jednak przeszkodził socrealizm (...) Gdzieś tam poniewczasie coś niecoś uprzytomniono sobie (nie do końca zresztą) i nazwano to „malarstwem metaforycznym”, nie wiem - trafnie czy nietrafnie, mniejsza o to. Zresztą tę etykietę przylepiano, gdzie popadło. Ale sztuka nasza, w swoim najważniejszym, najbardziej autentycznym wydaniu, rozwijała się właśnie w tym zapoczątkowanym w tamtych latach kierunku, nawet w czasie socrealizmu (...). (T, s. 101-102)

„Wspaniała, naładowana energią atmosfera pierwszych powojennych lat. I Wystawa Sztuki Nowoczesnej w grudniu 1948 roku - wielka data w dziejach plastyki polskiej. Za pomocą jakich radarów potrafiliśmy wyłapać bezbłędnie właściwe sygnały czasu?! - Mało kto zdaje sobie w pełni sprawę, że ta manifestacja stawiała naszą plastykę na najbardziej wysuniętych pozycjach ówczesnej światowej awangardy. Następnie ciemne lata socrealizmu”. (T, s. 68)

But this delicate reflection of Surrealist poetics applied to geometricized form was not some eclectic procedure or the poetic cushioning of the hard structure. Quite the opposite: it was this structure's peculiar and puzzling organic property, a harbinger – still blurred and timid – of some new possibilities (...) lurking between Abstraction and Surrealism and figurative art.

In the West, Art Informel squeezed into the divide between Abstraction and Surrealism, taking non-objectiveness from the former and from the latter – automatism, revelations of chance and intuitive inspiration. The Cobra and Phase movements sneaked into the crevice between Surrealism and Art Informel. Here, in Poland, a different set of possibilities for contemporary art emerged (and local psychological contexts were conducive to them), the possibilities that – in my opinion – had

broader and longer perspectives of development (...). But the advance of Socialist Realism interfered (...). Later, there would be some (only partial) realization of this phenomenon and it would be labelled as ‘metaphorical painting’ – accurately or not, I don't know. Anyway, this label would be applied randomly. But our art, in its most true and authentic form, would develop in the direction started in those years, even during the period of Socialist Realism (...). (T, pp. 101-102)

The wonderful, energetic atmosphere of the first postwar years. The 1st Exhibition of Modern Art in 1948 – a milestone in the history of Polish art. What kind of radars did we possess to have been able to detect the right signals of the time?! – Not many people are fully aware that this manifestation placed our art in the most advanced positions of the period's international avant-garde. And then came the dark years of Socialist Realism. (T, p. 68)



Andrzej Cybulski, Jerzy Tchorzewski, Andrzej Wróblewski, Kraków / Cracow, 1949

„Dla większości szukających po omacku socrealizm w pierwszym momencie stwarzał pozorne szanse na otrząśnięcie się z tego konfetti [koloryzmu], które coraz bardziej irytowało i dezorientowało. Nasze wystąpienie w grudniu 1948 roku (I Wystawa Sztuki Nowoczesnej w Krakowie) było świadomym, frontalnym uderzeniem awangardy w kapistowski establishment

i na pewno zachwiałyby nim i zmusiło do stopniowego oddawania terenu sztuce nowoczesnej. Chcieliśmy przebić się do Europy, do współczesności, do XX wieku. Przecież koloryści byli spadkobiercami jeszcze dziewiętnastowiecznej rewolucji artystycznej, my chcieliśmy definitywnie zakończyć wiek XIX”. (T, s. 171)

To the majority scrabbling around in the dark, the advent of Socialist Realism might have seemed at the beginning to offer a chance to shake off the confetti [of Colourism] which was getting increasingly irritating and confusing. Our demonstration in December 1948 (1st Exhibition of Modern Art) was an intentional, frontal attack of the avant-garde on the Colourist establishment and would

have certainly undermined its foundation and forced them to gradually retreat and relinquish territory to modern art. We wanted to break through to Europe, to modernity, to the twentieth century. The Colourists were the heirs of the nineteenth-century artistic revolution and we wanted to definitely close the nineteenth century. (T, p. 171)

1949–1954

W latach, kiedy panowała doktryna socrealizmu w sztukach plastycznych, Tchórzewski utrzymuje się z prac dorywczych, podejmowanych w Krakowie, Warszawie, Kielcach. Zajmuje się ilustratorstwem i sztuką plakatu, współpracując w tej dziedzinie z Wojciechem Fangorem, przygotowuje też scenografie dla Teatru Groteska w Krakowie. Bierze udział w kilku wystawach zbiorowych, ale przede wszystkim tworzy liczne prace, głównie gwasze na papierze.

„Pronaszko szybko zapomniał o moich awangardowych grzechach i przywrócił mnie do łask. A co się działo z nami, z naszą całą rodziną? Oficjalnie nie istnieliśmy, a w rzeczywistości staraliśmy się żyć po staremu. Żeby żyć, każdy musiał sobie jakoś radzić. Kantor, Mikulski, Skarżyński, potem Nowosielscy, pracowali w teatrze. Jonasz Stern został „kierownikiem artystycznym” dekoracji wystaw sklepowych w Krakowie i rozdawał nam pracę, w której mogliśmy sobie pozwolić na niedozwolone gdzie indziej formalizmy, no, a przede wszystkim, zarobić trochę. Robiliśmy ilustracje do pism i książek dla dzieci itp. No i malowaliśmy bez adresu, do szuflady. Najistotniejsze było to, że nie udało się rozbić

naszej przyjaźni. że spotykaliśmy się często, że trzymaliśmy się razem, że – powtarzam – staraliśmy się żyć”. (T, s. 171)

„Nikt z nas – powtarzam – nie zmówił nawet fałszywego credo, ani w jakikolwiek sposób nie starał się zostać inżynierem dusz ludzkich. Wszyscy albo prawie wszyscy, pracowali „do szuflady”, niektórzy, mimo – łagodnie mówiąc – złych warunków, pracowali bardzo dużo. Kiedy przyszła odwilż, nie musieliśmy odrabiać straconego czasu. Ale nie żyliśmy przecież w katakumbach, nie żyliśmy pod ziemią. Musieliśmy, chcąc nie chcąc, po niej chodzić. A chodzić po tym grząskim gruncie, tak aby się choć nie ubrudzić, było trudno – było to wprost niemożliwe. Chodziło o to, żeby ten grunt traktować właściwie, jak bagno (...).” (T, s. 134)

„W Krakowie mieszkałem do roku 1954. Ale już w latach 1952–1954 krążyłem stale między Krakowem, Kielcami (gdzie z konieczności mieszkała żona z synem) a Warszawą, w poszukiwaniu zarobku, mieszkania i pracowni, którą ostatecznie otrzymałem w Warszawie w roku 1954. Ale nawet już na stałe „zameldowany” w Warszawie, utrzymywałem z Krakowem ścisły kontakt”. (T, s. 102)

1949–1954

In the years of Socialist Realism's state-enforced dominance in visual arts, Tchórzewski makes a living doing odd jobs in Kraków, Warsaw, and Kielce. He ventures into illustration and the art of poster, the latter in collaboration with Wojciech Fangor, he also designs sets for the Teatr Groteska in Kraków. He takes part in several group exhibition and produces many works, mostly gouaches on paper.

Pronaszko quickly forgot about my avant-garde sins and restored me to his favour. And what was going on with us, our entire bunch, or family? Officially, we did not exist and in reality we tried to go on living as if nothing had changed. To survive, everyone had to manage – somehow. Kantor, Mikulski, Skarżyński, and later also the Nowosielskis, worked for the theatre. Jonasz Stern became ‘artistic director’ in charge of shop window dressing in Kraków and he contracted us to do jobs where we could venture into otherwise forbidden formalisms and first of all earn some money. We illustrated children's books and provided press illustrations, etc. And, we painted – without any prospect of exhibiting. Most importantly, our friendship survived, we would meet often and we kept close: I'll repeat – we tried to go on living. (T, p. 171)

None of us – I'll say it again – ever falsely declared worship at the altar of Socialist Realism or tried to become [as the doctrine demanded] an engineer of human souls. All of us – or almost all – worked without prospects of exhibiting and some – despite being in a difficult situation, to put it mildly – worked a lot. When the ‘Thaw’ came, we did not have to make up for lost time. But we did not live in some catacombs, either, we did not shelter underground. Willy-nilly, we had to keep our feet on the ground – and to walk across the quicksand without sinking into it a bit, to wade through the swamp without getting some mud on our feet, proved very difficult, in fact impossible. So, it was important to acknowledge that swamp was swamp (...). (T, p. 134)

I lived in Kraków until 1954. But during the period 1952–1954, I shuttled between Kraków, Kielce (where my wife and son lived, out of necessity), and Warsaw, looking for jobs, a place to live, and a studio. I finally succeeded in getting the latter in Warsaw in 1954. But even ‘replanted’ to Warsaw, I maintained a close connection to Kraków. (T, p. 102)



1949

1 października w kościele św. Anny w Krakowie Tchórzewski bierze ślub z Teresą Pasiewicz.

„Pierwszego października 1949 r. brałem ślub z Teresą w kościele Anny w Krakowie. Trzy dni wcześniej odbył się w Urzędzie Stanu Cywilnego na Gołębiej nasz ślub cywilny, wtedy jeszcze zgrzebny, nie licytujący się splendorem z uroczystością religijną. Świadcami na naszym ślubie cywilnym byli: Jurek Nowosielski i Ewa Kantorowa. Pamiętam, że zostałem skarcony przez urzędnika stanu cywilnego (mistrza tej urzędowej ceremonii), ponieważ większą uwagę zwracałem na słowa (jakieś kawały), które mi szeptał do ucha siedzący w „drugiej parze” Jurek Nowosielski, niż na słowa urzędowego ceremoniału. Oczywiście na ten administracyjny obrządek nie zaprosiłem nikogo, natomiast na ślub kościelny zebrałem całą naszą „krakowską rodzinę”. I ku mojemu zdziwieniu zjawili się wszyscy. Tadzio Brzozowski i Leon Kosmulski byli naszymi świadkami. Siedzieli oczywiście w pierwszych ławkach, Tadzio z tęgim mszałem w rękach. Reszta naszych przyjaciół, zależnie od ich dystansu do wiary katolickiej rozproszona

była po całej nawie kościoła. Pamiętam, że Kantor i Marysia Jaremińska stali gdzieś koło chóru, a Jonasz też obecny, jeśli mnie pamięć nie myli – stał gdzieś na progu świątyni, ale był. Ba, nawet wytrwał długo, ponieważ ks. Andrzej Zuberbier, obecnie prof. ATK, uparł się, mimo moich sprzeciwów, żeby to był ślub „rzymski”. Była piękna pogoda tego dnia, pamiętam życzenia, które nam składali nasi przyjaciele. Pamiętam słowa Jonasza, z małym, ale też serdecznym (i nieco złośliwym) przekąsem:

„Kto to widział, żeby surrealista brał ślub w kościele?” Chyba mu odpowiedziałem, że nie ma w tym nic dziwnego, wprost przeciwnie, raczej wszystko się zgadza, jeśli się serio traktuje termin „surrealizm”. Oczywiście Jonasza w trakcie tej „kąśliwej” uwagi promieniowały serdecznością, życzliwością w pełnym tego słowa znaczeniu rodzinną, której nam dochował (bez chwili zmaczenia) do końca swoich dni”. (T, s. 201)

1949

On 1 October 1954, Tchórzewski marries Teresa Pasiewicz in St Anne's Church in Kraków.

On the first of October 1949, I wed Teresa in St Anne's Church in Kraków. Three days prior, our civil marriage had been concluded in the Registry Office in Gołębia Street, rather modest, with no ambition to compete in terms of splendour with the church ceremony. Jurek Nowosielski and Ewa Kantor were our witnesses at the civil marriage. I remember having been admonished by the registrar presiding over the act because I was paying more attention to the words (some jokes) Jurek Nowosielski, who sat behind us with Ewa, whispered into my ear than the words of civil marriage ceremony. Of course, I did not invite anybody to the civil wedding but asked our entire 'Kraków family' to attend the church ceremony. And to my surprise, everybody showed up. Tadzio Brzozowski and Leon Kosmulski were our witnesses. Obviously, they sat in the front pews, Tadzio with a thick missal in his hands. Our other friends, depending upon their distance from the Catholic faith, were dispersed across the church's nave. I remember that Kantor and Marysia

Jaremińska [Maria Jarema] stood somewhere near the choir and Jonasz was also present and – I recall – stood close to the door, but he did come. And he persevered through the ceremony that proved quite long because Father Andrzej Zuberbier – today professor at the Papal Theological Academy – was adamant, despite my objections, to perform the Roman marriage [with a mass service]. The weather was beautiful and I still remember the wishes from our friends. I remember the words of Jonasz who said, tongue-cheek, cordially but also a little mischievously:

‘Who would imagine a Surrealist having a church wedding?’ I recall answering that there was nothing strange about it, quite the contrary, it seemed quite natural if one took the term ‘surrealism’ seriously. As he passed this ‘wry’ remark, Jonasz's eyes were alight with love and truly familial warmth which he would continue to lavish upon us (without a single moment of disturbance) to the end of his life. (T, p. 201)

1951

„Z kawiarni, w naszym przypadku z „Warszawianek”, „Noworolskiego”, „Astorii” ... wycofaliśmy się bez popłochu; trwało to jakiś czas, bodajże do 1951 roku, ale coraz częściej spotykaliśmy się teraz w naszych domach, naszych pracowniach. Mieszkałem wtedy przy Ryнку Podgórskim. Wielokrotnie odwiedzał nasz niewielki, ciemny pokój sublokatorski Jonasz, zawsze z Marysią Jaremianką, oczywiście nie tylko oni. My, Terenia i ja, bywaliśmy często u Marysi, u Jonasza i nie tylko u nich. Wiele imprez towarzyskich gromadziło całą naszą rodzinę: imieniny Kantora, urodziny Filipowicza (...), urodziny Sterna”. (T, s. 199-200)

„Pracownia Kantora przy ul. Filipa 11 to miejsce, gdzie chyba najwięcej spędziłem czasu w moim krakowskim okresie. Z Balzakiem [Kazimierzem Mikulskim], Jurkiem Nowosielskim, Tadzkiem Brzozowskim, u których również często bywałem, wiele godzin i o różnej porze spędzałem czas w kawiarniach. Z Kantorem również widywaliśmy się codziennie u „Warszawianek i Noworolskiego”, ale prawie wyłącznie w południe. O innej porze chodziło się do Kantora.

1951

We slowly retreated from our favourite cafés: Warszawianki, Noworolski, Asteria, it took some time, until 1951, I think, but we would gradually switch to meeting in our homes and studios. At the time, I lived in Rynek Podgórski. Jonasz, always in the company of Marysia Jaremianka, often called on us in our small, dark rented room, and others would come too. We, that is Terenia and I, often visited Marysia, Jonasz, and not only them. There were many parties and celebrations for which our whole family gathered: Kantor's name day, Filipowicz's birthday (...), Stern's birthday. (T, pp. 199-200)

Kantor's studio at 11 Filipa Street was probably the place where I spent most time during my Kraków period. With Balzak [Kazimierz Mikulski], Jurek Nowosielski, and Tadzio Brzozowski, whom I also often visited, I spent long hours at the cafés, at various times of the day. We would also see Kantor every day at the Warszawianki and Noworolski cafés, but almost exclusively at noon. At other times of the day, we would go to his place. Kantor's studio differed from the charming studios of Tadzio, Balzak, and Jurek (although Jurek's atelier

Pracownia Kantora różniła się wyraźnie od pełnych uroku pracowni Tadzia, Balzaka i Jurka (pracownia Jurka miała zresztą odrębny charakter). Miejsce pracy Kantora było bardzo surowe, bardzo ascetyczne. (...) Żadnych artystycznych upiększeń. Jedyny „magiczny” rekwizyt to czarny parasol, który sobie już wtedy Kantor upodobał (ciekaw jestem, dlaczego nigdy go o to nie zapytałem) i z którym będzie szedł przez życie. (T, s. 126)

1952

Jerzy Tchórzewski przeprowadza się do Warszawy pod koniec 1952 roku. Korzysta z gościnności warszawskich kolegów Aleksandra Kobzdeja i Wojciecha Fangora. Poszukuje pracy i mieszkania dla rodziny.

„Było to w Krakowie, chyba w 1952 r. Wchodzę któregoś dnia do „Warszawianek” jak zwykle, zastaję naszych, Jeden stolik gęsto zasiedlony - siedzą przy nim: Balzak (Mikulski), jak pamiętam wyraźnie, bodajże Brzozowski, Nowosielski, Skarżyński, ktoś

also had a unique character). Kantor's workspace was very bare, very ascetic. (...) No artistic decorations. The only 'magical' prop was a black umbrella that Kantor had already fallen in love with (I do not know why, I have never asked him) and which would accompany him on his life journey. (T, p. 126)

1952

In late 1952, Tchórzewski moves to Warsaw. There, he enjoys the hospitality of fellow painters Aleksander Kobzdej and Wojciech Fangor. He looks for work and a home for his family.

It was in Kraków, I think in 1952. One day, I go to the Warszawianki café, and, as usual, find the guys there. One table in particular seems crowded: there is Balzak (Mikulski) for sure, and, as far as I can remember, also Brzozowski, Nowosielski, Skarżyński, another guy from our bunch, and a stranger. I say hello to my friends and introduce myself to the stranger. And he tells me his name: Kobzdej. I am stunned to see the artist known for the notorious *Pass the Brick* [iconic Socialist Realist painting] sit-

tam jeszcze z naszych i jakiś nieznajomy. Witam się z przyjaciółmi, przedstawiam się nieznajomemu. Rewanżuje się swoim nazwiskiem: Kobzdej. Osłupiałem, bo to już było po „Podaj cegłę” i zaskoczyła mnie obecność autora tego głośnego obrazu wśród moich przyjaciół. (...) Przecieram oczy i nie wierzę własnym uszom. Wszyscy moi przyjaciele są z Kobzdejem po imieniu i nie widzę w ich zachowaniu żadnego spięcia, żadnej ostrożności, żadnego zakłopotania. (...) Po długiej i żywej rozmowie towarzystwo rozwiązuje się. Kobzdej zwraca się do mnie: A ty co robisz? Drgnąłem. U nas w Krakowie tak szybko nie przechodziło się na ty. (...) Odpowiadam, że maluję. A jak malujesz? - Ot, tak, mniej więcej jak oni, wskazuję jakimś gestem przyjaciół. - Pokażesz mi swoje obrazy? Co ja mam Kobzdejowi do pokazania? Kręcę: - Wiesz ja mieszkam daleko, na Rynku Podgórskim. Kobzdej śmieje się: - Dla warszawiaka od Sławkowskiej do Rynku Podgórskiego to tyle co z Krakowskiego Przedmieścia do kościoła Zbawiciela. (...) Pokazuję Olkowi [Kobzdejowi] obrazy. - Ten bardzo piękny, tu ciekawa kompozycja, ten bardzo interesujący itp. Słucham w osłupieniu tych komplementów,

brzmia szczerze. A z czego ty żyjesz w Krakowie, pyta Olek [Kobzdej]. - Do niedawna dawałem sobie radę, robiłem w „Grotesce” scenografię, robiłem ilustracje do pism, jakies tam nie najgorsze zresztą chałtury, ale teraz trudno coś zrobić. - Słuchaj Jurek, przyjedź do mnie do Warszawy, bo tu umrzesz z głodu, ja ci pomogę”. (T, s. 166)

„Któregoś dnia, będąc w Kielcach, powiedziałem Tereni: „Wiesz, ja chyba jednak pojedę do tego Kobzdeja, może rzeczywiście w Warszawie łatwiej będzie coś załatwić.” (S, s. 157)

„Odszukałem podany mi przez Kobzdeja numer przy ulicy Myśliwieckiej. Wchodzę schodkami do jednopiętrowego budynku, w którym mieszkał, z rosnącą niepewnością, pukam do jego pokoju. Olek przyjmuje mnie jak brata po długim niewidzeniu”. (S, s. 158)

„Wchodzimy [Kobzdej i ja] do niewielkiej kawiarenki przy placu Trzech Krzyży. Jest koło południa. Kawiarnia jest pełna, ożywiona, ba, nawet wesoła. Nasze „Warszawianki” w porównaniu z „Lajkonikiem” wydają się obecnie melancholijne, smutne, choć nam tam zawsze jest dobrze.

ting among my friends. (...) I can't believe my eyes and my ears. All my friends are on a first name basis with Kobzdej and seem very comfortable around him, I can sense no tension, no uneasiness, no caution, no embarrassment. (...) After a long and lively conversation, the company disperses. Kobzdej turns towards me: And you, Jurek, what do you do? I am sort of taken aback by his directness because in Kraków one would not get on a first name base so quickly and casually. (...) I tell him that I paint. And how do you paint? - More or less like they do - I make a gesture indicating my friends. - Will you show me your paintings? What am I supposed to show him? I try to excuse myself: You know, I live far from here, in Rynek Podgórski. Unimpressed, Kobzdej laughs: - For someone from Warsaw, it is as close from Sławkowska Street to Rynek Podgórski as it is from Krakowskie Przedmieście to the Church of the Holiest Saviour. (...) I am showing my paintings to Olek [Kobzdej]. - Oh, this one is very beautiful, and this one here, a very interesting composition, and yet another one is very interesting, etc. I listen to these complements, feeling dazed, they seem sincere. And how do you make a living in Kraków? - Olek asks. -

Well, until recently I was doing OK, I designed sets for the Groteska Theatre, made illustrations for the press, some decent-paying jobs actually, but now it is difficult to get anything. - Listen, Jurek, do come to me to Warsaw because here you'll starve and I may be able to help you. (T, p. 166)

One day, in Kielce, I said to Terenia: 'You know, I think I am going to visit Kobzdej in Warsaw, perhaps there it will be easier to get things moving. (T, p. 157)

I have found the address in Myśliwiecka Street that Kobzdej has given me. Increasingly anxious, I climb the stairs of a two-storey building in which he lives, I knock at the door of his room. He opens and welcomes me like a brother he has not seen for a long time. (S, p. 158)

We [Kobzdej and I] enter a small café in Trzech Krzyży Square. It is about noon. The café is full and the atmosphere lively, I daresay joyous. Compared to Lajkonik, our Warszawianki Café [in Kraków] seems melancholic and even sad, although we have always been comfortable there.



Na plaży w Jastrzębiej Górze, od prawej - Jerzy, Teresa i Krzysztof Tchórzewscy, Krystyna i Wojciech Fangorowie, 1957
At the Beach, Jastrzębia Góra, right: Jerzy, Teresa and Krzysztof Tchórzewscy, Krystyna and Wojciech Fangorowie, 1957

Olka [Kobzdeja] znają tu wszyscy i czuje się to z miejsca - lubią go tu wszyscy. A kogo tu nie ma?! Siedzą: Samborski, Tomaszewski, Mroszczak, Trepkowski, Fangor, Zaruba, Axer i wielu innych. Przeważnie plastycy, ale są również literaci i aktorzy. Widzę Halinę Mikołajską, którą znam z Krakowa. Olek [Kobzdej] wita się ze wszystkimi, przedstawia mnie słowami: Tchórzewski, malarz surrealista z Krakowa". (T, s. 168)

Here, everybody knows Olek and – I can sense it immediately – everybody likes him. A who is not here? I see: Samborski, Tomaszewski, Mroszczak, Trepkowski, Fangor, Zaruba, Axer, and many more. Most of them artists, but there are also writers and actors. I spot [the famous actress] Halina Mikołajska whom I know from Kraków. Olek says hello to everyone and introduces me: Tchórzewski, a Surrealist painter from Kraków. (T, p. 168)

Którego dnia przyszedł do Olka [Kobzdeja] [Wojciech] Fangor. Wielkie, potężne chłopisko o ponurej, ale równocześnie łagodnej twarzy. (...) Zresztą od czasu do czasu ta melancholijna powaga rozświeślała się uśmiechem. Sposób zachowania Fangora był także poważny, ale nie dostojny - wolne ruchy, wolne, lecz precyzyjne formułowanie myśli. (...) Rozmawiali z Olkiem [Kobzdejem] o malarstwie. Przysłuchiwałem się. Fangor, w przeciwieństwie do Olka [Kobzdeja], był niezadowolony z siebie. Nie pamiętam, co wtedy malował. Mówił w każdym razie o trudnościach związanych z tą pracą (...) dowiedział się, że malowałem coś u Olka [Kobzdeja], Pokazałem mu te obrazki malowane dla siebie, (...) Ciekaw byłem jego reakcji. Bardzo mu się podobały (...) Chyba z miejsca, warszawskim zwyczajem, przeszliśmy na ty. Wojtek [Fangor] zaprosił mnie do siebie (...). Niebawem zresztą „odbił” mnie Kobzdejowi, bo wkrótce przeniosłem się do Fangorów na Polną 40". (S, s. 171-172)

One day, [Wojciech] Fangor came to visit Olek. A great hulk of a man with a sullen but at the same time gentle face. (...) From time to time, his melancholic solemnity would be lightened by a smile. Fangor's manner was also solemn but not pompous, his movements slow and the way he formulated thoughts likewise slow but precise. (...) He and Olek talked about painting. I listened. In contrast to Olek, Fangor was not pleased with himself. I don't remember what he painted at the time. Anyway, he talked about difficulties related to this work. (...) he learnt that I did some paintings while staying with Olek. I showed him the pictures that I had painted just for myself, (...). I was curious how he would react. He liked them very much. As I recall, we were immediately on a first name basis, as they liked it in Warsaw. Wojtek [Fangor] invited me to visit him (...). Soon, he 'wooed' me from Kobzdej and I moved in to the Fangors' place at 40 Polna Street. (S, pp. 171-172)



Teresa i Krzysztof Tchórzewscy, Pszczyna 1953
Teresa and Krzysztof Tchórzewscy, Pszczyna 1953

1953

W styczniu 1953 roku artysta zostaje asystentem w pracowni ilustracji prowadzonej przez prof. Jana Marcina Szancera w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, początkowo w ramach prac zleconych, by rok później otrzymać etat asystenta. Artysta otrzymuje półroczne stypendium mieszkaniowe w Pszczynie. W tym samym roku odbywa podróż do Bułgarii. W grudniu otrzymuje mieszkanie przy ul. Solnej, do którego wprowadza się wraz z rodziną już w styczniu 1954 roku.

„Poszedłem zaraz po powrocie do Motyki, podziękowałem mu za Pszczynę. Potwierdził swoje przyrzeczenie: „Jeszcze parę miesięcy musicie państwo poczekać, a żeby to czekanie skrócić, zapiszę państwa na wycieczkę do Bułgarii, którą organizuje ZPAP. Niech pan jedzie z żoną, odpoczniecie, skróćcie sobie czas oczekiwania na pracownię”. Poradził mi, żeby wziął pożyczkę ze ZPAP na pokrycie kosztów tej bodajże trzytygodniowej wycieczki. W każdym razie wykazał maksimum życzliwości. Byłoby to nęcące nawet w normalnej sytuacji. Pierwszy raz trafiła się okazja wyjazdu za granicę (...).” (S, s. 215)

1953

In January 1953, Tchórzewski gets a temporary teaching job at Professor Jan Marcin Szancer's illustration class at the Academy of Fine Arts in Warsaw and a year later, he is offered a permanent position on the Academy's faculty. He also gets a six-month housing grant in Pszczyna. In the same year, he travels to Bulgaria. In December, he is assigned a studio-cum-flat in Solna Street in Warsaw and quickly moves in with his family in January 1954.

Immediately after returning [from Pszczyna], I went to Motyka [Lucjan Motyka, then director of the Art and Exhibitions Department in the Ministry of Culture and Art, later Minister of Culture and Art 1964-1971] to thank him. He repeated his promise: 'You'll have to wait a few months but in the meantime I will sign you up for a trip to Bulgaria organized by the ZPAP [Związek Polskich Artystów Plastyków, or Association of Polish Artists and Designers] to make the waiting time pass quicker. Take your wife, you'll both get some rest and diversion, the waiting time will feel shorter.' He also suggested I apply for a loan from the ZPAP to cover the cost of the about three-week-long escapade. Anyway, he demonstrated a maximum of good will.

„(...) wyrobiłem sobie „wysoką artystyczną pozycję” w naszym turnusie. Jan Marcin Szancer, który wraz ze swoją żoną radował się razem z nami urokami tych bułgarskich wczasów, popisywał się swoim zręcznym piórkiem, rywalizował ze mną, ale sam chyba musiał mi w duchu przyznać pierwszeństwo. Nie krył uznania dla moich rysunków i pod koniec turnusu zaproponował mi asystenturę w swojej pracowni, co było nowym nieoczekiwanym uśmiechem losu. Mieliśmy więc w perspektywie nie tylko nadzieję na wymarzony dach nad głową, ale również ktoś by się tego spodziewał na stałą pracę”. (S, s. 218)

„Ja do 1954 roku nie miałem ani dachu nad głową, ani stałej pracy. Toteż kiedy w styczniu 1954 roku, po kilku latach tułaczki, wybiłem się na „mieszkaniową niepodległość” (wprowadziłem się do pracowni przy ul. Solnej), czułem się jak w niebie. A wybiłem się od razu wysoko, bo aż na siódme piętro - jak na ówczesny wzrost Warszawy była to niebotyczna wysokość. I rzeczywiście czułem się tak, jakbym po tych latach przeżytych w suterenie (to oczywiście metafora) nagle Pana Boga złapał za nogi”. (T, s. 136)

The idea would be very tempting even in a normal situation. For the first time in my life, an opportunity presented itself to travel abroad (...). (S, p. 215)

(...) I won a 'high artistic position' among our group. [Famous book illustrator] Jan Marcin Szancer, who also enjoyed this Bulgarian holiday with his wife, flaunted his brilliant pen, and sort of competed with me, but I think that, if only to himself, he conceded my superiority. He openly admired my drawings and towards the end of our stay, he offered me a job as his assistant at the Academy, which was an unexpected stroke of luck. So, not only did we have the prospect of a long-desired roof over our heads but also a chance for a permanent job. (S, p. 218)

Until 1954, I had neither a permanent place to live nor a permanent job. So, when after several years of wandering around, I finally got a place of my own by moving in to a studio in Solna Street, I felt like having ascended into heaven. And in a way, I did ascend - to the seventh floor, which was sky-high in Warsaw's cityscape at the time. I was elated: after the years spent buried in the basement (metaphorically speaking), I was on cloud nine. (T, p. 136)

„Pracownia na Solnej była duża (8 x 5 m) wysoka, widna, za nią był wąski schowek na obrazy, który zamieniliśmy na pokój Krzysia, wzdłuż pracowni od wejścia biegł wąski ciemny (wewnętrzny) korytarz, gdzie Teresa zainstalowała kuchenkę gazową, łazienki oczywiście nie było, tylko WC i umywalka. Jako pracownia, była to najlepsza pracownia, jaką miałem w życiu. Sęk w tym, że była to właściwie pracownia, a służyła równocześnie jako mieszkanie, ale ten sęk początkowo nam nie uwierał. Z biegiem czasu jednak dawał coraz wyraźniej znać o sobie. Opisuję tę pracownię tak dokładnie, bo tam się zaczęło nasze względnie normalne życie. Ileż tam się zresztą rzeczy działo przez tych siedem lat, które w niej przeżyliśmy. Była i pracownią (w całym tego słowa znaczeniu), i naszym własnym, wymarzonym miejscem na ziemi i zajazdem dla naszych przyjaciół. Kantor, Tadeusz Różewicz, Nowosielski, przyjeżdżając do Warszawy, zawsze tam u nas mieszkali, nie-

rzadko po kilka dni. Zdarzało się, że gościliśmy równocześnie Kantora i Różewicza lub Różewicza i Nowosielskiego - rozkładało się wówczas łóżko polowe, a rozmowy i dyskusje były jeszcze dłuższe i żywsze niż w przypadku pojedynczych wizyt. A kto nas tam na Solnej nie odwiedzał: Marysia Jaremianka, Henio Stażewski, Marek Włodarski, Boguccy, Wojciechowscy, Rysio Stanisławski, Alina Szapocznikow, profesor Starzyński, Porębscy, Jakimowiczowie, Vasco Popa, Merchiori, Visintin, Vedova, Verdiani, Jean-Clarence Lambert, Jean Jacques Lebel, Zbyszek Herbert, Witek Wirpsza, München, Jacques Taminiaux, Françoise Collin i wielu, wielu innych. Ileż te białe surowe, wysokie mury naszej pracowni - która była równocześnie „salonem” i sypialnią - nasłuchiwały się ciekawych rozmów, dyskusji, ocen, przewidywań (trafnych, jak się okazywało, często po wielu latach). Ale najwięcej dni i nocy spędzili tam z nami Kantor, Różewicz i Nowosielski”. (T, s. 137)

The studio in Solna Street was large (8 x 5 m), with a high ceiling, well-lit. Behind, there was a narrow space to store paintings which we converted into a room for our son Krzys. Leading from the entrance alongside the studio was a narrow dark inner corridor where Teresa had a gas stove installed. There was no bath, just a toilet and a sink. It was the best studio I would ever have in my life. The problem was that it was intended and designed as a studio but also served as a family home. Initially, this did not bother us at all but in time became increasingly challenging. I am describing the studio in such detail because it is there that we finally began a relatively normal life. The seven years we lived there were so intense! It was both a (full-fledged) studio, and our very own and much loved place in the world, and a guesthouse to our friends. Kantor, Różewicz, Nowosielski, would always stay with us when they visited Warsaw, even several days at a time. Oftentimes, we simultaneously played hosts to Kantor and Różewicz or Różewicz and Nowosielski: on such occasions, we would put up a camp bed and our conversations and discussions would be even longer and livelier than during their single visits. And the list of our guests in Solna

Street was indeed impressive: Marysia Jaremianka, Henio Stażewski, Marek Włodarski, the Boguckis, the Wojciechowskis, Rysio Stanisławski, Alina Szapocznikow, Professor Starzyński, the Porębskis, the Jakimowiczs, Vasco Popa, Marchiori, Visintin, Vedova, Verdiani, Jean-Clarence Lambert, Jean-Jacques Lebel, Zbyszek Herbert, Witek Wirpsza, München, Jacques Taminiaux, Françoise Collin, and many, many others. The white, bare, high walls of our studio-cum-‘salon’-cum-master-bedroom listened to so many interesting conversations, discussions, opinions, and forecasts (many of them would prove correct in time, often years later). But it is Kantor, Różewicz, and Nowosielski who spent most time there with us, nights and days. (T, p. 137)

1954

Tchórzewski illustrates Tadeusz Różewicz's volume of poems and satirical stories *Uśmiechy* (“Smiles”). He collaborates with Wojciech Fangor on designing posters. Together, they design a mosaic to decorate the exterior of the newly-built department store Centralny Dom Towarowy but it will never be realized.

1954

Tchórzewski ilustruje wiersze i opowiadania satyryczne Tadeusza Różewicza – „Uśmiechy”. Współpracuje z Wojciechem Fangorem przy projektowaniu plakatów. Równocześnie artyści wspólnie opracowują projekt dekoracji mozaikowej do Centralnego Domu Towarowego w Warszawie, która ostatecznie nie została zrealizowana.

„Postanowiłem więc maksymalnie śmiało i nierealistycznie „reżyserować”, że się tak wyrażę, moje ilustracje, posługując się jako zastoną dymną realistycznym przedstawieniem ich komponentów.

Doszedłem do wniosku, że pewna dawka surrealizmu, mająca jakies tam odniesienie do tekstu, mogłaby najłatwiej zostać przełknięta, i kierując się tą myślą, zacząłem robić ilustracje do „Uśmiechów”. W stosunku do mojej „kspiracyjnej twórczości”, do tych prac, które robiłem do szuflady, były one oczywiście skrupowane realistyczną formą, którą tylko gdzieś mogłem poszachrować, ale w stosunku do tego, co mogło ujrzyć światło dzienne

So, I decided to ‘direct’, so to speak, my illustrations in a manner extremely bold and non-realist, using the realist representation of components as a smokescreen.

I concluded that a dose of Surrealism with some apparent references to the text might be easiest to swallow, and, with this idea in mind, I started working on the illustrations to *Uśmiechy*. Compared to my ‘underground art’, the works I had produced with no prospect of showing to the public, they were of course bound by realist form, from which I could only occasionally and stealthily depart, but relative to what was acceptable at the time, they were very daring. When Jurek Lisowski saw them for the first time, he said that we would all likely suffer for this but he was willing to take the risk (...). (S, p. 231)

w tym czasie, były one bardzo śmiałe. Jurek Lisowski oglądając po raz pierwszy te ilustracje powiedział, że pewnie wszyscy za to oberwiemy, ale chciał zaryzykować (...). (S, s. 231)

„Wojtkowi [Fangorowi] obrzydziłem socrealizm, przestał malować, zaczął robić plakaty. W plakacie można było sobie pozwolić na trochę więcej formalizmu, no i dobrze płacono za plakaty.

Ogłoszono konkurs na plakat na Festiwal Młodzieży i Studentów w Bukareszcie. Wojtek męczył się nad projektem, nic mu nie wychodziło. Ja zrobiłem szkic plakatu. Popiersie dziewczyny z podniesioną głową, za jej włosami gołąb z rozpostartymi skrzydłami (taka trochę Nike). To rysowane śmiało szerokim pędzlem, czarnym tuszem; na bluzce dziewczyny (oczywiście czarnej) kolorowa kolia z flag różnych państw. Wojtkowi podobał się ten projekt. „Zróbmy ten plakat razem” zaproponował. Moja była koncepcja (szkic), on wykonał plakat. (...) Zrobiliśmy więc wersję kolorową z gołębiem na ramieniu dziewczyny, pokonałiśmy Zakrzewskiego i plakat wydrukowano dwukrotnie, na festiwal w Bukareszcie w 1953 roku i w Warszawie w 1955 roku”. (S, s. 188-189)

I dissuaded Wojtek [Fangor] from Socialist Realism: he stopped painting and moved to poster design. In posters, a larger dose of formalism was acceptable and they paid well.

A competition was announced for the poster for the Festival of Youth and Students in Bucharest. Wojtek struggled with its design, nothing worked. I made a sketch of the poster. The bust of a young woman holding her head high and behind her hair, a dove with its wings spread (kind of resembling the goddess Nike). It was painted with bold strokes in black ink; set off the girl’s (black) blouse was her colourful necklace composed of the flags of participating countries. Wojtek liked the idea. ‘Let’s make this poster together’ – he proposed. So, the conception (sketch) was mine and he did the poster. (...) And so, we made a coloured version with the dove perched on the girl’s shoulder and beat Zakrzewski, and the poster had two printings: for the Festival in Bucharest in 1953 and its Warsaw edition in 1955. (S, p. 188-189)

1955

Jerzy Tchorzewski takes part in the National Exhibition of Young Visual Arts, colloquially known as “Arsenal”, an event accompanying the 5th World Festival of Youth and Students in Warsaw.

I do not remember the Festival’s accompanying events, except for the Arsenal exhibition which did not really impress me, although everybody else around seemed terribly excited about it. Well, it was a little better, certainly it was better, than the Socialist Realist salons, but that was all. My artistic awareness was already on such level that I could only appreciate Arsenal as a rebellious act against the official art, youthful, energetic, and a bit naïve. The exhibition was no great artistic breakthrough. To me, it was like modern painting in an infancy, several works somewhat bolder and quite good and the remainder just testifying to the young painters’ lofty intentions and zeal. In my case, the jury rejected the best and boldest works, so I also had personal reasons not to be overly enthusiastic about the show. (S, p. 259)





1955

Jerzy Tchorzewski bierze udział w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki odbywającej się w warszawskim Arsenale.

„Imprez festiwalowych nie pamiętam, poza wystawą w Arsenale, która na mnie nie zrobiła dużego wrażenia, choć wszyscy dookoła byli nią ogromnie podekscytowani. Ot, trochę lepsza, na pewno lepsza od socrealistycznych salonów, ale tylko tyle. Moja świadomość artystyczna była już na takim poziomie, że Arsenał mogłem jedynie uznać za akt buntu wobec oficjalnej sztuki, trochę w uczniowskim, młodzieńczym stylu. Wystawa żadnym wydarzeniem artystycznym nie była. Było to dla mnie zaledwie raczkowanie nowoczesności na terenie malarstwa kilka prac trochę śmielszych i dobrych, reszta świadczyła jedynie o pobożnych chęciach i zapale młodych artystów. Mnie na przykład jury odrzuciło najśmielsze i najlepsze prace - miałem więc nawet osobiste powody, aby na tę wystawę patrzeć z umiarkowanym entuzjazmem”. (S, s. 259)

1956

W październiku 1956 roku rozpoczęła się odwilż w sztuce. Powoli doktryna socrealizmu zaczęła ustępować. Tchórzewski otrzymuje 6 tygodniowe stypendium Ministra Kultury i Sztuki – podróż do Włoch. Odwiedza również Pragę, Wiedeń, Budapeszt i Zurych.

Artysta bierze udział w wystawach: Mostra Internazionale di Bianco e Nero, Lugano; I Ogólnopolska Wystawa Grafiki Artystycznej i Rysunku, Warszawa; Wystawa Młodej Plastyki Polskiej, Berlin, Lipsk; 1 – 15 XII 1956 – Wystawa: w galerii Giroux, Bruksela, następnie: Musée des Beaux-Arts, Liège i Gandawa.

„Takim nagłym i niespodziewanym przestoczeniem w krajobrazie naszego życia artystycznego był „Październik 56”. Nasza mała krakowska wysepka i parę mniejszych do niej podobnych wysepek, rozsianych po Polsce, kiedy mętne wody nagle ustąpiły, zaczęły się pozornie wtopić w osobliwy, mulisty jeszcze, krajobraz po potopie. Z tego osobliwego potopu – bo poza jego ogólną paskudną naturą były w nim przecież różne prądy – mniej lub

bardziej mętne – zaczęły się nagle wyłaniać postacie, ba, całe ich zastępy, schludne, rześkie, zdrowe, jakby nie zakosztowały ani przez chwilę kąpieli w jego odmętach. No, a krajobraz po takim déluge był podatny na modelowanie. Tam, gdzie były poprzednio dołki, wyrastały nagle pagórki i odwrotnie. Topografia zmieniła się z dnia na dzień. Trzeba było przecierać oczy, żeby się w niej połąpać. Zaszumiały wiatry nowoczesności. Wprawdzie nie wiedziały jeszcze, jak mają szumieć, ale wiedziały, że muszą szumieć. Harmider był nie byle jaki”. (T, s. 202)

„Któregoś dnia wpadłem do Aliny Szapocznikow. Dowiedziałem się od niej, że poznała bardzo ciekawych ludzi, belgijskie małżeństwo w naszym wieku – Jacques'a Taminiaux i Françoise Collin (on filozof, ona pisarka), których bardzo zainteresowały moje prace w Arsenalu. Chcą mnie poznać i bardzo by chcieli odwiedzić moją pracownię. (...) Byłem dosłownie oszołomiony admiracją mojego malarstwa i z miejsca niezwykle przyjacielskim stosunkiem tych ludzi, których widziałem po raz pierwszy w życiu. Od razu zaczęli głośno rozmyślać, jak zorganizować wystawę mojego malarstwa w Belgii. Po ich wizycie w mojej pracowni spotkaliśmy się

1956

In October 1956, the artistic 'thaw' arrives in the wake of the political 'thaw'. The doctrine of Socialist Realism is in a slow retreat. Tchórzewski receives a grant from the Ministry of Culture and Art to finance a six-week trip to Italy. He also visits Prague, Vienna, Budapest, and Zurich.

The artist takes part in international and national exhibitions: Mostra Internazionale di Bianco e Nero, Lugano; 1st National Exhibition of Graphic Arts and Drawing, Warsaw; Exhibition of Young Polish Visual Arts, Berlin, Leipzig; 1 – 15 December 1956 – Exhibition: Galerie Giroux, Brussels, then: Musée des Beaux-Arts, Liège and Ghent.

In our artistic landscape, 'October 56' effected a sudden and unexpected transformation. As the murky waters receded, our small Kraków island and several other like islets spread across Poland seemed to merge into the peculiar and still foggy landscape emerging from the deluge. And from this peculiar deluge – because it contained different currents of varying degree of murkiness within its generally awful nature – some characters suddenly began to come out, a whole army in fact:

neat, fresh, and healthy, as if they had never, not for a single moment, bathed in the abyss. And, the landscape after such deluge was malleable and in flux. Where there had been valleys, mountains were now rising, and vice versa. The topography kept changing with each passing day. One blinked at the scenery and rubbed one's eyes to make sense of it. The winds of modernity started to whisper. They did not know yet how to blow but knew that they had to. There was a lot of hullabaloo. (T, p. 202)

One day, I dropped by Alina Szapocznikow. I learnt from her that she had met very interesting people, a Belgian couple of our age: Jacques Taminiaux and his wife Françoise Collin (a philosopher and a writer, respectively), who were fascinated with my works featured at the Arsenal exhibition. They wanted to meet and visit my studio. (...) I was flabbergasted by their admiration for my painting and their immediately very friendly attitude towards me, coming from the people who had never seen me before. They immediately started to ponder how to organize an exhibition of my painting in Belgium. Following their visit to my studio, we met several times at various cafés. What had brought them to Poland? Probably a search for authentic life and the



Tadeusz Różewicz, Teresa i Jerzy Tchórzewscy, Warszawa 1955
Tadeusz Różewicz, Teresa and Jerzy Tchórzewski, Warsaw 1955

jeszcze parę razy w różnych kawiarniach. Co ich sprowadziło do Polski? Chyba poszukiwanie autentycznego życia i chęć sprawdzenia tego, co im opowiadała z jednej strony propaganda komunistyczna, a z drugiej antykomunistyczna. (...) Pierwszą wystawę „X polskich malarzy” zorganizował Jacques Taminiaux w Galerie Giroux w Brukseli i później w Musée d'Art w Liège jesienią 1956 roku. Brali w niej udział - wyliczam tych, których pamiętam: Tazio Brzozowski, Jonasz Stern, Wojtek Fangor, Alfons Mazurkiewicz... reszty uczestników nie pamiętam, no i ja. (...) [Jacques Taminiaux] chciał mnie widzieć i gościć

u siebie przede wszystkim, ale zbiegło się to z moim wyjazdem do Italii. Wybrałem Italię, bo na taką okazję nie mogłem liczyć, natomiast do Brukseli, dzięki przyjaźni, drzwi miałem szeroko otwarte. (S, s. 262-263)

„A Wenecja - to ruch. Ruch wody i światła, i ludzi w wąskich uliczkach, i statków na kanałach - ba! nawet architektura wydaje się tu „ruchliwa”. Spiętrzone różnorodne, lekkie i wesołe formy - gdy idziesz czy płyniesz - czarują swoją zmiennością, zaskakują niespodziankami układów; patrzysz więc jak dziecko w kalejdoskop: ze zdziwieniem i radością”. (T, s. 15)

desire to confront what the communist propaganda was saying with the anti-communist propaganda. (...) Jacques Taminiaux organized the *X Polish Painters* exhibition in the autumn of 1956, first at the Galerie Giroux [Giroux] in Brussels and then the Musée d'Art in Liège. The exhibition featured: Tazio Brzozowski, Jonasz Stern, Wojtek Fangor, Alfons Mazurkiewicz... I do not recall the other names, and I. (...) [Jacques Taminiaux] wanted to see me there and specially invited me to stay with them but it coincided with my trip to Italy. And I chose Italy because did not

want to lose this unique opportunity and in Brussels, thanks to their friendship, the door was always open for me. (S, pp. 262-263)

And Venice is movement. The movement of water and light, and people in the narrow streets, and boats on the canals, even architecture seems in motion. As you walk or boat, the diversity of forms: piled up, light, and joyous, they charm you with their volatility, surprise with unexpected arrangements; so, you are like a child looking into a kaleidoscope with wonder and joy. (T, p. 15)



1957

9 V - zostaje członkiem Stowarzyszenia Artystycznego Grupa Krakowska, jest jednym z 19 członków założycieli.

Bierze udział w wystawach: „Nowocześni plastycy polscy”, Belgrad, Lublana, Zagrzeb, Skopje; Wystawie własnej i Aliny Szapocznikow, Zachęta, Warszawa; Ośrodek Propaganda Sztuki, wystawa indywidualna (wybór prac z Zachęty), Łódź; II Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Zachęta, Warszawa.

„Nigdy nasza grupa (od 1957 roku „Grupa Krakowska”) nie była w dosłownym tego słowa znaczeniu, grupą artystyczną, to znaczy zespołem ludzi mającym jakiś wspólny program artystyczny. Od początku byliśmy osobliwym, jedynym w swoim rodzaju stowarzyszeniem artystów, których łączyła przede wszystkim, a może wyłącznie, wspólna niechęć do „starej sztuki” i wzajemna

ciekawość naszych osobistych, indywidualnych poczynań poza jej granicami, to znaczy już w obszarze „sztuki nowoczesnej”. (T, s. 203)

„Rozchodziliśmy się powoli, nawet fizycznie - Tadzio Brzozowski wylądował w Zakopanem, ja w Warszawie, Kantor wprawdzie nie wyjechał na stałe na Zachód, ale często tam wyjeżdżał i jego stosunek do „naszej rodziny” miał chimeryczny, ambiwalentny charakter. Jan Tarasin i Erna Rosenstein znaleźli się również w Warszawie. Nowosielski emigrował na jakiś czas do Łodzi, a następnie on i Mikulski emigrowali z Krakowa do swoich domów w tymże mieście. Marysia Jaremianka opuściła nasze grono na zawsze już w 1958 r. z wyroków losu. Jonasz, zmuszony w tej sytuacji wydać dramatyczną komendę: „szluszuj!”, wprowadził do grupy nowych członków, tzw. „Grupę Nowohucką”. (T, s. 204)

1957

On 9 May 1957, Tchórzewski becomes one of the nineteen founding members of the Art Association Kraków Group [also referred to as the Second Kraków Group]. He takes part in exhibitions: *Modern Polish Artists* in Belgrade, Ljubljana, Zagreb, and Skopje; two-artist show (with Alina Szapocznikow), Zachęta Gallery, Warsaw; individual exhibition (of works selected from those earlier featured at the Zachęta Gallery), Ośrodek Propagandy Sztuki (Centre for Propagating Art), Łódź; 2nd Exhibition of Modern Art, Zachęta Gallery, Warsaw.

Our group (Kraków Group from 1957) was never a ‘proper’ art group, that is a group of people sharing some artistic programme. From the beginning, we were a unique association of artists bound together first of all – perhaps exclusively – by the shared aversion to the ‘old art’ and mutual curiosity about our personal, individual explorations outside of its limits that is in the realm of ‘modern art’. (T, p. 203)

Slowly, we parted ways, even physically: Tadzio Brzozowski settled in Zakopane, I in Warsaw, and Kantor, although he did not move the West



Roman Cieśliewicz, Ryszard Stanisławski i Jerzy Tchórzewski na wystawie Tchórzewskiego i Szapocznikow w Zachęcie, Warszawa 1957
 Roman Cieśliewicz, Ryszard Stanisławski and Jerzy Tchórzewski at Tchórzewski and Szapocznikow's exhibition at the Zachęta Gallery, Warsaw 1957

„Chyba na początku 1957 roku wybraliśmy się z Aliną Szapocznikow do Zachęty z bezczelną propozycją urządzenia w jej salonach wspólnej wystawy. Nie pamiętam dokładnie, czyja to była inicjatywa, ale na pewno Aliny, bo ja bym się nie ośmielił szturmować z miejsca Zachęty. Nieznany w okresie socrealizmu, miałem jedynie małe uznanie wąskiego grona przyjaciół i nigdy nie poznałem dyrektorki Szancerowej. Pomysł wystawy Szancerowa

pani na Zachęcie podchwyciła ku naszemu najwyższemu zdziwieniu. Myślę teraz, że również jej była potrzebna w tym momencie wystawa „nowoczesnych”. (...) No, a jak później się dowiedziałem, zasadniczym powodem tego, że poszliśmy na pierwszy ogień, było to, że chyba ja jeden byłem do wystawy przygotowany, a Alina, która przed Arsenalem rozwiodła się z socrealizmem, dysponowała również dostateczną liczbą rzeźb”. (S, s. 263)

permanently, travelled there often and anyway his attitude towards ‘our family’ was ambivalent and chimeric. Jan Tarasin and Erna Rosenstein also moved to Warsaw. Nowosielski temporarily emigrated to Łódź and later he and Mikulski emigrated from Kraków to their respective homes in Łódź. Marysia Jaremińska left us forever in 1958 by cruel fate. In this situation, to replenish the ranks, Jonasz was compelled to introduce new members, the so-called ‘Nowa Huta Group’. (T, p. 204)

In early 1957, I think, the two of us, Alina Szapocznikow and I, approached the Zachęta Gallery with the very cheeky idea of staging our two-artist show at its premises. I have no clear recollection of whose initiative it was, but it must have been Alina’s, for sure, as I would not

have dared to make such a bold raid on Zachęta. During the period of Socialist Realism, I had remained an obscure painter, appreciated among a small group of friends, and I did not personally know the Zachęta Gallery’s formidable director, Mrs. Szancer. To our utmost surprise, the mistress of the art fortress liked the idea. Now, I think that at this moment, she also needed an exhibition of ‘modern’ artists. (...) And, as I would learn later, the main reason we went first was that I was likely the only one really prepared for the exhibition and Alina, who had divorced from Socialist Realism already before the Arsenal show, also had at her disposal a sufficient number of sculptures ready to be presented. (S, p. 263)



Alina Szapocznikow, Ryszard Stanisławski i Jerzy Tchorzewski na wystawie Tchorzewskiego i Szapocznikow w Zachęcie, Warszawa 1957
Alina Szapocznikow, Ryszard Stanisławski and Jerzy Tchorzewski at Tchorzewski Szapocznikow's exhibition at the Zachęta Gallery, Warsaw 1957



1959

Pod koniec roku artysta wyjeżdża do Paryża, gdzie nawiązuje pierwsze kontakty z międzynarodową grupą surrealistów „Phases”.

„Jeszcze w latach czterdziestych Kantor mówił nam z nabożeństwem o „Phases”, o Édouardzie Jaguerze, Matcie, W. Lamie. I to środowisko, wywodzące się w jakiś sposób z surrealizmu, uważał za Awangardę nr 1. Kiedy pod koniec 1959 roku znalazłem się w Paryżu po raz pierwszy (a właśnie to środowisko „Le Mouvement Phases”, jeszcze przed moim przyjazdem do Francji odkryło mnie bodajże na wystawach w Wenecji i Genewie i bardzo życzliwie mnie przyjęło) zorientowałem się szybko, że pewni ludzie z nim związani, no a przede wszystkim Édouard Jaguer, znają Kantora (...).” (T, s. 140-141)

1958

Artysta bierze udział w wystawach: I Salon Marcowy w Zakopanem; I Wystawa Grupy Krakowskiej w Galerii Krzysztofory; Publikacja wspomnień o Marii Jaremy; First Biennale Exhibition of Young Contemporary Painting, Brugia.

„Tak się szczęśliwie dla mnie złożyło, że od roku 1948 stałem się kolegą Marii Jaremy w tym najprawdziwszym tego słowa znaczeniu - byliśmy członkami tej samej artystycznej grupy, „Grupy Krakowskiej”. Częste spotkania, rozmowy, wspólne wystawy; dużo można by o tym pisać. Mnie każde spotkanie z Marią pomagało w pracy - żyłem i pracowałem wówczas szybciej, chętniej, śmielej. Każdy, kto ją znal, wie doskonale, że w jej obecności musiało się żyć intensywnie”. (T, s. 97)

1958

Tchórzewski takes part in exhibitions: 1st March Salon, Zakopane; 1st Exhibition of the Kraków Group, Krzysztofory Gallery, Kraków; First Biennale Exhibition of Young Contemporary Painting, Bruges. Writes a commemorative text in homage to the great artist and close friend Maria Jarema who died in 1958 at the age of 50 (published in 1989).

I was indeed lucky to be Maria's colleague from 1948, in the word's most basic sense: we were members of the same art group, the Kraków Group. Frequent meetings, conversations, collective exhibitions. Every encounter with Maria helped me in my own work: it made me live and work faster, more enthusiastically, more daringly. Everyone who knew her knows very well that in her presence one had to live intensely. (T, p. 97)

1959

In late 1959, Tchórzewski visits Paris where he makes first contacts with the international Surrealist group Phases.

Already in the 1940s, Kantor reverently talked about the Phases movement, about Édouard Jaguer, [Roberto] Matta, W. Lama. He regarded this group, in some ways rooted in Surrealism, as Avant-Garde No. 1. When I first arrived in Paris in late 1959 (and they had already discovered me, presumably at the exhibitions in Venice and Geneva, and welcomed me very friendly), I quickly realized that some people in this circle, and first of all Édouard Jaguer, knew Kantor (...). (T, p. 140-141)

„(...) Jaguer oddał sprawiedliwość Kantorowi, jeśli chodzi o jego rolę w rozwoju polskiej awangardy, (...). Brzozowskiego, Lebensteina i mnie potraktował poważniej. (...) Również i w rozmowach Jaguera ze mną, kiedy się mówiło o Kantorze, te sprawy powracały. W czasie którejś wizyty u Jaguera (chyba w 1966 roku) długo i z ogniem przekonywałem go do sztuki Kantora (...) W każdym razie Kantora, ani paryskie „Phases”, ani belgijska „Edda”, ani argentyńska „Boa” - pisma tej awangardowej orientacji nie reprodukowały, ani nawet nie wspominały. A przeszła przez nie cała czołówka światowa. Dlaczego?

“(...) Jaguer gave justice to Kantor for his role in the development of the Polish avant-garde, (...) but he was more appreciative of Brzozowski, Lebenstein, and me. (...) Also in my conversations with Jaguer, when there was talk about Kantor, these issues returned. During one of my visits with Jaguer (I think in 1966), I presented a lengthy and enthusiastic argument to win him over for Kantor’s art (...). Anyway, Kantor was not reproduced, not even mentioned, in such avant-garde art journals as Parisian *Phrases*, Belgian *Edda*, or Argentinian *Boa*. And yet, the top echelon of the international avant-garde was featured

I do wielkich manifestacji ścisłej czołówki awangardowej sztuki „Alternative Attuali I” i „Alternative Attuali II” w L’Aquila Kantora nie zaproszono ani do wspaniałego prestiżowego wydawnictwa (*Avangardie Internationale*) wydanego przez Tristana Sauvage w Mediolanie. **A Brzozowski i ja wszędzie tam jesteśmy**”. (T, s. 141)

„Wracam jeszcze do Balzaka [Kazimierza Mikulskiego]. Nasza szczególnie serdeczna przyjaźń w tym okresie [lat 50. XX w.] wynikała również z faktu dalekiego wprawdzie, ale bezsprzecznego pokrewieństwa naszych wyobraźni. Pokrewieństwa, nie podobieństwa, bo jedno z drugim niekoniecznie chodzi w parze.

there at one time or another. Why? And Kantor was neither invited to the great manifestations of top avant-garde art: *Alternative Attuali I* and *Alternative Attuali II* in L’Aquila, nor featured in the splendid and prestigious *L’Avanguardia Internazionale* published by Tristan Sauvage [in Milan]. And Brzozowski and I were included in all these projects.” (T, p. 141)

Coming back to Balzak [Kazimierz Mikulski]. During this period [1950s], our particularly close friendship was also rooted in a remote but unquestionable affinity between our imaginations. An affinity – not similarity, because these two do not necessarily go hand in hand.

Obaj wywodziliśmy się z bardzo rozgałęzionego drzewa genealogicznego, zasadzonego przez André Bretona. Było to drzewo surrealistyczne, nic więc dziwnego, że rodziło bardzo różne i osobliwe owoce, z których nazwaniem i klasyfikacją botanicy sztuki mają nie lada kłopoty i z tej racji popełniają błędy. A i same te owoce „dziwią się sobie” ba, nawet często nie przyznają się do pokrewieństwa lub wypierają się swoich korzeni. W tamtych czasach obaj, Balzak i ja, byliśmy przekonani, że wywodzimy się z tego właśnie pnia, choć nie byliśmy do siebie podobni. Ale nasza znajomość „botaniki artystycznej” nie mogła być wtedy dostateczna. Obecnie wolimy twierdzić, że wyrosliśmy w jakimś tam bliższym lub dalszym sąsiedztwie tego drzewa (mającego duży wpływ na otoczenie), ale jak nas na nim zawieszają, oponujemy”. (S, s. 89-90)

We both descended from a very branchy tree planted by André Breton. It was a Surrealist tree, so no wonder it bore very diverse and peculiar fruits which botanists of art have found quite challenging to name and classify and have thus sometimes got it wrong. And the fruits would often ‘marvel at themselves’ or not acknowledge they are related, or deny their roots. In those times, Balzak and I believed that we stemmed from the same trunk although we were not alike. But at the time our knowledge of this ‘artistic botany’ could not be sufficient. Presently, we prefer to say that we have grown in a more or less close proximity to this tree (exerting a powerful influence upon its surroundings) but we object when they try to hang us on it. (S, p. 89-90)

Otwarcie wystawy Jerzego Tchorzewskiego w Galerii Furstenberg w Paryżu, 22 kwietnia 1960, Édouard Jaguer
Édouard Jaguer at the opening of Jerzy Tchorzewski's exhibition at the Galerie Furstenberg in Paris, 22 april 1960



At this moment, a next step had to be made: to wriggle out of breath-impeding geometry, to throw off the yoke of Surrealist anecdote. This breakthrough happened before our eyes. Different names have been given to this epoch of new liberated painterly form: like Expressionist Abstraction or Dramatic one, but it mustn't be confused with Expressionism. Here, unfortunately, anything that would not conform to a set-square or is free from the passivity of things indifferent is suspected of Expressionism. And yet, Expressionism – which is a historical trend now belonging in the past – was not about demonstrating the emotional impact of form but subjected object to various tortures to amplify expression. (T, p. 12)

„Teraz należało dokonać dalszego kroku - wymotać się z krępujących oddech geometrii i zrzucić jarzmo surrealistycznej anegdoty. Ten przełom dokonał się na naszych oczach. Różnie chrzci się tę epokę nowej malarskiej, wyzwolonej formy - abstrakcją ekspresyjną, dramatyczną itp. - nie wolno mylić tego z ekspresjonizmem. Niestety, u nas wszystko to, co nie przylega do ekierki albo pozbawione jest bierności rzeczy obojętnych, wzbudza posądzenie o ekspresjonizm. A przecież ekspresjonizm - prąd należący już do historii - nie był demonstracją emocjonalnego działania formy, lecz działał przedmiotem, który dla wzmożenia wyrazu poddany był rozmaitym udręczeniom”.

(T, s. 12)



Otwarcie wystawy Jerzego Tchórzewskiego w Galerii Furstenberg w Paryżu, 22 kwietnia 1960, pośrodku Elie-Charles Flamand
Elie-Charles Flamand at the opening of Jerzy Tchórzewski's exhibition at the Galerie Furstenberg in Paris, 22 april 1960

„Istotnie, abstrakcyoniści uważają mnie za swego, surrealiści również uwzględniają mnie w światowych słownikach tego nurtu. Nie mogę jednak uważać się za abstrakcjonistę, bo nie unikałem odniesień do przedmiotu. Z respektem odnoszę się do surrealizmu, czuję się związany z tym kierunkiem, ale się z nim nie identyfikuję. Tak samo z symbolizmem”.

(T, s. 37)

(Skróty T: Jerzy Tchórzewski, *Teksty*, Warszawa [b. r.]; S: Jerzy Tchórzewski, *Świadectwo oczu. Wspomnienia z lat 1946-1957*, Kraków 2006).

(Oprac. na podstawie: Jerzy Tchórzewski, *Teksty*, Warszawa [b. r.]; Jerzy Tchórzewski, *Świadectwo oczu. Wspomnienia z lat 1946-1957*, Kraków 2006; *Cierpienie formy: Jerzy Tchórzewski: malarstwo. Teksty*, red. Krystyny Czerni i Józefa Grabskiego; współpraca redakcyjna: Weronika Drohobycka-Grzesiak, Joanna Wolańska, Kraków 2019, t. 1-3).

Indeed, the Abstractionists regard me as one of them, the Surrealists feature me in international encyclopedias of Surrealism. But I can't think of myself as an Abstractionist because I have not avoided references to the object, I respect Surrealism and I feel connected to it but I do not identify with it. And the same applies to Symbolism.

(T, p. 37)

(Abbreviations: T: Jerzy Tchórzewski, *Teksty*, Warszawa [no date]; S: Jerzy Tchórzewski, *Świadectwo oczu. Wspomnienia z lat 1946-1957*, Kraków 2006).

(Based on: Jerzy Tchórzewski, *Teksty*, Warszawa [no date]; Jerzy Tchórzewski, *Świadectwo oczu. Wspomnienia z lat 1946-1957*, Kraków 2006; *Cierpienie formy: Jerzy Tchórzewski: malarstwo. Teksty*, Krystyna Czerni and Józef Grabski (eds.); Weronika Drohobycka-Grzesiak, Joanna Wolańska (editorial collaboration), Kraków 2019, vol. 1-3).

Wody mnie prowadzi.
potoczył mnie i uspokoił
Na zielonym niebieskim
Na rycym mi nie zływa.
Wszystko jest mi
Wszystko jest mi



Wszystko jest mi
Wszystko jest mi



Stopka redakcyjna

Wystawa w Wallspace Gallery

27 czerwca - 9 sierpnia 2024 r.
ul. Foksal 15 Warszawa

Organizator wystawy i wydawca katalogu:

Wallspace Gallery
ul. Foksal 15 00-366 Warszawa
tel. +48 798 107 380
www.wallspacegallery.pl
info@wallspacegallery.pl
IG @wallspace.gallery

Wallspace Gallery:

Gregor Kreutzer
Sebastian Pikur
Mariusz Szewczyk
Monika Gregorczyk

Koncepcja wystawy:

Mariusz Szewczyk

Teksty:

Dorota Folga-Januszewska
Agnieszka Kuczyńska
Monika Gregorczyk

Redakcja katalogu:

Mariusz Szewczyk

Tłumaczenie:

Małgorzata Możdżyńska-Nawotka

Konsultacja merytoryczna:

Krzysztof Tchórzewski

Opracowanie graficzne:

Maciej Januszewski

Fotografie obiektów:

Łukasz Brodowicz
Archiwum Krzysztofa Tchórzewskiego

Fotografie archiwalne dzięki uprzejmości
Krzysztofa Tchórzewskiego

Druk:

Paweł Wolski

Copyright:

Wallspace Gallery, Warszawa, czerwiec 2024 r.

ISBN 978-83-970808-3-6

Patroni medialni:

artinfo.pl

 RYNEK
i SZTUKA
www.rynekiszuka.pl

CONTEMPORARY
LYNX



WALLSPACE
GALLERY







WALLSPACE
GALLERY



ISBN 978-83-970808-3-6



9 788397 080836