

84/43



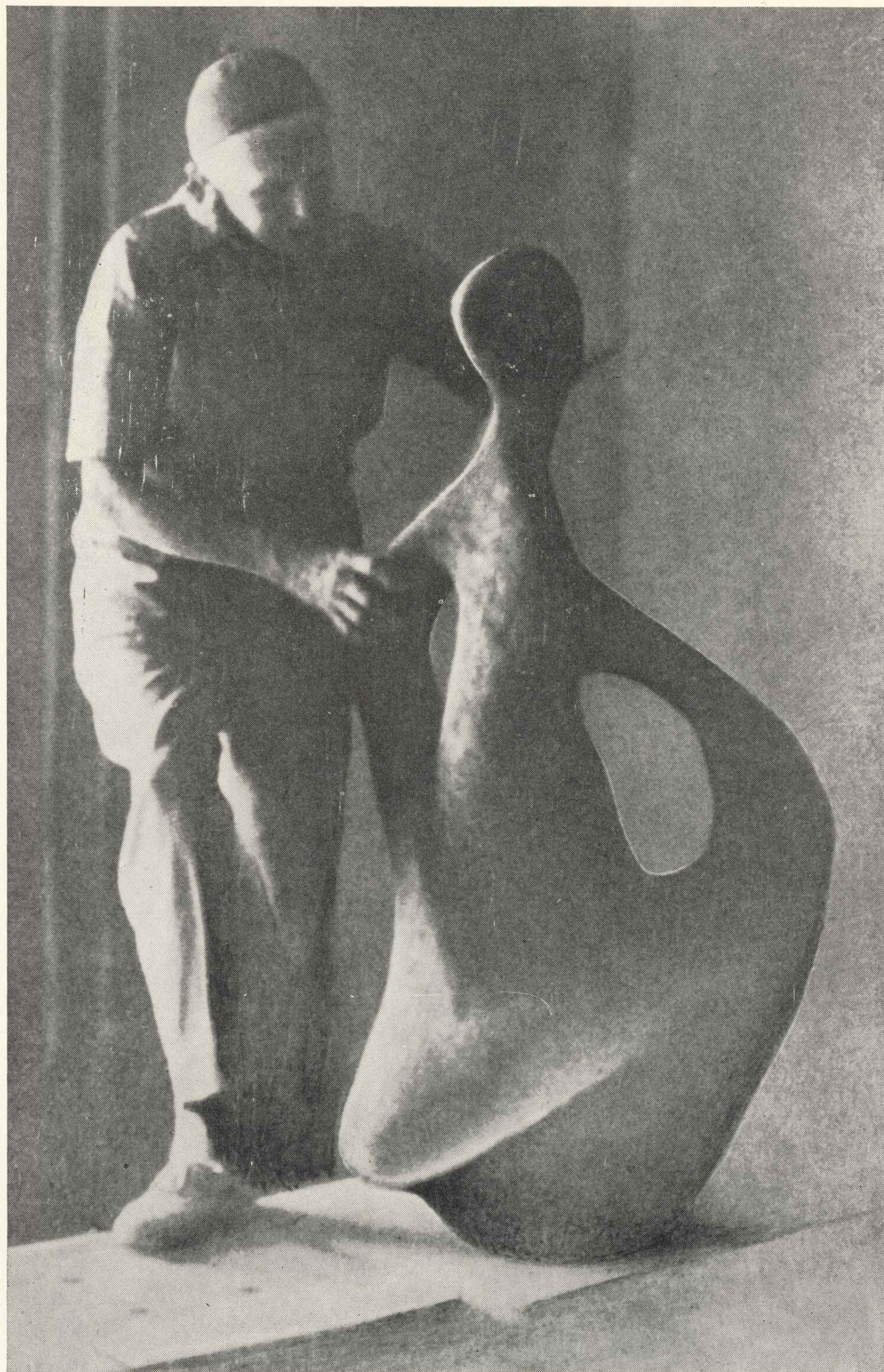
MARIA GOREŁÓWNA
FORMY CERAMICZNE

ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW
CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

MARIA GOREŁÓWNA
FORMY CERAMICZNE

marzec 1973

Warszawa, „Zachęta”, plac Małachowskiego 3



MARIA GOREŁÓWNA
Warszawa, al. Waszyngtona 6 m. 8

Ur. w 1901 r. w Radzyminie. Studia rzeźbiarskie rozpoczęła w 1920 r. w prywatnej pracowni Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej, w latach 1924—1925 kontynuowała je w Wiedniu u prof. Antona Hanaka, a następnie w latach 1925—1930 w pracowni prof. Tadeusza Breyera w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od 1930 r. należała do grupy „Rzeźba”. Ceramiką zajmuje się od 1952 r. Wystawy indywidualne: Warszawa IPS 1934; Warszawa Zachęta 1960; Warszawa Kordegarda 1964.

Od 1931 r. bierze udział w wystawach, ostatnio m.in.: Międzynarodowa wystawa ceramiki artystycznej, Praga 1962 — wyróżnienie; X Międzynarodowa wystawa ceramiki, Waszyngton 1965; Wystawa poplenerowa, Opole 1966; plenery ceramiczne, Suchedniów 1966—1972; wystawy poplenerowe, Kielce, Orońsko 1966, 1968, 1970; Wystawa polskiej sztuki dekoracyjnej, Kolonia 1967; 2, 3 Festiwal sztuk pięknych, Warszawa 1968, 1970; Wystawa polskiej sztuki użytkowej z okazji 25-lecia PRL, Wrocław 1969; Międzynarodowa wystawa ceramiki „Tworzywo ceramiczne w sztuce współczesnej”, Sopot 1970.

W 1958 r. wykonała ołtarz ceramiczny dla kościoła w Janowie k/Chorzel.

Prace w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i Szczecinie, Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu, Muzeum Mazurskiego w Olsztynie, MKiS oraz w Kolonii.

Ponad osiem lat minęło już od ostatniej indywidualnej wystawy Marii Gorełówny. W ciągu tego okresu można było spotkać dzieła autorki na wielu pokazach w Warszawie i poza jej granicami, modelowane w ceramice i obracające się w kręgu tematyki dekoracyjno-użytkowej do jakiej zaliczane bywają zwierzo i ptakokształtne dzbany — bądź w kręgu studiów nad postacią ludzką.

Obecna wystawa zdaje się potwierdzać te dyspozycje. Potwierdzać przez manifestowany i w poprzednich wystąpieniach zakres zainteresowań tematycznych i przywiązanie do ceramicznego tworzywa, jawiącego się w postaci przenikniętej kolorem i materiały polewy wybluszczonej, lub na w pół tylko matowej powierzchni angoby albo w krakelurach i szorstkości zgrzebnej terakoty. Wbrew pozorom jednak swych związków z czysto funkcjonalnymi przedmiotami — uważnemu obserwatorowi dzieła Marii Gorełówny odkrywają wartości formalne wprowadzające w sposób oczywisty w zagadnienia i problematykę współczesnej rzeźby. Odrzucenie koła garncarskiego i powrót do archaicznego techniki lepienia konstrukcyjnego formy jest decyzją mającą dla współczesnej ceramiki artystycznej zasadnicze znaczenie, pozwalające na modelowanie w tym plastycznym materiale dowolnych, ograniczonych jedynie technicznymi wymogami tworzywa, układów. Tak też pojęła swoje zadanie Gorełówna. W mnogości mijających się profilów, w abstrakcyjnej już właściwie grze form objawia się uroda tych niewielkich zazwyczaj studiów butli, wazonów, dzbanów, których geneza jednak wywodzi się zawsze z umiejętności transpozycji kształtów natury, ze studiów nad zaobserwowanym i utrwalonym, ulotnym gestem wdzięcznej postaci dziewczęcej, zatrzymanym w locie ptasim kształtem, niewidocznym już bezpośrednio ale wciąż wyczuwalnym w obłociskach ciężkiej, glinianej misy, strzelistego naczynia o niewiadomej nazwie.

Owe zainteresowania autorki wiążą się silnymi nićmi z innymi, również w jej dorobku bogatymi poczynaniami, z niebagatelnym dla charakterystyki artystycznego profilu Gorełówny studiami portretowymi i zawsze — także w ostatnich pracach — widocznymi zainteresowaniami figurą ludzką, nieraz stającą się osnową złożonych i pełnych ekspresji-kompozycji. W nich także znacznie częściej niż w ostatnich pracach pojawiały się bogatsze zestawy materiałów: drewno różnorodnie traktowane w zależności od przeznaczenia i gatunku, kamień a nawet beton.

Sprawność warsztatowa w posługiwaniu się narzędziem, umiejętność podporządkowania techniki założeniom i celom artystycznym, znajomość właściwości materiału — stanowiące istotne cechy twórczości Marii Gorełówny — łączą ją z określonymi nurtami w naszej rzeźbie. Zarówno poprzez stosunek do natury jak i poprzez sposób traktowania samej materii rzeźbiarskiej. Niemały wpływ miały tu studia odbywane początkowo — zresztą krótkie — w prywatnej pracowni Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej znanej później ze swych kompozycji związanych najczęściej z kręgiem tematyki sakralnej i wykonywanych zazwyczaj w drewnie, następnie w latach 1924—1925 u Antona Hanaka w Wiedniu i w końcu u Tadeusza Breyera w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wspomniany nurt ukształtowany w drugiej połowie międzywojennego dwudziestolecia pod dużym wpływem Tadeusza Breyera narzucał respekt dla materiału, modela, naturę czyniąc powodem i ostatecznym sprawdzianem korygującym loty wyobraźni, eksponował w końcu zainteresowanie postacią ludzką. Impulsy otrzymane w ciągu wszystkich, kolejnych stadiów edukacji i płynące później ze śro-

dowiska — pozwoliły i chyba w dużej mierze ułatwiły skryształowanie się ujawniających się od początku, dyspozycji artystki.

Portret w tym względzie wydaje się szczególnie charakterystyczny. Podobieństwo modela wypływa nie z niewolniczej ustępliwości w stosunku do łatwych do zaobserwowania cech zewnętrznych, lecz ze świadomej konstrukcji bryły i starannej charakterystyki psychologicznej. W kompozycjach figuralnych, najwcześniejszego zwłaszcza okresu, rytmizująca układy przestrzenne brył stylizacja, widoczna także w chwytających światło ostrościach modelunku, odbijała tendencje silnie wówczas promieniujące z kręgu „sztuki stosowanej” z jej silnymi związkami z rzeźbą ludową. Te nigdy nie były Gorełównie obce. Świadome i zamierzone reminiscencje ludowego gotyku zadźwięczą jeszcze w okresie powojennym a przykładem może być ceramyczna „Frasobliwa”.

Wszystkie owe doświadczenia, przetrawione praktyką ponad trzydziestoletniego ciągu samodzielnej twórczości, sublimują się w ostatnich już zamierzeniach, nadając świeżo powstającym pracom znamiona lekkości i świadomej estetyzacji — powracając jak gdyby do prażródeł ludycznych i karktycznych funkcji sztuki.

Na tle gorączkowej krzątaniny w twórczości artystycznej naszych czasów, różnorodności i barwności naszej rodzimej choćby tylko warszawskiej rzeźby, działalność Marii Gorełówny zdaje się płynąć nurtem ustabilizowanym. Kameralna, bardzo osobista — wolna od kataklizmów, gwałtownych przeobrażeń, nieczuła nazbyt szybko przemijające nowości i doraźne sukcesy z całym bagażem towarzyszących im konsekwencji — mieści się przecież w nurcie przemian nazywanych współczesnością. Oczywiście jeśli sądów wartościujących nie dyktują zbyt apodyktycznie wyznaczniki tylko aktualnej właśnie mody.

Plus de huit années se sont écoulées depuis la dernière exposition individuelle de Maria Gorełówna. Durant cette période on a pu voir les oeuvres de l'artiste figurant dans de nombreuses expositions aussi bien à Varsovie que dans d'autres villes. Modelées dans la céramique, elles restaient dans le domaine décoratif et utilitaire à la fois comme c'était le cas de ses cruches aux formes d'oiseaux et d'animaux ou bien elles se concentraient sur la silhouette humaine.

L'exposition actuelle semble confirmer ces tendances, les confirmer par le champ thématique de ses recherches et l'attachement au matériau céramique, qu'on a pu observer également dans le passé. Ces dispositions se manifestent soit sous la forme d'une glaçure pénétrée de couleur et de matérialité, soit sur la surface à demi-mate de l'engobe ou encore dans les craquelures et les rugosités des terres cuites. A l'encontre cependant de ce qu'on pourrait penser à première vue au sujet des relations entre les créations de M. Gorełówna et les objets purement fonctionnels, un observateur attentif y découvrira des valeurs formelles qui mènent droit aux problèmes de la sculpture contemporaine. Le rejet du tour de potier et le retour à la technique archaïque du façonnement constructif de la forme ont une importance capitale pour la céramique artistique contemporaine car ils permettent de modeler dans cette matière souple des structures qui ne sont limitées que par les exigences techniques du matériau. Et c'est de cette manière que M. Gorełówna a saisi sa tâche. Dans la multiplicité des profils qui se croisent, dans le jeu déjà abstrait des formes apparaît la beauté de ces études de petites dimensions d'habitudes: jarres, pots, cruches. Leur genèse cependant remonte toujours à la science de la transposition des formes de la nature, à l'étude sur le geste fugitif de la silhouette gracieuse d'une jeune fille qu'elle a su observer avec acuité, sur une forme d'oiseau arrêtée au vol, invisible déjà mais toujours sentie dans l'ovale d'une grosse écuelle d'argile, d'une vase élané au nom inconnu.

A cet aspect du travail de l'artiste se rattachent d'autres activités, non moins importantes dans son riche patrimoine artistique, à savoir: les études de portrait qui ont profondément marqué son oeuvre et les recherches incessantes sur la silhouette humaine qui servent souvent de point de départ à des compositions complexes pleines d'expression. Celles-ci font voir un plus riche assortiment de matériaux: bois, différemment traité selon sa destination et sa qualité, pierre et même béton. L'adresse de M. Gorełówna à se servir d'outils, son habileté à subordonner la technique aux principes et aux buts artistiques, sa connaissance des propriétés du matériau — autant de traits caractéristiques de son oeuvre — l'associent à des courants bien déterminés de notre sculpture. Et ceci aussi bien par son attitude envers la nature que par la façon de traiter la matière sculpturale elle-même. On y voit l'influence des études qu'elle avait faites tout d'abord à l'atelier privé de Zofia Trzcińska-Kamińska, connue plus tard par ses compositions exécutées d'habitude dans le bois et se rapportant le plus souvent à l'art sacré. Elle n'y est pas restée longtemps. De 1924 à 1925, elle étudie chez Anton Hanak à Vienne et enfin chez Tadeusz Breyer à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie. Le courant dont on vient de parler, a pris forme dans les années trente sous la forte influence de Tadeusz Breyer; il imposait le respect du matériau et du modèle, faisant de la nature la cause et l'ultime critère rectifiant les élans de l'imagination, il soulignait l'intérêt inspiré par la silhouette de

l'homme. Les impulsions reçues au cours de ces différents stades d'éducation artistique et venant ensuite du milieu ont permis et ont facilité sans doute la cristallisation des dispositions latentes de l'artiste.

Le portrait semble à cet égard particulièrement caractéristique. La ressemblance du modèle découle non pas de la condescendance envers les traits extérieurs faciles à observer mais de la construction consciente du volume et d'une sérieuse caractérisation psychologique. Dans les compositions figurales de la période la plus ancienne surtout, la stylisation qui donne un rythme aux structures spatiales des volumes et qu'on aperçoit également dans les acuités du modelé absorbant la lumière — cette stylisation reflétait les tendances, en plein rayonnement alors, venant du cercle de „l'art appliqué”, qui avait d'étroites associations avec la sculpture folklorique. Ces orientations n'ont jamais été étrangères à M. Gorełówna. Les réminiscences folkloriques, conscientes et voulues, résonneront encore dans la période de l'après-guerre et c'est „l'Attristée” qui peut en servir d'exemple.

Toutes ces expériences mûries par plus de trente années de création indépendante sont sublimées dans les dernières initiatives, imprimant aux travaux les plus récents les traits de légèreté et de l'esthétisation consciente — et par là remontant aux très vieilles sources populaires et aux fonctions purificatrices de l'art.

Si l'on considère l'activité de Maria Gorełówna face aux agitations fiévreuses de la création artistique de notre époque, face à la diversité et multiplicité de notre propre sculpture, ne serait-ce que celle de Varsovie — cette activité semble couler entre des rives bien stables. Intime, très personnelle, affranchie de cataclysmes et de métamorphoses violentes, insensible aux nouveautés éphémères et aux succès momentanés, son oeuvre — avec tout le bagage de conséquences qui l'accompagnent — se place bien pourtant dans le courant de changements appelés contemporanéité. C'est évident, à condition toutefois que les jugements de valeur ne soient pas dictés d'une façon apodictique par les seuls impératifs de la mode en vogue.

CERAMIKA NIE SZKLIWIONA

1. Kwiat, wys. 95 cm
2. Keramozaurus, wys. 110 cm
3. Ostatni brzeg, wys. 96 cm
wł. Stołecznej Rady Narodowej
4. Dżban duży, wys. 66 cm
5. Dżban szeroki, wys. 37 cm
6. Dżban wysoki, wys. 36,5 cm
7. Czara jasna, wys. 33 cm

CERAMIKA SZKLIWIONA

8. Ptaki — fontanna, wys. 100 cm
wł. Muzeum Mazurskiego
w Olsztynie
9. Ptaki II, wys. 105 cm
wł. Rady Narodowej
w Ostrowcu Świętokrzyskim
10. Kangur II, wys. 100 cm
11. Baletnica II, wys. 105 cm
12. Dama II, wys. 105 cm
wł. Zakładów Mariwil
w Suchedniowie
13. Ikar II, wys. 125 cm
14. Pożegnanie II, wys. 110 cm
15. Tancerka, wys. 115 cm
16. Ślimak II, wys. 65 cm
17. Start, wys. 92 cm
18. Na straży, wys. 70 cm
19. Misa — ptak, wys. 52 cm
20. Indor, wys. 47 cm
21. Ptak złocisty, wys. 42 cm
22. Ryśol, wys. 41,5 cm
23. Miłość I, wys. 50 cm
24. Miłość II, wys. 42 cm
25. Miłość III, wys. 34,5 cm
26. Miłość IV, wys. 39,5 cm
27. Baletnica I, wys. 29 cm
28. Dama I, wys. 33 cm
29. Ikar I, wys. 33 cm
30. Pożegnanie I, wys. 31 cm
31. Ptaki I, wys. 28 cm
32. Ptaki (projekt fontanny), wys. 36 cm

33. Kangur I, wys. 42 cm
34. Ptak żółtobrzuszek, wys. 33,5 cm
35. Ślimak I, wys. 28 cm
36. Olimpiada, wys. 47 cm
37. Puchar olimpijski, wys. 45 cm
38. Dziewczyna, wys. 37 cm
39. Ukłon, wys. 44 cm
40. Wysmukły szary, wys. 33 cm
41. Wysmukły granatowy, wys. 35 cm
42. Wysmukły szarozielony, wys. 36,5 cm
43. Wysmukły niebieski, wys. 47,5 cm
44. Kurka fioletowa, wys. 15 cm
45. Muszla szara, wys. 20,5 cm
46. Muszla perłowa, 14×23 cm
47. Świntuch, wys. 40,5 cm
48. Robal, wys. 30 cm
49. Drabinka, wys. 27 cm
50. Gąsienica, wys. 36 cm
51. Puchar Warszawy, wys. 31 cm
52. Ptak mały zielony, wys. 20,5 cm
53. Ptak mały niebieski, wys. 30 cm
54. Czara jasnozielona, wys. 25,5 cm
55. Czara niebieska, wys. 30 cm
56. Czara ciemnozielona, wys. 35 cm
57. Czara czerwona, wys. 19 cm
58. Dżbanek — kaczor, wys. 40 cm
59. Dżbanek — dzika gęś, wys. 39 cm
60. Dżbanek — perliczka, wys. 25 cm
61. Dżbanek — kogut, wys. 33 cm
62. Dżbanek biało-zielony, wys. 39 cm
63. Dżbanek biały craquelé, wys. 33 cm
64. Dżbanek cytrynowy craquelé, wys.
26,5 cm
65. Dżbanek jasnozielony, wys. 31,5 cm
66. Dżbanek granatowy, wys. 35 cm
67. Dżbanek żółto-brązowy, wys. 27 cm
68. Dżbanek ugrowy, wys. 31 cm
69. Dżbanek lila-róż, wys. 31 cm
70. Dżbanek zakonnica, wys. 28 cm
71. Dżbanek słowik, wys. 23 cm
72. Dżbanek różowy, wys. 21,5 cm
73. Dżbanek lila, wys. 39,5 cm
74. Dzieżka, wys. 15 cm
75. Naczynie ogrodowe, 40×60 cm.



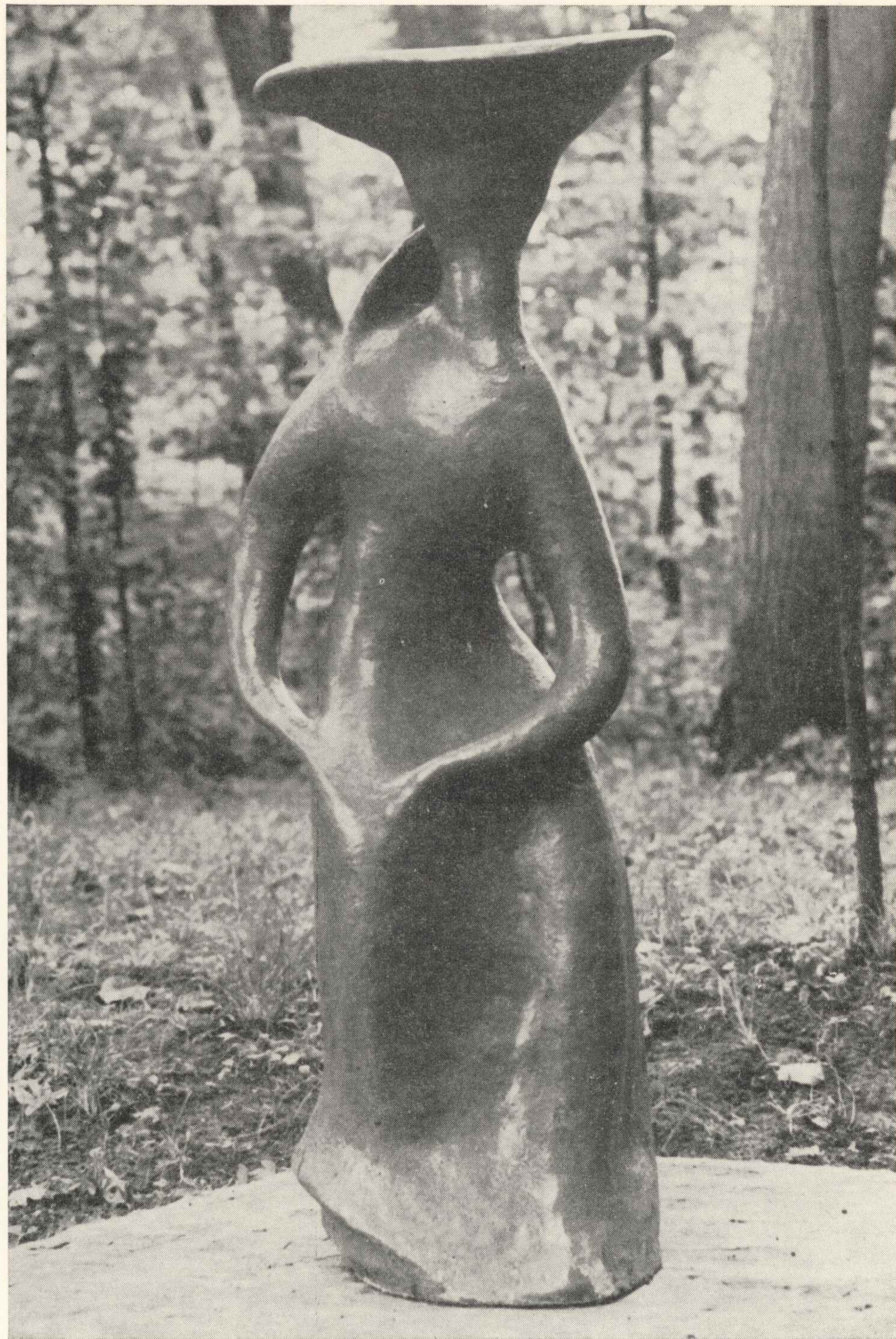
6. Dżban wysoki



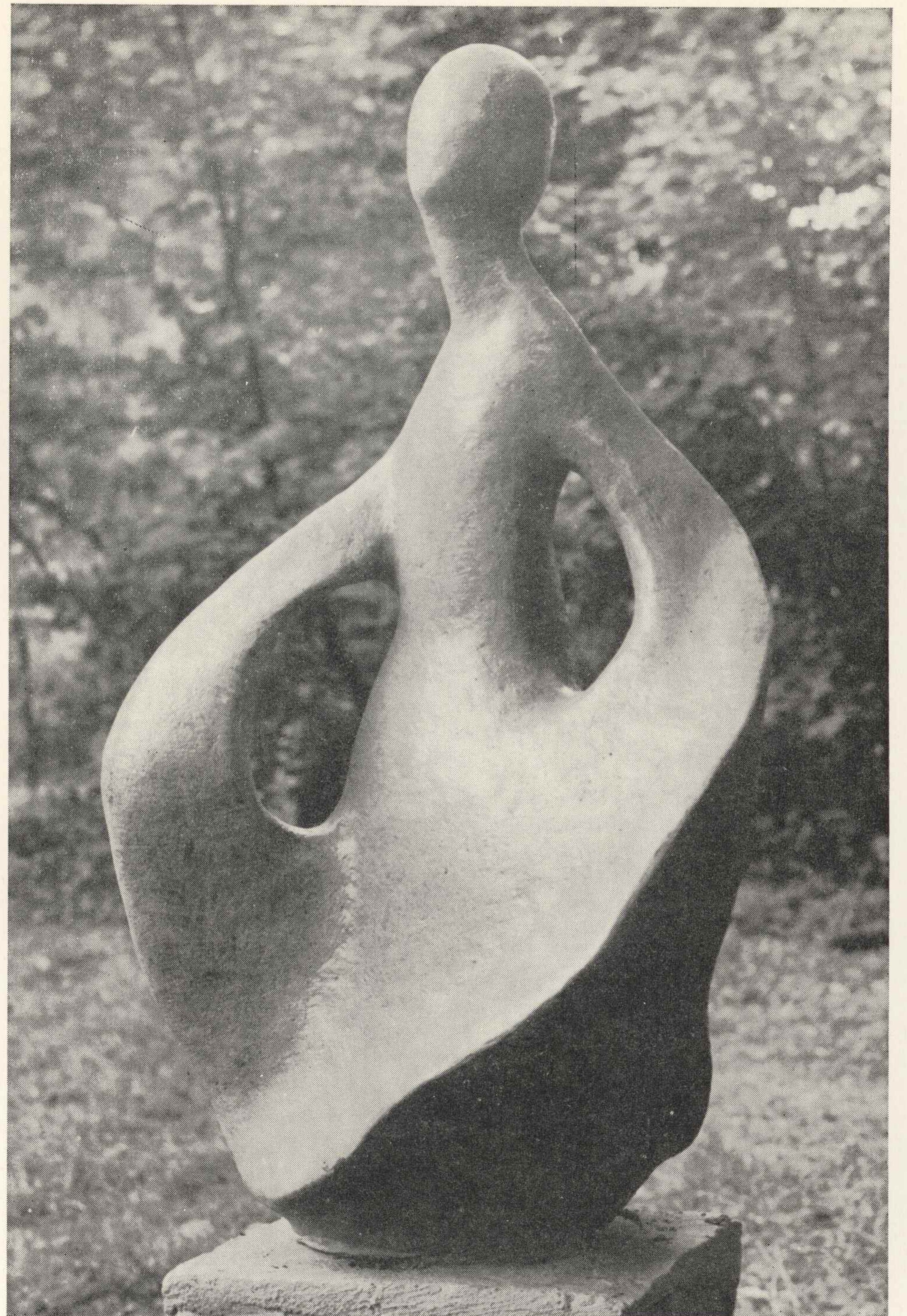
10. Kangur II



9. Ptaki II



12. Dama II



11. Baletnica II



17. Start



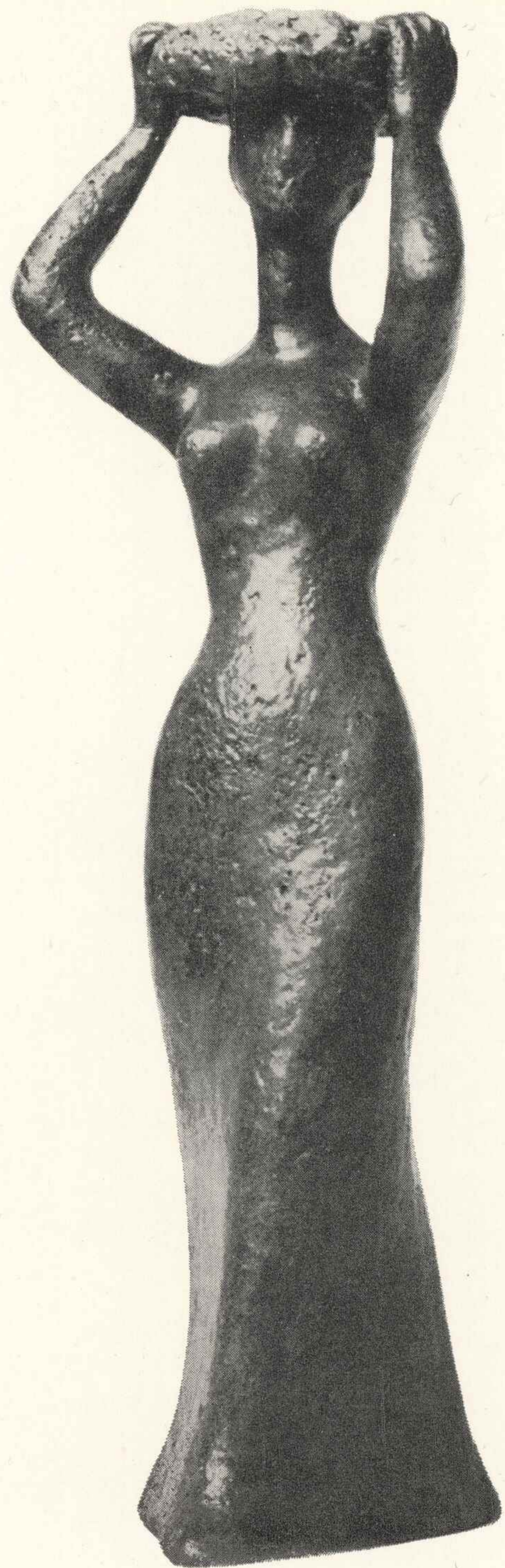
21. Ptak zlocisty



23. Miłosć I



24. Miłosć II



36. Olimpiada



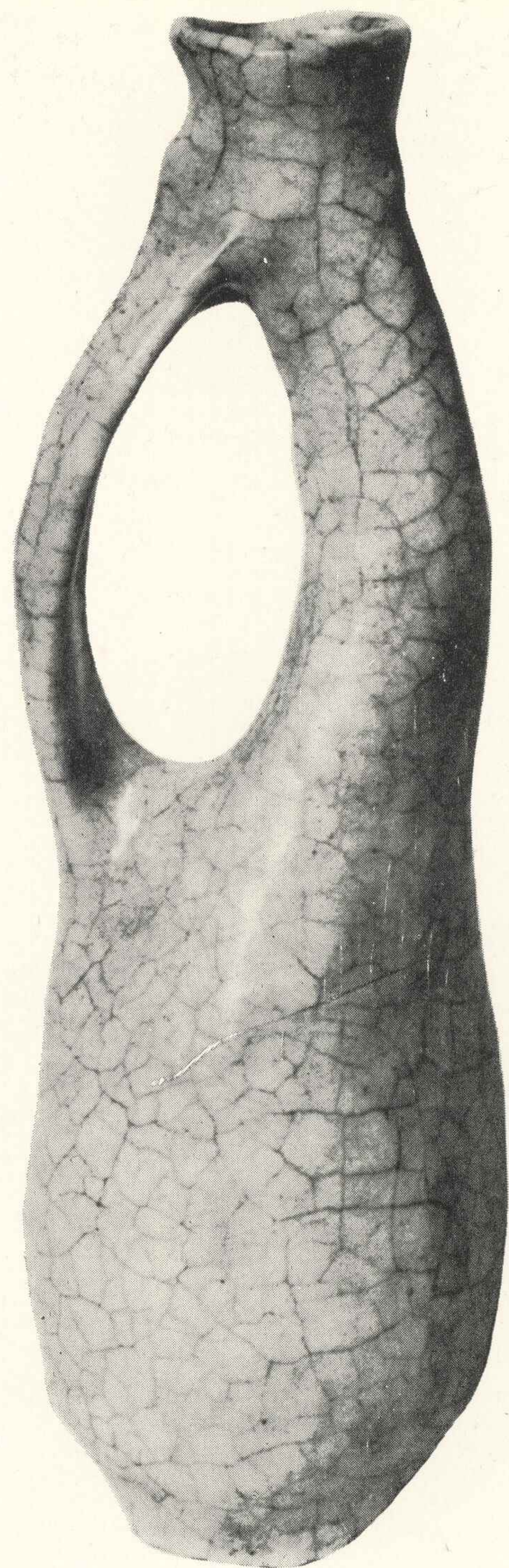
44. Kurka fioletowa



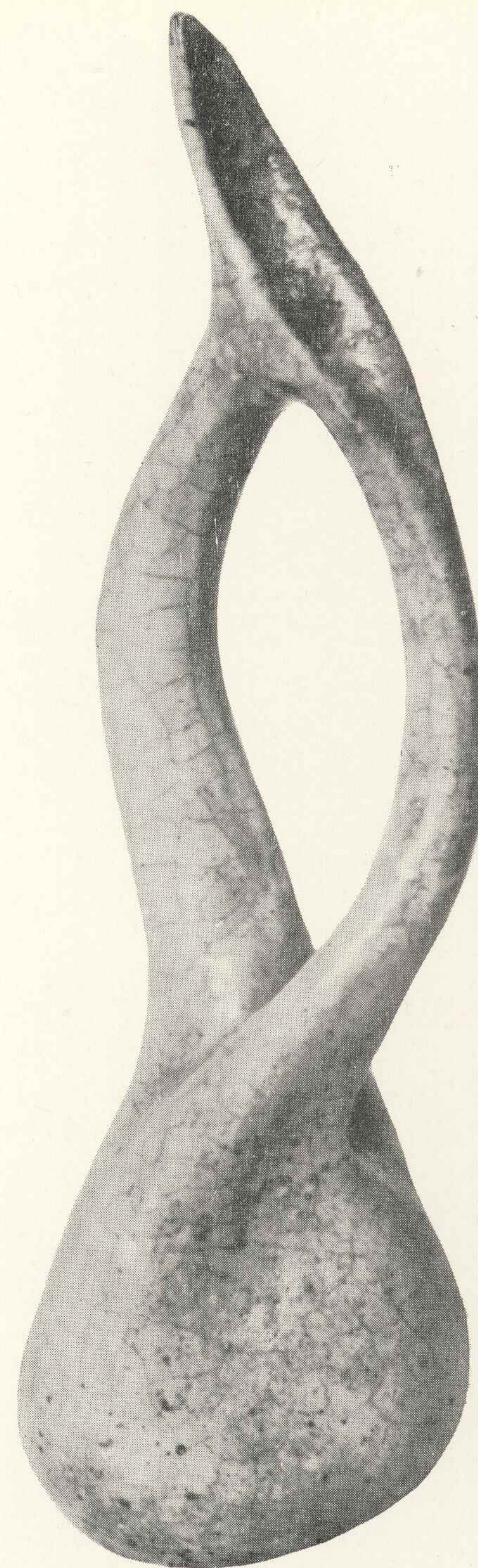
22. Rybol



58. Dzbane-kaczor



63. Dzbanek biały craquelé



62. Dzbanek biało-zielony

Na okładce: 16. *Slimak II*

Projekt ekspozycji: Maria Gorełówna

Projekt plakatu i opracowanie graficzne
katalogu: Jerzy Treutler

Redakcja katalogu: Barbara Mitschein
(CBWA)

Zdjęcia do katalogu: Janusz Bąkowski, Stefan Lisowski

Redakcja katalogu: Barbara Mitschein (CBWA)

Cena zł 10.—

