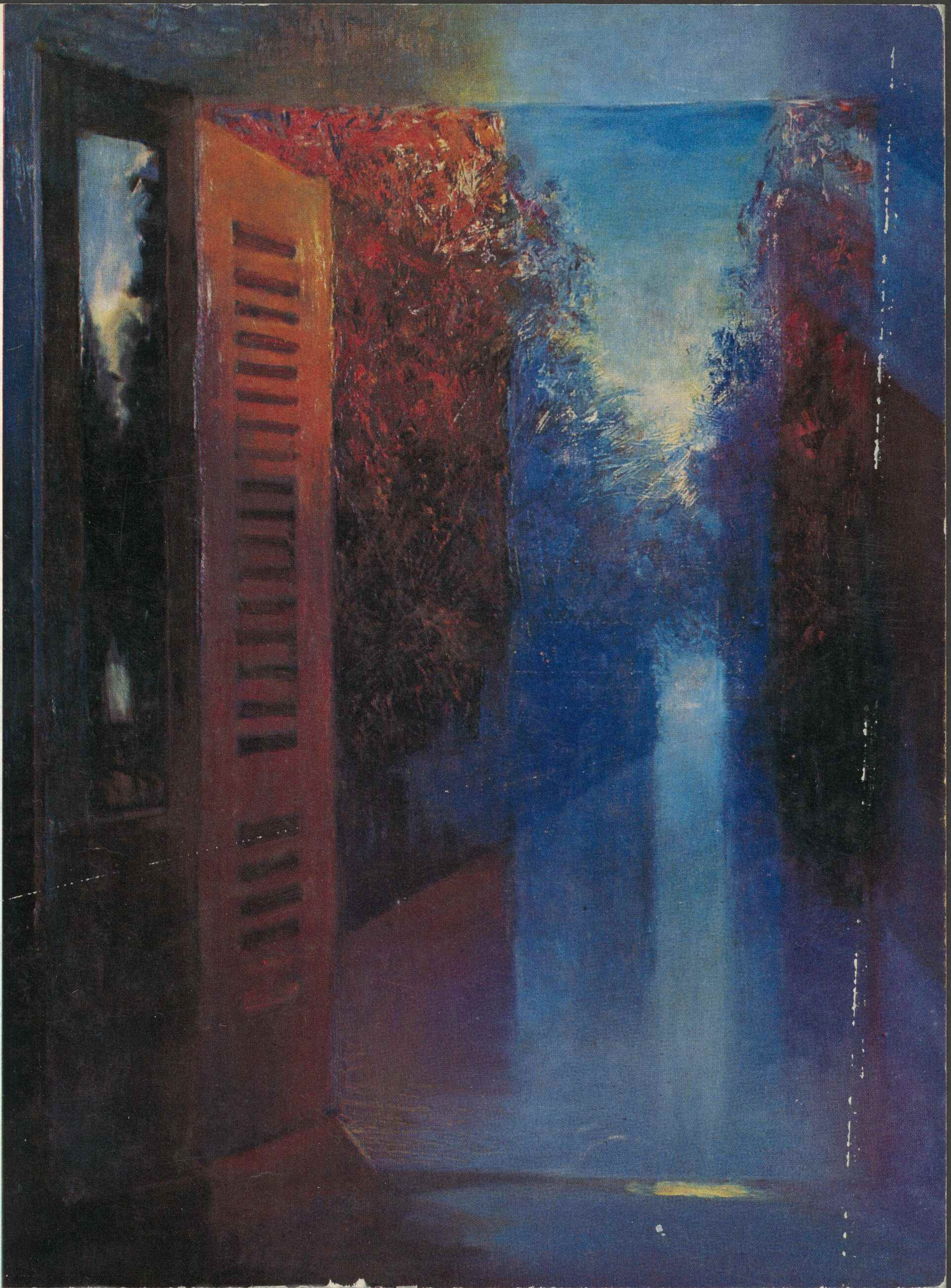


416/76

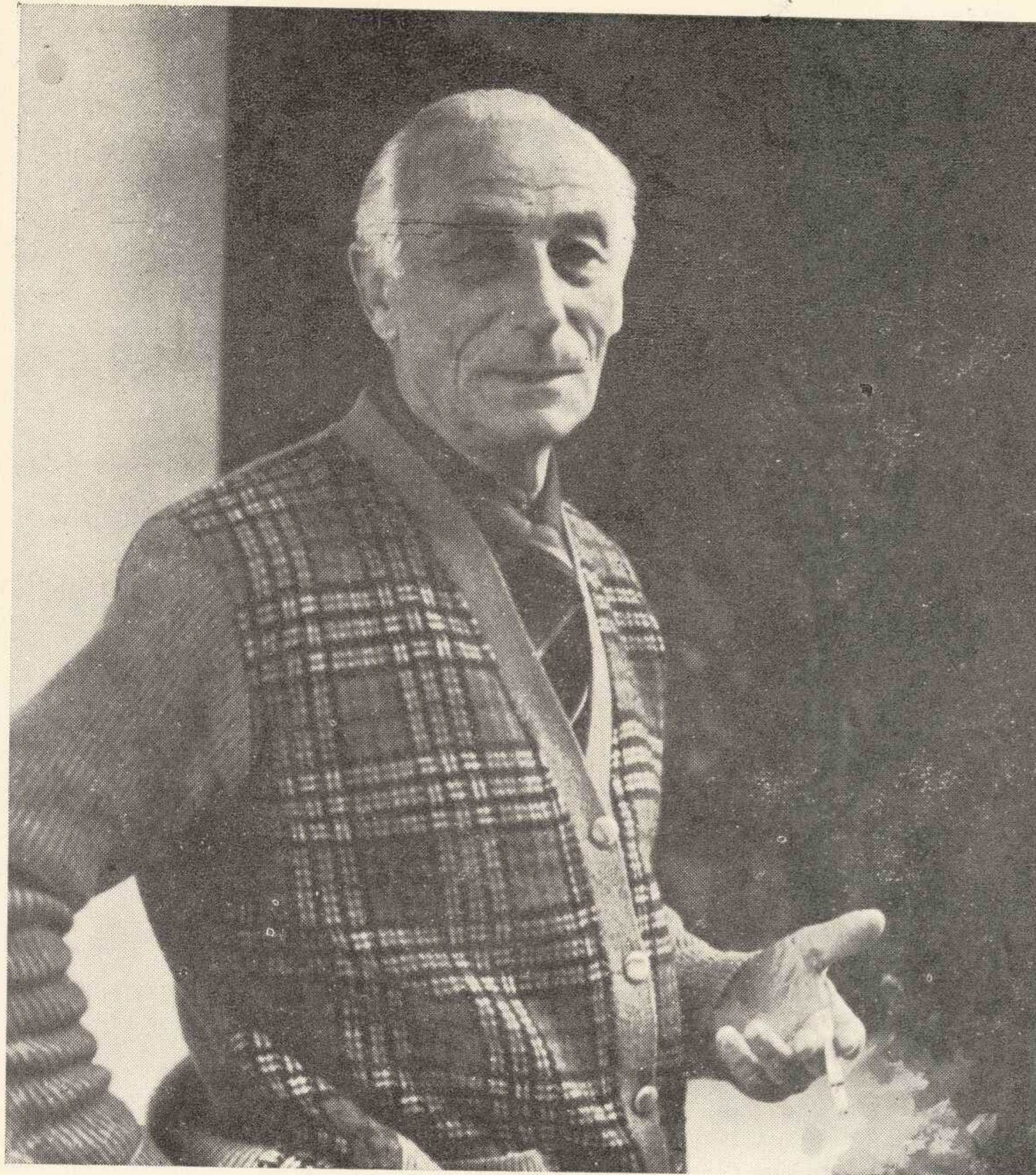
# THIS EYE



MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI  
ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

STANISŁAW  
TEISSEYRE  
malarstwo

listopad — grudzień 1976  
CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH  
Warszawa „Zachęta”, plac Małachowskiego 3



## NOTATKI I REFLEKSJE

Kontakty i zażyłości a zwłaszcza przyjaźnie z wieloma artystami — od wczesnej młodości z malarzami lwowskiej grupy „Artes” i Marianem Wnukiem, w późniejszych latach z Janem Cybisem, Arturem Nactem-Samborskim, z Aleksandrem Kobzdejem a zwłaszcza z Piotrem Potworowskim, a w ostatnich latach z Tadeuszem Brzozowskim — dały mi wiele doświadczeń i spostrzeżeń związanych z problemem twórczości artystycznej. Spośród nich jedno wydaje mi się szczególnie ważne i cenne dotyczące identyfikacji dzieła z jego twórcą — autentyczności sztuki. Problem istotny zawsze, ale szczególnie ostro się rysujący w czasokresie ostatnich lat kilkudziesięciu, w którym ilość i dogłębność przemian w malarstwie aż do zaprzeczenia dalszego sensu jego istnienia były zjawiskiem bez precedensu w historii, a wielu malarzy przechodziło dość daleko idące zmiany w swej twórczości. Jednakże wnikliwsza obserwacja tego procesu przekształceń wykazuje, że to nie poszczególni malarze ulegali tym radykalnym przemianom, lecz że w obrębie malarstwa działały i tworzyły indywidualności ogromnie zróżnicowane, odrębne, wręcz przeciwstawne, dając w sumie obraz wielości tendencji, kierunków i postaw. Mogło więc powstać złudzenie, zwłaszcza w okresie opanowania wystaw przez abstrakcję typu „informel”, że to malarze przechodzą tak radykalne przemiany. W istocie było inaczej. Rozpiętość malarstwa od Utrilla do Duchampa nie oznaczała wcale tendencji przemian pierwszego od Utrilla na stronę drugiego, lub odwrotnie podobnie jak w Polsce proces ten nie polegał na przekształcaniu się malarstwa Cybisa na stronę założeń Strzebińskiego. Oczywiście naśladowców, malarzy wtórnych idących za bieżącą modą, było zawsze sporo, a dziś jest ich jeszcze więcej ze względu choćby na liczbę uprawiających malarstwo. Ale nie o nich mi chodzi. Patrząc z perspektywy wielu lat doświadczeń własnych i kontaktów z kolegami, doszedłem do przekonania, że każdy autentyczny malarz, bez względu na skalę jego talentu, ma swój wyższy lub rozleglejszy obszar, z którego czerpie inspiracje twórcze. Dlatego też każdy z nich posiada swój odrębny „krajobraz malarski”. Co więcej, sądzę że podobnie jak osobowość ludzka kształtuje się w znacznej mierze w dzieciństwie, tak specyficzny dla każdego autentycznego malarza „krajobraz malarski” zaczyna się kształtować w jego młodości, by w ciągu dalszych lat życia przekształcać się, doskonalić, wzbogacać i dojrzewać. Wątek istotny pozostaje jednak immanentnie związany z własnym obszarem. Zachodzą w nim oczywiście procesy stałych przemian. Jednakże uwarunkowane granicami obszaru, na którym się dokonują, pozostają z a w s z e a u t e n t y c z n e.

Zupełnie inaczej się dzieje jeżeli bez wewnętrznej konieczności malarz zaczyna się zapuszczać na obszar cudzy. Następują wówczas zmiany pozornie nawet frapujące. Nieraz zaskakujące w jego rodowodzie artystycznym, lecz są one jałowe i nigdy nie owocują naprawdę. Malarz przestaje być autentyczny, staje się wtórny, naśladowczy, choć pozornie jego twórczość znalazła się w aktualnej czołówce. Picasso w jednej z rozmów tak ten problem sformułował: „Ja nie szukam. Ja znajduję”. Miał zapewne na myśli taką postawę twórczą, która czerpie inspiracje z tych obszarów w jakich swobodnie porusza się jego wyobraźnia, a nie poszukuje jej na obcym mu terenie. Ale też obszar wyobraźni Picassa był wyjątkowo rozległy i wyjątkowo zróżnicowany. Jest oczywistością, że w sztuce istniały zawsze i istnieją nadal wpływy i inspiracje twórcze. Jednakże autentyczne są one tylko wtedy, gdy wyobraźnia artysty odnajduje w sztuce innych twórców pokrewne mu lub bliskie wątki, a więc i powody twórcze i treści zbliżone do własnych. Miałem możność z końcem lat pięćdziesiątych i początkiem sześćdziesiątych, zapoznać się w pracowniach kilku wybitnych malarzy o dużym dorobku artystycznym z podjętymi przez nich próbami kompozycji abstrakcyjnych, powstałymi niewątpliwie na fali narastającej ówczesnie abstrakcji w Polsce. Próby

te były niezmiernie odległe od całego ich bogatego i wartościowego dorobku artystycznego i robiły wrażenie prac wtórnych pozbawionych tej logiki wewnętrznej i tej siły przekonującej, jaką obdarzone było ich malarstwo. Prace te zresztą nigdy nie wyszły z pracowni. A ich autorzy rychło te próby zarzucili, orientując się, że zapuścili się na obszar najzupełniej im obcy. Autentyczny malarz jest bowiem obdarzony jakimś typem bariery ochronnej, działającej bardzo podobnie jak istniejąca w każdym organizmie żywym bariera immunologiczna, powodująca odrzucanie obcych przeszczepów. Sądzę, że ten właśnie rodzaj bariery wewnętrznej uchronił Cybisa przed podobnymi próbami, o jakich wyżej wzmiankowałem, pod wpływem narastającej fali abstrakcji, a Włodarskiego przed wejściem na ścieżkę kapistów w okresie powojennym, kiedy koloryzm zdominował nasze malarstwo.

Ten przydługi może wstęp jest uzasadnieniem selekcji prac jakiej dokonałem na moją aktualną wystawę. Chodziło mi o pokazanie istotnej drogi mego malarstwa, bez bocznych jałowych pędów. Nie jest to z mojej strony próba jakiegoś preparowania ex post mojej twórczości, tylko wyraźne odcięcie się od tych okresów w których — z tych czy innych powodów zewnętrznych, zapuściłem się w obce mi obszary i które świadomie opuściłem jako tereny dla mnie jałowe. Dlatego nie uwzględniłem prac ani z krótkiego powojennego okresu wpływów tzw. „koloryzmu” (m.in. pejzaże z Łagowa), ani okresu socrealizmu, w którym wszyscy ulegliśmy złudzeniu, że dla stworzenia szerokiego odbioru społecznego malarstwa, warto poszukać dróg poprzez współczesną tematykę i jasno czytelną formę. Fakty zaprzeczyły naszym złudzeniom, a niemal jedynym w pełni wartościowym dorobkiem z tego okresu pozostało malarstwo Andrzeja Wróblewskiego, tylko dlatego, że działał on w swoim autentycznym obszarze wyobraźni. Tak więc, kierując się zasadą pokazania istotnych wątków mego malarstwa — bez względu na czas, w którym poszczególne prace powstały, wyłonił się zestaw stosunkowo jednorodny, prezentujący mój osobisty „krajobraz malarski” w jego rozwoju i przekształcaniach. Trzonem zasadniczym tego zestawu są wszystkie prace z ostatnich dziewięciu lat z cyklu „Ziemia”, uzupełnione stosunkowo nielicznym ilościowo wyborem obrazów powstałych w ciągu lat 1955—1967, kiedy to nastąpił nie tylko zasadniczy zwrot w mojej twórczości, ale był on zarazem powrotem do tych wątków, jakie były charakterystyczne dla mego malarstwa lat trzydziestych.

W ciągu tego okresu powrócił w 1958 roku do Polski Piotr Potworowski. Ferment twórczy, jaki wniósł w tym czasie w polskie środowisko malarskie jest moim zdaniem do dziś nie całkiem doceniony. Jako ówczesny rektor uczelni gdańskiej zaangażowałem go z miejsca do szkoły, w której przez 4 lata prowadził pracownię malarską. Patrząc dziś z odległości kilkunastoletniej na ówczesne czasy, z całą wyrazistością widzę jak przyjaźń z Potworowskim i długie z nim rozmowy, podziały stymulujące na ten zasadniczy nawrót do wczesnej młodości, jaki się w moim malarstwie od kilku lat dokonywał, przyspieszając ten proces i wzbogacając go zarazem.

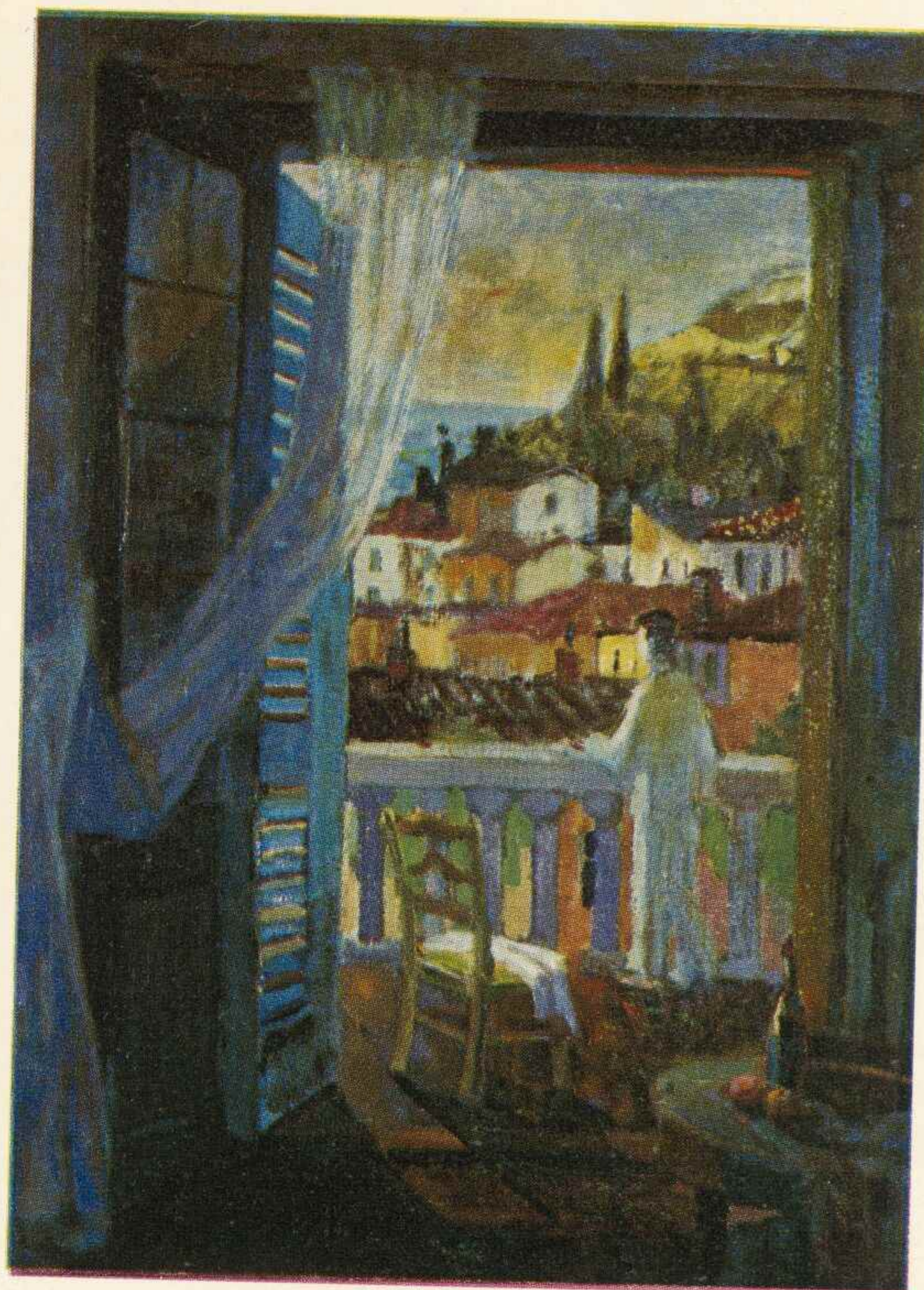
Zdecydowałem się na pokazanie z tego środkowego okresu tylko kilkunastu prac najbardziej typowych (całość zresztą była wystawiona w Poznaniu w 1967 r.) — stanowiących jakby łącznik między moim malarstwem teraźniejszym a okresem wczesnej młodości, który byłby najważniejszym dopełnieniem mojej aktualnej twórczości. Niestety z wczesnego mego malarstwa ocalało zaledwie kilka prac olejnych. Trzy z nich z cyklu „Otwarte drzwi” stanowią tylko jego skrótową reprezentację. Jednakże już te 3 prace mogą dać przybliżone pojęcie, zwłaszcza pierwsza najwcześniejsza z nich, na jakich założeniach ukształtował się mój specyficzny „krajobraz malarski” w młodości.

Dla uzupełnienia — kilka faktów z tamtych czasów, zwłaszcza że mię-

dzwojenne środowisko malarzy Lwowa jest stosunkowo mało znane. Ograniczę się przy tym wyłącznie do generacji mi bliskiej. Zacząłem malować w połowie lat dwudziestych. Studiowałem wówczas rolnictwo, ale począwszy od drugiego roku odrabiałem je tylko dla zaliczeń. Prawdziwym i istotnym zajęciem stało się malarstwo. Moje pierwsze próby w tej dziedzinie leżały gdzieś w pobliżu kubizowanego ekspresjonizmu a wkrótce zaczęły zatracać o wątki surrealistyczne. Było to malarstwo prymitywne, choć już skryształizowane jako tendencja twórcza. Przyjaźniłem się wówczas z moim o parę lat starszym kuzynem Tadeuszem Wojciechowskim (późniejszym członkiem „Artesu”) kończącym architekturę na Politechnice Lwowskiej. Wojciechowski niemal od początku swych studiów architektonicznych rozpoczął również pracę w malarstwie. Świadomi obaj naszych niedostatków warsztatowych, próbowaliśmy dostać się jako wolni studenci do pracowni prof. Kazimierza Sichulskiego, który ówczesnie uczył w Szkole Zdobniczej we Lwowie. Odesłał nas z kwitkiem, argumentując, że nie ma zamiaru kształcić amatorów. A znowu nam nie odpowiadał najzupełniej program Szkoły Zdobniczej, w którym kładziono nacisk na dekoracyjną stylizację, podczas gdy nam marzyło się rewolucyjne malarstwo początku XX wieku. Wylądowaliśmy wkrótce w pracowni prof. Pawła Gajewskiego, który powrócił właśnie z Paryża i objął również profesurę w Szkole Zdobniczej. Rozpoczął on prowadzenie pracowni prywatnej na wzór tych, jakich wiele ówczesnie funkcjonowało w Paryżu. W ciągu dwu lat przeszedłem u niego przez konwencjonalne studium aktu oraz martwej natury, która zresztą mnie piekielnie nudziła i nigdy później nie fascynowała jako samoistny problem malarski.

Z tego powodu w dużej mierze, w połowie lat trzydziestych kiedy większość bliskich mi malarzy mego pokolenia (m.in. również część członków „Artesu”) coraz bardziej zaczęła zbliżać się do założeń malarskich kapistów, na mnie wpływy te tylko w ograniczonej mierze podziały i to dopiero pod auspicjami malarstwa Bonnarda jakie w 1936 r. poznałem w Paryżu. Nie odpowiadała mi w malarstwie kapistów (poza Walliszewskim) dominanta pracownianej martwej natury, a do treści obrazu przywiązywałem zawsze duże znaczenie. Różnica między malarstwem Bonnarda a malarstwem kapistów jest dla mnie dość istotna. Bonnard umiał zobaczyć i wyrazić w malarstwie zjawiska ze swego życia i otoczenia codziennego. Zafrapowało mnie to z miejsca, a ówczesne wrażenia potwierdziły się jeszcze silniej po blisko 30 latach na jego wielkiej wystawie. Otoczyła mnie atmosfera Francji początku XX wieku aż po drugą wojnę światową, z jej ludźmi, ich upodobaniami, obyczajowością i stylem życia. Jeżeli u Bonnarda zjawiała się tzw. martwa natura, to była ona nie zaaranżowanym pracownianym ustawieniem przedmiotów, lecz wycinkiem stołu, przy którym jadano posiłki lub fragmentem wnętrza w którym się mieszkało. W dodatku struktura kompozycji jego obrazów była konstruowana niemal abstrakcyjnie, tworząc mimo wibracji kolorowej w obrębie poszczególnej plamy, jasne niemal krystaliczne zręby dużych podziałów płaszczyzny obrazu na określone strefy koloru.

Wracając do Gajewskiego — to wspominam te lata pozytywnie. Pozostawiał on dużą swobodę tak, że mogłem na przykład malować kubizowane akty. Po dwu latach kontakt z nim najzupełniej się urwał. Dziwnym zrzędzeniem losu — po latach dwudziestu zetknąłem się z nim powtórnie w Sopocie po wojnie, gdzie przed śmiercią przez kilka lat prowadził w uczelni pracownię gobelinu i tkaniny, na którą to dziedzinę przerzucił się już przed wojną. Wkrótce po opuszczeniu pracowni Gajewskiego przeszedłem normalnie już studia malarskie w dziwnym i krótkotrwałym tworze, który nosił nazwę Grupa Rysunkowa i wchodził w skład Wydziału Ogólnego Politechniki Lwowskiej. Było to studium założone pod auspicjami prof. Kazimierza Bartla, prowadzącego od lat studia naukowe nad perspektywą, w okresie gdy po przewrocie majowym przez bliskie koneksje z prezydentem Mościckim (dawnym profesorem



Otwarte drzwi (Taormina), 1938

Pejzaż grecki II, 1959



Politechniki Lwowskiej) został powołany na urząd Prezesa Rady Ministrów. Wkrótce na I roku wszedłem z nim w konflikt, a głównie z jego asystentami — zorganizowawszy zbiorową petycję studentów do Ministerstwa Oświaty o zmianę zakresu geometrii wykresłej i perspektywy, które to przedmioty trwały dwa lata, a program ich był niezwykle szeroki. Uważałem, że dla malarza jest on w tym zakresie niepotrzebny. Ta pierwsza próba kontestacji młodzieżowej miała tylko ten rezultat, że egzamin u Bartla zdawałem trzykrotnie, przy czym po drugim z kolei nie udanym egzaminie — usłyszałem następującą sentencję od profesora pozbawionego władzy w tym czasie przez grupę pułkowników: „jakby pan kształcił się na pułkownika, to by było aż nadto, do ukończenia wyższych studiów za mało”. Zresztą w miarę studiów nad geometrią wykresłą i perspektywą z szeroko rozbudowaną teorią, przedmiot ten wciągnął mnie, a sądzę, że dyscyplina myślenia jaką dawał, była niewątpliwie dla mnie korzystna.

Mimo więc tych trudności egzaminacyjnych, Bartel utrwalił się w mojej pamięci jako wybitny naukowiec, próbujący łączyć naukę i wiedzę ściłą z humanistyką i sztuką. Było to w tych czasach we Lwowie zjawiskiem nieodosobnionym. Nie mówiąc o Leonie Chwistku, który miał wkrótce objąć katedrę na Uniwersytecie Jana Kazimierza, szereg wybitnych matematyków z tzw. Szkoły Lwowskiej żywo interesowało się malarstwem, jak np. Łomnicki, Kuratowski, a zwłaszcza Steinhilber, który często przesiadywał na wystawach, a będąc szwagrem Chwistka wszedł nawet w bliższe kontakty osobiste z młodym środowiskiem malarskim. Katedrę malarstwa na Politechnice objął Henryk Rosen (syn znanego malarza batalistycznego) — człowiek o bardzo głębokiej kulturze i wszechstronnym wykształceniu. Do Lwowa przybył początkowo zaproszony przez arcybiskupa ormiańskiego Teodorowicza, do wykonania fresków w katedrze ormiańskiej. Pracował nad nimi 3 lata z górą i sądzę, że było to w jego twórczości szczytowym osiągnięciem (kaplica w Castel Gandolfo malowana później przez niego na zlecenie papieża, nie miała już ani tej świeżości, ani tej siły działania). Było to malarstwo bardzo dziwne jak na XX wiek. Przepojone mistycyzmem średniowiecznym, podbudowane znakomitą znajomością symboliki ikonograficznej, romańszczyzny i gotyku, przypominało raczej iluminacje średniowieczne niż ściennie malarstwo z tamtego okresu, a pewna w nim doza stylizacji pobrzmiwała echem prerafaelitów. Freski te były malowane raczej „płasko”, o bardzo powściągliwym modelunku światłocieniowym, który był zastąpiony finezyjną linią prowadzoną z kaligraficzną maestrią. To malarstwo odwrócone całkowicie od współczesności, było tak odległe od moich zainteresowań, iż nie mogło wyrzeć na mnie żadnego wpływu, choć doceniałem jego swoistą doskonałość. Rosen zresztą pozostawił w pracowni całkowitą swobodę studentom, wymagając jedynie solidnego tradycyjnego studium z natury oraz kompozycji z wyobraźni, których tematyki również nie narzucał. Mimo, że wkrótce zostałem w jego katedrze asystentem — bo już na trzecim roku studiów i pozostałem nim do końca jej istnienia w 1933 r. — to malarstwo moje zdążyło w zupełnie innym kierunku.

W tym czasie wszedłem w bliski kontakt z zawiązaną u schyłku lat dwudziestych grupą „Artes” i wkrótce zaprzyjaźniłem się z większością jej członków. Byli to prócz Ludwika Lillego (seniora grupy), który zaraz po pierwszej wojnie zetknął się blisko z artystycznym środowiskiem Berlina, ludzie z mojego pokolenia, zaledwie o kilka lat starsi, a malarstwo ich mimo znacznych różnic indywidualnych było bardzo bliskie tym tendencjom, które krystalizowały się w mojej twórczości. Dwóch spośród nich tj. Roman Sielski i Mieczysław Wysocki ukończyło Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, pozostali tj. Henryk Streng (późniejszy Włodarski), Otto Hahn, Jerzy Janisch i Margit Reich-Sielska po początkowych studiach u Sichulskiego kontynuowali je w pracowni Légera

w Paryżu, o ile pomnę również z Sielskim i Wysockim. Do grupy tej należeli ponadto dwaj architekci z wykształcenia: Tadeusz Wojciechowski, który wkrótce całkowicie poświęcił się malarstwu oraz Aleksander Krzywobłocki zajmujący się collagem. Byłem szczególnie zafascynowany twórczością Mieczysława Wysockiego, który przez okres jednego roku przed tragiczną śmiercią w wypadku motocyklowym, był asystentem w katedrze malarstwa Grupy Rysunkowej. Malował wielkie kompozycje metaforyczne, nieco surrealne, w których było coś z klimatu Maxa Ernsta. Kiedy w parę lat później poznałem bliżej malarstwo Ernsta — natychmiast przypomniało mi ono aurę obrazów Wysockiego. Niestety w domu generalskim, z którego pochodził, nie było żadnego zrozumienia dla tego rodzaju sztuki. Muzea zakupów nie robiły, a zresztą krytyka ówczesna również się na tych obrazach nie poznała i tak zapewne jeszcze jedne prace niezwykle utalentowanego malarza nie tylko poszły w zapomnienie, ale zapewne w wypadkach wojennych przepadły na zawsze. Obawiam się, że podobny los spotkał dzieła Otto Hahna, który zginął w getcie oraz Ludwika Lillego, który z końcem lat trzydziestych przeniósł się do Paryża. Widziałem go po raz ostatni w jego paryskiej pracowni wracając z Londynu w 1946 roku. Był początek zimy. W nie opalanej, lodowato-zimnej pracowni Ludwik siedział w płaszczu i miał dla mnie długi wykład na temat aktualnie kształtujących się tendencji w malarstwie zachodnim. Robił to następnie przez kilka lat — aż do swej śmierci — w paryskich audycjach radiowych.

Ale oprócz „Artesu” istniało w życiu artystycznym ówczesnego Lwowa szereg wybitnych indywidualności. Szczególnie mnie fascynowali Menkes (przeniósł się przed wojną do USA) oraz Aberdam. Obaj nieco starsi od Artesowców przebywali częściowo tylko we Lwowie, wrastając coraz bardziej w grunt paryski, gdzie wkrótce na stałe osiedli. Z Aberdammem miałem się później zaprzyjaźnić. Odwiedzałem go w Paryżu, a w 1937 roku miałem z nim jednocześnie wystawę indywidualną we Lwowie — w lokalu związku. Z początkiem lat trzydziestych przenieśli się do Lwowa: Leon Chwistek, Marian Wnuk, Otto Axer i Władysław Lam — tak, że środowisko lwowskie w którym tworzyli Zygmunt Radnicki, Władysław Krzyżanowski, Feuring (przynależny do grupy Nowa Generacja), Teresa Tyszkiewiczowa i wyżej już wzmiankowani oraz wielu innych stanowiło żywy ośrodek. W 1934 roku zawiązałimy Lwowski Związek Artystów Plastyków. Nazywał się on nieco odmiennie niż w pozostałych miastach Polski ze względu na kolegów Ukraińców.

Wracając do mego malarstwa ówczesnego, z którego prawie nic nie ocalało, to przykładem może być obraz „Otwarte drzwi” malowany w połowie lat trzydziestych. Był on wystawiony w tym czasie w Łodzi, bodaj że na ogólnopolskiej wystawie związku. Wzmiankowany był w krytyce z tej wystawy w czasopiśmie „Forma” jakie ówczesnie wydawało środowisko łódzkie. Środowisko to, będące w opozycji do kapistów, posłużyło się m.in. tym obrazem do sformułowania paru uszczypliwych uwag pod adresem narastającej w Polsce fali malarstwa kolorystycznego. A fala ta istotnie narastała bardzo szybko zwłaszcza wśród artystów, którzy zgrupowali się w Związku Polskich Artystów Plastyków — z wyjątkiem kolegów łódzkich. Poza jej oddziaływaniem pozostała również większość malarzy warszawskich, którzy wkrótce powołali stowarzyszenie „Blok” zrzeszające cały szereg ugrupowań, takich jak Bractwo św. Łukasza, Łoza Wolnomalarska itd. Na pozycje kapistów przechodzą również dawni formiści, Tytus Czyżewski, Zbigniew Pronaszko, a jednocześnie tworzą się nowe ugrupowania wyraźnie nawiązujące do programu kapistowskiego.

Znaczenie ruchu kapistów dla malarstwa polskiego tamtych lat jest dziś nie tylko niedoceniane ale wyraźnie lekceważone. Wynika to w dużej mierze z braku znajomości sytuacji w malarstwie polskim okresu międzywojennego, jak i z braku krytycznego opracowania, jakie znacze-

nie miała działalność kapistów dla rozwoju kultury plastycznej w Polsce. Dynamika ich działalności w szczególności Jana Cybisa, założenie „Głosu Plastyków”, zastąpienie intuicyjnych czysto metod budowy obrazu jasno sprecyzowanymi założeniami teoretycznymi miało przełomowe znaczenie dla całego pokolenia malarzy polskich. Sądzę, że szybki wpływ kapistów w Polsce lat trzydziestych spowodowany był doskonałością i logiką ich warsztatu artystycznego, wspartego klarowną myślą teoretyczną i w pełni z nią zgodnego. W porównaniu z nimi malarstwo polskie operowało albo warsztatem artystycznym w dużej mierze intuicyjnym albo też paseistycznym (Pruszkowski, Bractwo św. Łukasza). Wyjątek stanowił jedynie Strzebiński i nieliczni artyści tzw. awangardy, ale była to grupa bardzo nieliczna, nie mająca większego rezonansu w środowisku artystycznym. Wpływ kapistów odbił się również w drugiej połowie lat trzydziestych na „Artesie”, który nie rozporządzał tak precyzyjnym narzędziem intelektualnym, jakim był całościowo skonstruowany program kapistów, poparty zgodną z nim praktyką malarską, powołujący się na wybitne przykłady z historii malarstwa. W konsekwencji „Artes” przestał działać jako ugrupowanie, a część jego członków mniej lub bardziej wyraźnie przeszła na pozycje kapistowskie. Ten sam proces nastąpił u Radnickiego, Lama, Krzyżanowskiego i wielu innych malarzy lwowskich.

Teoretyczne założenia malarstwa kapistów zaznaczyły się również w mojej twórczości, zwłaszcza po pobycie w 1936 roku w Paryżu i po bliższym zetknięciu się z malarstwem Bonnarda. Wyrzuciły się przede wszystkim w zwróceniu uwagi na funkcję koloru w budowie przestrzeni i światła obrazu oraz bardziej świadomym używaniu kontrastów barwnych dla wyrażenia treści kompozycji. Jednakże, poza wprowadzeniem bardziej świadomej metody piktoralnego konstruowania obrazu, kontynuowałem nadal moje założenia dotychczasowe. Widać to najlepiej porównując pierwsze „Otwarte drzwi” z następną kompozycją z tego cyklu, malowaną po pobycie w Taorminie w 1937 roku, wystawioną w 1939 roku w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, zwanym popularnie „IPSem”. Doceniając w pełni malarstwo kapistów, a zwłaszcza ich wkład w proces świadomego konstruowania obrazu, dalszy rozwój malarstwa widziałem jednak od nich odmiennie. Wyrzuciłem moje poglądy w artykule zamieszczonym w „Sygnałach” redagowanych przez Karola Kuryluka w roku 1936, w którym analizując aktualną sytuację w malarstwie — dalszą jego drogę rozwojową widziałem w syntezie uwzględniającej doświadczenia i odkrycia plastyczne XX wieku z szerokim uwzględnieniem doświadczeń malarstwa surrealistów.

Jakby podsumowaniem ówczesnych osiągnięć malarstwa lwowskiego była wystawa tego ośrodka zorganizowana przez Juliusza Starzyńskiego w 1939 r. w IPSie w Warszawie. Brałem w niej udział wystawiając bodaj 5 prac, obok dawnych członków Artesu oraz Radnickiego, Krzyżanowskiego i kilku innych. Był to już tylko jeden z końcowych akordów międzywojennego malarstwa, a lwowskiego w szczególności. W parę miesięcy później w dniu 13-go września pociski czołgów niemieckich spadły na przedmieścia Lwowa. W dniu tym z Marianem Wnukiem i Tadeuszem Wojciechowskim zostałem wreszcie po długich staraniach przyjęty do ochotniczego batalionu formowanego na prędko w koszarach przy ul. Jabłonowskich. Następnego dnia o świcie szliśmy do ataku na pozycje niemieckie na górnym cmentarzu Janowskim. Wśród przeraźliwego huku pocisków z miotaczy min i grzechotu karabinów maszynowych — walił się w gruzy nasz dotychczasowy świat. I tylko jak dalekie echo z jego szczątków zabrzmiały w kilka dni później słowa kapitana sąsiedniej kompanii, na której przedpolach zatrzymano nas idących na patrol, jako podejrzanych: „Znam ich z kawiarni George'a. To jest rzeźbiarz Wnuk, a ci dwaj to malarze Wojciechowski i Tesser”.



Odplyw, 1961

Czarne łodzie, 1962



## NOTES ET RÉFLEXIONS

La fréquentation assidue, depuis mon plus jeune âge, des artistes du groupe léopolien „Artes” et mes relations amicales avec les artistes tels que Marian Wnuk, Jan Cybis, Artur Nacht-Samborski, Aleksander Kobzdej et surtout Piotr Potworowski et, tout récemment, Tadeusz Brzozowski, ont enrichi mes expériences et m'ont incité à maintes réflexions concernant la création artistique et notamment l'identification d'une oeuvre d'art avec son réalisateur, c'est-à-dire la notion d'authenticité de l'art. Toujours actuel, ce problème a gagné en acuité au cours des dernières décennies, alors que les transformations survenues dans la peinture allaient jusqu'à mettre en cause son existence même, constituant sur le plan qualitatif et quantitatif un événement sans précédent dans l'histoire de cet art. Mais, étudiant ce processus d'une manière un peu plus approfondie, on constatera que ce ne sont pas les peintres pris en particulier qui avaient été sujets à ces transformations radicales. A la lueur de cette analyse on constatera que la peinture était alors dominée par des individualités extrêmement différenciées, individualités disparates et même diamétralement opposées, donnant en somme l'impression de se trouver en présence d'une multiplicité de tendances, d'orientations et d'attitudes. On pouvait donc avoir l'illusion, surtout à l'époque de l'envahissement des salles d'expositions par l'abstraction de type „informel” que c'étaient les peintres qui subissaient des transformations aussi radicales. En réalité, il en était tout autrement. L'évolution observée depuis Utrillo jusqu'à Duchamp ne peut être comprise au sens de changements allant du premier au second, ou inversement, pas plus qu'en Pologne ce processus ne pouvait être réduit à la transformation pure et simple de la peinture de Cybis, selon la formule de Strzemiński. Quant aux initiateurs, peintres secondaires qui ne font que suivre la mode, on en comptait alors beaucoup, leur nombre augmentant proportionnellement au nombre de ceux qui pratiquent la peinture. Mais ce n'est pas à eux que je pense. Considérant les choses de la perspective des années écoulées et à travers le prisme de mes propres expériences et de mes fréquentations, j'ai constaté que tout peintre authentique, quel que soit son talent, possède un champ d'intérêt plus ou moins étendu, où il puise son inspiration. Ceci explique aussi pourquoi chaque peintre possède son propre „site pictural”. D'autre part, je crois que tout comme la personnalité de l'homme se forme pour son essentiel dans l'enfance, le „site pictural”, cette marque spécifique pour chaque peintre authentique, commence à se cristalliser dans sa jeunesse, pour se perfectionner, s'enrichir et atteindre sa pleine maturité au cours des années suivantes. Le canevas, cette structure profonde de l'oeuvre reste immanent d'un champ d'action bien déterminé. Si l'on y remarque des changements constants, ceux-ci restent néanmoins conditionnés par les limites du champ dans lequel ils s'effectuent et demeurent toujours authentiques.

Il en est tout autrement, dans le cas où sans nécessité intérieure, le peintre commence à impiéter sur le terrain d'autrui. On voit alors apparaître chez lui des changements pouvant être apparemment intéressants. D'un caractère insolite et surprenant dans la notice artistique d'un peintre, ces changements demeurent stériles et, à proprement parler, ne fructifient jamais. Le peintre cesse d'être authentique, devient un imitateur, et son oeuvre porte les marques d'une production secondaire, même si elle se trouve apparemment à la pointe du mouvement. Dans un de ses entretiens, Picasso a formulé ce problème de la manière suivante: „Je ne cherche pas. Je trouve”. Ce disant, il pensait sans doute à une attitude créatrice qui puise son inspiration dans le champ où son imagination évolue librement, et se refuse de la puiser sur des terrains qui lui sont inconnus. Mais le champ d'imagination de Picasso était exceptionnellement étendu et varié. D'autre part, il ne fait aucun doute que l'art ne peut exister sans influences et inspirations créatrices authentiques que dans le cas où l'imagination de l'artiste

découvre d'autres créateurs, des affinités qui lui sont connues, c'est-à-dire des motivations et des contenus s'apparentant aux siens. Vers la fin des années cinquante et du début des années soixante, j'ai eu l'occasion de prendre connaissance, dans les laboratoires de plusieurs peintres de marque, de leurs compositions abstraites, compositions tentées par eux sous le coup de l'ascendance de ce genre en Pologne. Ces tentatives étaient fort éloignées de leur riche patrimoine artistique, et donnaient plutôt l'impression d'être des oeuvres secondaires, dépourvues de cette logique intérieure. Ces travaux ne sont d'ailleurs jamais sortis des ateliers. Et quant à leurs auteurs, ceux-ci n'ont pas tardé de renoncer à ces expériences, ayant compris qu'ils s'étaient engagés sur un terrain qui leur était complètement étranger. Car, un peintre authentique est doté d'une sorte de barrière préventive, agissant d'une manière similaire, à la barrière immunologique qui existe dans tout organisme vivant, barrière responsable du rejet des greffes étrangères. Je crois que c'est précisément à une barrière intérieure de cet acabit que Cybis doit de ne pas avoir succombé à la tentation de l'abstraction ascendante, et Włodarski de ne pas s'être engagé après la guerre, alors que le colorisme dominait notre peinture, dans la voie des Capistes.

Cette introduction, pouvant paraître quelque peu trop longue, constitue le commentaire pour la sélection des travaux que j'ai accomplie pour ma présente exposition. J'ai tenu à montrer le tronc même de ma peinture sans m'attarder à ses ramifications plus ou moins stériles. Il ne faut pas croire, que ce faisant, j'ai essayé de préparer ex post mon oeuvre; ma seule intention était d'abjurer les périodes au cours desquelles je me suis engagé pour telles ou telles autres raisons extérieures, sur des terrains qui m'étaient inconnus, terrains que j'ai quitté par la suite, ceux-ci s'étant avérés pour moi stériles. Voilà pourquoi je n'ai pas pris en considération mes travaux de la période d'après guerre dite celle de colorisme (entre autres „Paysages de Łagów”), ni ceux de la période de réalisme socialiste, période au cours de laquelle il nous semblait à tous que pour assurer à la peinture une large promotion sociale, il suffisait avoir recours à un contenu et à une forme modernes et lisibles. Les faits ont infirmé nos illusions et si la peinture d'Andrzej Wróblewski s'est avérée l'unique réalisation pleinement valable de cette période de temps, c'est parce que l'artiste n'est pas sorti de son champ d'imagination. Ainsi donc, souhaitant montrer ma peinture dans son essence même, indépendamment du temps dans lequel les différents travaux ont vu le jour, j'ai réuni un ensemble d'oeuvres relativement homogène, ensemble reflétant mon „site pictural” dans son développement et dans ses transformations. Le tronc en est constitué par tous les travaux des neuf dernières années, c'est-à-dire par ceux du cycle „La Terre”, et complétés par un modeste choix de tableaux peints entre 1955 et 1967, période de temps marquée par un véritable tournant dans mon activité artistique et par le retour aux thèmes si caractéristiques pour ma peinture des années trente.

C'est à cette époque, et notamment en 1958 que Piotr Potworowski est retourné en Pologne. Le levain de créativité qu'il avait alors apporté au milieu artistique polonais continue à ne pas être apprécié à sa juste valeur. Alors recteur de l'Ecole Supérieure des Beaux Arts de Gdańsk, je l'ai engagé au service de mon établissement où il dirigeait pendant 4 ans l'atelier de peinture. Considérant ces temps, là de la perspective d'une quinzaine d'années, je me rends compte aujourd'hui à quel degré mon amitié et mes longs entretiens avec Potworowski m'ont incité à opérer un retour radical vers les années de ma jeunesse, comment ils ont contribué à hâter et à enrichir ce processus.

Je me suis décidé à ne montrer qu'une dizaine de travaux parmi

\* L'ensemble de ces travaux avaient été exposés à Poznań, en 1967.

les plus caractéristiques de cette période de temps,\* constituant en quelque sorte une transition entre ma peinture actuelle et celle de ma prime jeunesse, transition qui me semble compléter le plus adéquatement ma présente production picturale. Hélas, comme échantillons de cette première période, il ne reste que quelques tableaux à l'huile parmi lesquels on remarquera trois oeuvres du cycle de la „Porte ouverte”, dont elles constituent une représentation abrégée. Néanmoins, ces trois oeuvres, et surtout la première peuvent montrer, à elles seules, quels principes ont présidé, dans ma jeunesse, à la formation de mon propre „site pictural”.

Pour compléter ce qui précède, voici encore quelques faits datant de l'époque léopolienne. Le milieu artistique du Lvov de l'avant-guerre étant relativement peu connu, je ne parlerai que de la génération qui m'est la plus proche. En ce temps-là, j'étudiais les sciences agricoles, mais, à partir de la deuxième année de scolarité, je ne travaillais que par crainte d'être recalé, la peinture étant devenue mon occupation principale, la seule qui comptait à mes yeux. Les premiers pas que j'ai faits dans ce domaine se situaient quelque part aux environs de l'expressionnisme cubistique, s'orientant bientôt vers des thèmes surréalistes. Il s'agissait-là d'une peinture primitive, bien que déjà cristallisée sous forme d'une tendance créatrice. Alors, je me suis lié d'amitié avec un des mes cousins, Tadeusz Wojciechowski, mon aîné de plusieurs années (par la suite, membre de „Artes”) qui était en train de finir ses études à la Faculté d'Architecture de l'Ecole Polytechnique de Lvov. Presque dès le début de ses études architectoniques, Wojciechowski se mit à pratiquer la peinture. Conscients tous les deux de nos lacunes dans le domaine de la technique picturale, nous avons essayé d'entrer, en qualité d'auditeurs libres, dans la classe du professeur Kazimierz Sichelowski qui enseignait à l'Ecole des Arts Décoratifs de Lvov. Il nous a envoyés promener alléguant qu'il n'avait aucune intention de former des amateurs. Quant à nous autres, nous avons vite fait pour constater que le programme de l'école ne nous convenait nullement, étant donné qu'il mettait un accent tout particulier sur la stylisation décorative pendant que nous rêvions de la peinture révolutionnaire du début du XXe siècle. Après des péripéties de ce genre, nous sommes entrés dans l'atelier du professeur Paweł Gajewski qui venait justement de rentrer de Paris, et qui professait la peinture à l'Ecole des Arts Décoratifs. A part cela, il a ouvert un atelier privé sur le modèle des nombreux ateliers de cet acabit qui fonctionnaient alors à Paris. Pendant deux ans, il m'enseignait selon des méthodes assez conventionnelles le nu et la nature morte qui m'ennuyaient passablement et qui n'ont jamais su d'ailleurs me fasciner en tant que problème pictural autonome. Voilà pourquoi, vers le milieu des années trente, alors que la plupart des peintres de ma génération (et notamment une partie des membres de „Artes”) ont épousé les principes des Capistes, j'ai su échapper à ce courant qui n'a eu sur moi aucune répercussion si ce n'est sous l'influence de la peinture de Bonnard dont j'ai pris connaissance en 1936, à Paris. Ce qui ne me convenait pas dans la peinture des Capistes (à l'exception de Waliszewski), c'est la présence donnée par eux à la nature morte conventionnelle. J'attachais toujours une très grande importance au contenu du tableau. La différence qui existe entre la peinture de Bonnard et celle des Capistes présente pour moi une importance capitale. Bonnard a su voir et exprimer par le pinceau les faits divers qui ont marqué sa vie et son environnement. J'ai été frappé d'emblée par cette observation, qui m'a paru plus juste que jamais, après avoir visité trente ans après, sa grande exposition. Je m'y suis plongé dans ce climat spécifique qui régnait en France depuis le début du XXe siècle jusqu'à la deuxième guerre mondiale, ce climat qui émanait des passions, des moeurs et du style de vie de ce pays. Si chez Bonnard on voit apparaître la nature morte, celle-ci n'est point un agencement d'objets savamment étudiés, mais un fragment de la table sur laquelle on prend ses repas, ou un fragment de l'intérieur où l'on habite. Ce qui plus est, la structure de ses tableaux est construite d'une



Okno, 1964—1966



Spotkanie, 1966—1967

manière quasi abstraite, créant en dépit des vibrations coloristiques des différentes taches, la charpente claire et quasi cristallique de la division du tableau en zones coloristiques bien définies.

Gajewski rappelle à ma mémoire l'agréable souvenir de ces années bien remplies. Il nous donnait beaucoup de liberté de sorte qu'il m'était possible de peindre des nus cubisés. Après deux ans de travail commun, nos contacts se sont rompus, et ce n'est qu'après la guerre, au bout de vingt ans que je l'ai rencontré de nouveau à Sopot où, avant de mourir, il dirigeait, à l'École des Beaux-Arts, l'atelier des tapisseries, domaine pour lequel il avait opté déjà avant la guerre.

Après avoir quitté l'école de Gajewski, j'ai réussi à parachever mes études de peinture dans le cadre d'un enseignement étrange et de scolarisation réduite, faisant partie de la Faculté d'Enseignement Général de l'École Polytechnique de Lvov. Ce centre d'études était placé sous les auspices du professeur Kazimierz Bartel, poursuivant depuis des années des recherches sur la perspective, recherches qu'il interrompit après le coup d'Etat de mai, alors que grâce à ses proches connexions avec le président Mościcki (ancien professeur à l'École Polytechnique de Lvov) il se vit confier le poste de Président du Conseil des Ministres. Me trouvant en première année d'études, je suis entré en conflit avec lui et avec ses assistants, après avoir adressé au Ministère de l'Éducation Publique une pétition collective pour la réorganisation de l'enseignement de la géométrie descriptive et de la perspective, matières dont l'apprentissage durait deux ans et dont le programme était très vaste. J'estimais que ce programme était démesuré par rapport aux besoins d'un peintre. Cette première contestation juvénile ne donna aucun résultat, mais je fus collé deux fois de suite par le professeur Bartel qui, ayant été lui-même écarté du pouvoir par un groupe de colonels, me gratifia, après mon deuxième recolage, de la sentence suivante: „Pour devenir un colonel, vous en savez trop, mais pour pouvoir achever vos études, ce n'est pas assez”. D'ailleurs, l'étude théorique de la géométrie descriptive et de la perspective a fini par m'intéresser et je crois qu'elle m'a infusé une certaine discipline intellectuelle qui s'est avérée par la suite fort salutaire pour moi.

Ainsi donc, en dépit de tous ces déboires, le professeur Bartel s'est profondément gravé dans ma mémoire et le souvenir que j'en ai gardé, c'est celui d'un éminent chercheur qui avait voulu marier les sciences exactes avec les sciences humaines et les beaux arts. A cette époque, ce ne fut pas d'ailleurs un cas particulier, à Lvov. Sans parler de Leon Chwistek, qui devait bientôt être nommé professeur titulaire à l'université locale, plusieurs éminents mathématiciens de la dite école de Lvov s'intéressaient vivement à la peinture, pour ne citer que Łomnicki, Kuratowski et surtout Steinhaus qui ne faisait que fréquenter les expositions, et qui, en sa qualité de beau-frère de Chwistek, noua des contacts personnels avec les jeunes représentants de l'art pictural. La chaire de peinture de l'École Polytechnique de Lvov fut confiée à Henryk Rosen (fils d'un célèbre peintre de scènes de bataille), un homme d'une grande culture et d'une rare érudition. Il s'était rendu à Lvov sur l'invitation de l'archevêque arménien Teodorowicz qui lui confia l'exécution des fresques de sa cathédrale. Rosen leur consacra 3 années de travail et je crois que ce fut là le couronnement de son oeuvre (La Chapelle de Castel Gandolfo peinte par lui pour le compte du pape n'avait plus cette fraîcheur ni cette force d'action). C'était là une peinture fort étrange, en tant que celle du XXe siècle. Saturée de mysticisme médiéval et fondée sur une profonde connaissance du symbolisme iconographique roman et gothique, ces fresques rappelaient plutôt les illuminations moyennâgeuses que la peinture murale de l'époque dont la stylisation retentissait de l'écho des préraphaélites. Ces fresques étaient peintes plutôt d'une manière „plate” et se distinguaient par un jeu d'ombres et de lumières très discret, jeu dû à une

ligne pleine de finesse, tracée avec une maîtrise quasi calligraphique. Tournant le dos à l'art moderne, cette peinture m'était si étrangère qu'elle ne pouvait avoir aucune influence sur moi, bien que je fusse pleinement conscient de sa relative perfection. Rosen laissait à ses élèves une liberté absolue, n'exigeant d'eux que de solides études et compositions d'après nature ou d'après l'imagination, études faites selon des procédés traditionnels auxquelles néanmoins il n'imposait pas de sujets. Bien que je sois devenu son assistant, (fonction à laquelle j'ai accédé en troisième année de scolarité et que j'ai gardé jusqu'à 1933, c'est-à-dire tant qu'existait la chaire en question), ma peinture, elle, optait pour une orientation tout à fait différente.

Ce fut l'époque où je suis entré en contact avec le groupe „Artes”, constitué au déclin des années vingt, me liant d'amitié avec la plupart de ses membres. A part Ludwik Lille (doyen du groupe) qui, au lendemain de la première guerre mondiale a pris connaissance du milieu artistique de Berlin, c'étaient des hommes de ma génération, à peine de quelques années plus âgés que moi, et leur peinture, en dépit des divergences individuelles, accusait des tendances très proches de celles qui commençaient à se cristalliser dans mon oeuvre. Deux d'entre eux, à savoir Roman Sielski et Mieczysław Wysocki avaient fait leurs études à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie; quant aux autres, à savoir Henryk Streng (plus tard Włodarski), Otto Hahn, Jerzy Janisch et Margit Reich-Sielska, ils ont commencé leurs études chez Sichulski pour les finir dans l'atelier de Léger, à Paris, autant que je sache, avec Sielski et Wysocki. Ce groupe comprenait en outre deux architectes, Tadeusz Wojciechowski qui bientôt se consacra entièrement à la peinture, et Aleksander Krzywobłocki qui s'occupait du collage. J'étais fasciné par l'oeuvre de Mieczysław Wysocki qui pendant toute une année, avant sa mort tragique survenue dans un accident de route, était assistant à la chaire de peinture du Groupe de Dessin. Il peignait de grandes compositions métaphoriques, un peu surréelles, dans lesquelles on découvrait quelque chose du climat de Max Ernst. Quand, quelques années plus tard, j'ai pris connaissance de la peinture de Max Ernst, celle-ci m'a rappelé d'emblée le climat des tableaux de Wysocki. Hélas, dans la maison de son père qui était général, il n'y avait guère de compréhension pour ce genre. Les musées ne faisaient point d'achats, et quant aux critiques d'art de l'époque, ceux-ci n'ont rien vu de spécial dans ces tableaux, de sorte que ceux-ci sont tombés définitivement dans l'oubli, et probablement ont disparu à tout jamais au cours des dernières hostilités. Le même sort a sans doute été partagé par les oeuvres de Otto Hahn qui a péri dans le ghetto, et par celles de Ludwik Lille qui, vers la fin des années trente, s'est transféré à Paris. Je l'ai vu pour la dernière fois dans son atelier parisien. C'était au début de l'hiver 1946, alors que je rentrais de Londres. Dans l'atelier il n'y avait pas de chauffage et il y faisait un froid de canard; Ludwik enveloppé dans son pardessus, m'a fait un long exposé sur les nouvelles tendances de la peinture occidentale. Des exposés de ce genre, il en a fait pendant plusieurs années, jusqu'à sa mort, dans les émissions de la radiodiffusion française.

A part le groupe „Artes”, il existait dans la vie artistique de Lvov toute une série d'éminentes individualités. Ceux qui me fascinaient tout spécialement, c'étaient Menkes (parti pour les USA avant la guerre) et Aberdam. Plus âgés que leurs rivaux du groupe Artes, il ne séjournaient que sporadiquement à Lvov, ayant pris déjà racine à Paris où, bientôt, ils allaient s'établir définitivement. Je devais un peu plus tard me lier d'amitié avec Aberdam. Je lui ai rendu visite à Paris, et en 1937, nous avons tenu ensemble nos expositions individuelles, à Lvov, dans les locaux de l'Association. Au début des années trente, on a vu se transférer à Lvov, Leon Chwistek, Marian Wnuk, Otto Axer et Władysław Lam.

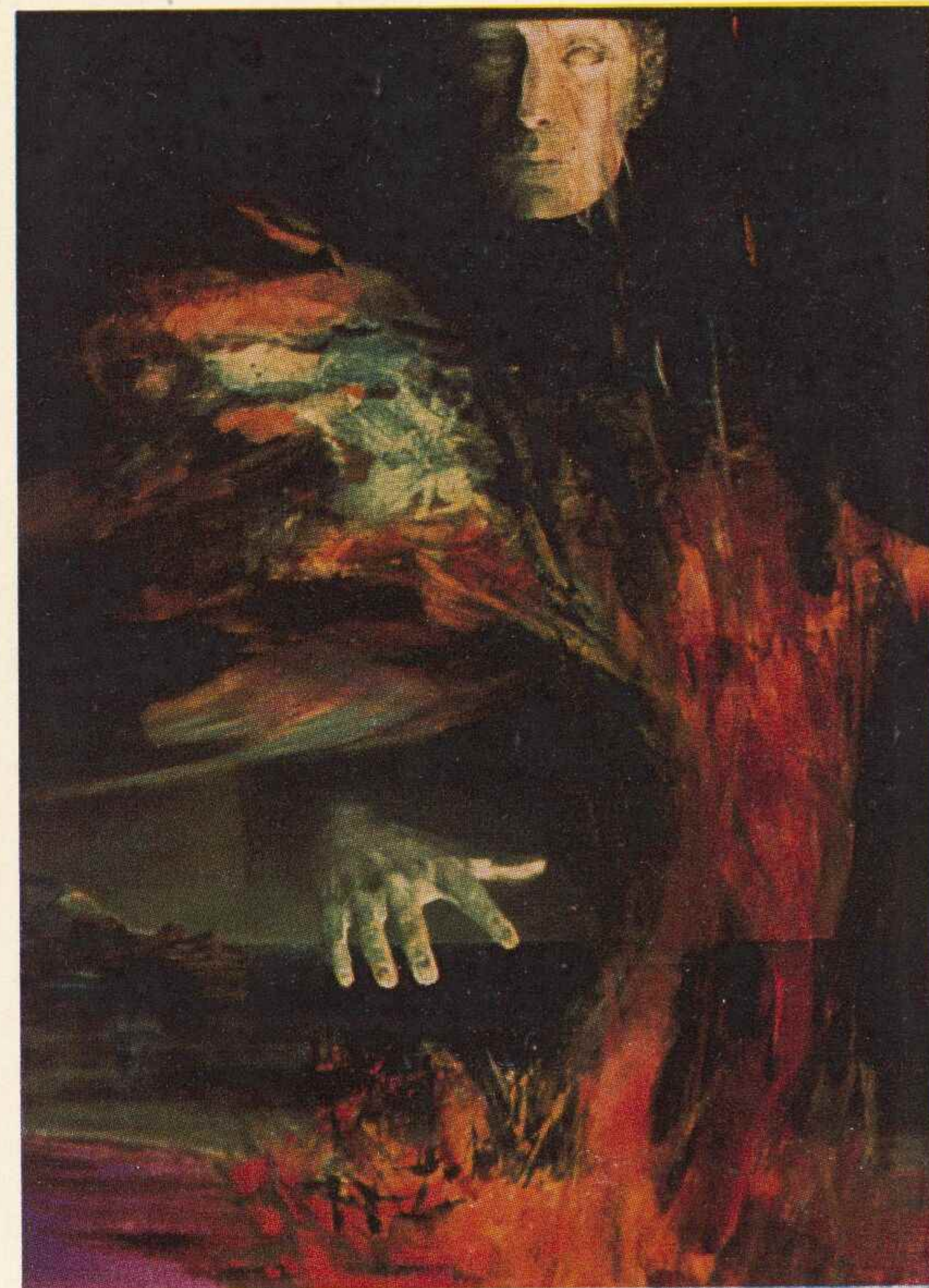
Outre les peintres précités, le milieu artistique léopolien comptait déjà dans ses rangs Zygmunt Radnicki, Władysław Krzyżanowski, Feuring (membre du groupe „Nowa Generacja”), Teresa Tyszkiewiczowa et beaucoup d'autres éminents artistes. En 1934, ils ont constitué l'Association des Artistes Plasticiens de Lvov, organisation qui s'appelait un peu différemment que ses répliques dans les autres villes de Pologne, par condescendance pour nos collègues ukrainiens.

Quant à ma peinture datant de cette période de temps, peinture dont presque rien n'a été sauvé de la guerre, on en trouve un échantillon dans le tableau „La Porte ouverte”, peint vers le milieu des années trente. Il a été présenté, vers cette époque à une exposition nationale organisée par l'Association et mentionnée dans le périodique „Forma”, organe du milieu artistique de Lodz. En opposition avec les Capistes, ce milieu s'est servi de ce tableau pour formuler quelques observations acerbes sur la peinture coloristique dont le mouvement ascendant était sensible dans toute la Pologne. Ce mouvement progressait rapidement gagnant surtout les artistes qui, à l'exception de leurs collègues de Lodz, s'étaient groupés au sein de l'Association des Artistes Plasticiens Polonais, à l'influence de laquelle on a vu se soustraire aussi la plupart des peintres varsoviens qui ont organisé bientôt l'association „Blok” réunissant en son sein toute une série de groupements tels que le Confrérie de Saint Luc, la Loge des Francs Peintres etc. Les rangs des Capistes ont été rejoints également par des anciens formistes, tels que Tytus Czyżewski et Zbigniew Pronaszko, et leur programme, épousé par des groupements nouvellement constitués.

L'importance du mouvement capiste pour la peinture polonaise de cette période de temps est aujourd'hui sous-estimée et sous-évaluée, ce qui est dû, en grande partie, à la méconnaissance de la situation dans la peinture polonaise de l'entre-deux-guerres et à l'absence d'une étude critique concernant l'importance de l'activité des Capistes pour le développement des arts plastiques en Pologne. Le dynamisme de l'activité des Capistes, et notamment de celle de Jan Cybis, la fondation du périodique „Głos Plastyków” (La Voix des Plasticiens), la substitution aux méthodes picturales intuitives, des principes théoriques nettement précisés, tous ces faits avaient une importance capitale pour toute une génération des peintres polonais. Je crois que leur carrière rapide dans la Pologne des années trente, les Capistes la devaient à la haute qualité et au caractère logique de leur facture artistique fondée sur une pensée théorique claire et non conflictuelle. En comparaison avec eux, la peinture traditionnelle polonaise avait recours à une facture artistique soit intuitive, soit passéiste (Pruszkowski, Confrérie de Saint Luc). Strzemiński ainsi que quelques rares artistes de la soi-disant avant-garde faisaient exception sous ce rapport. Mais, il s'agissait là d'un groupe peu nombreux, n'ayant pas d'audience dans le milieu artistique.

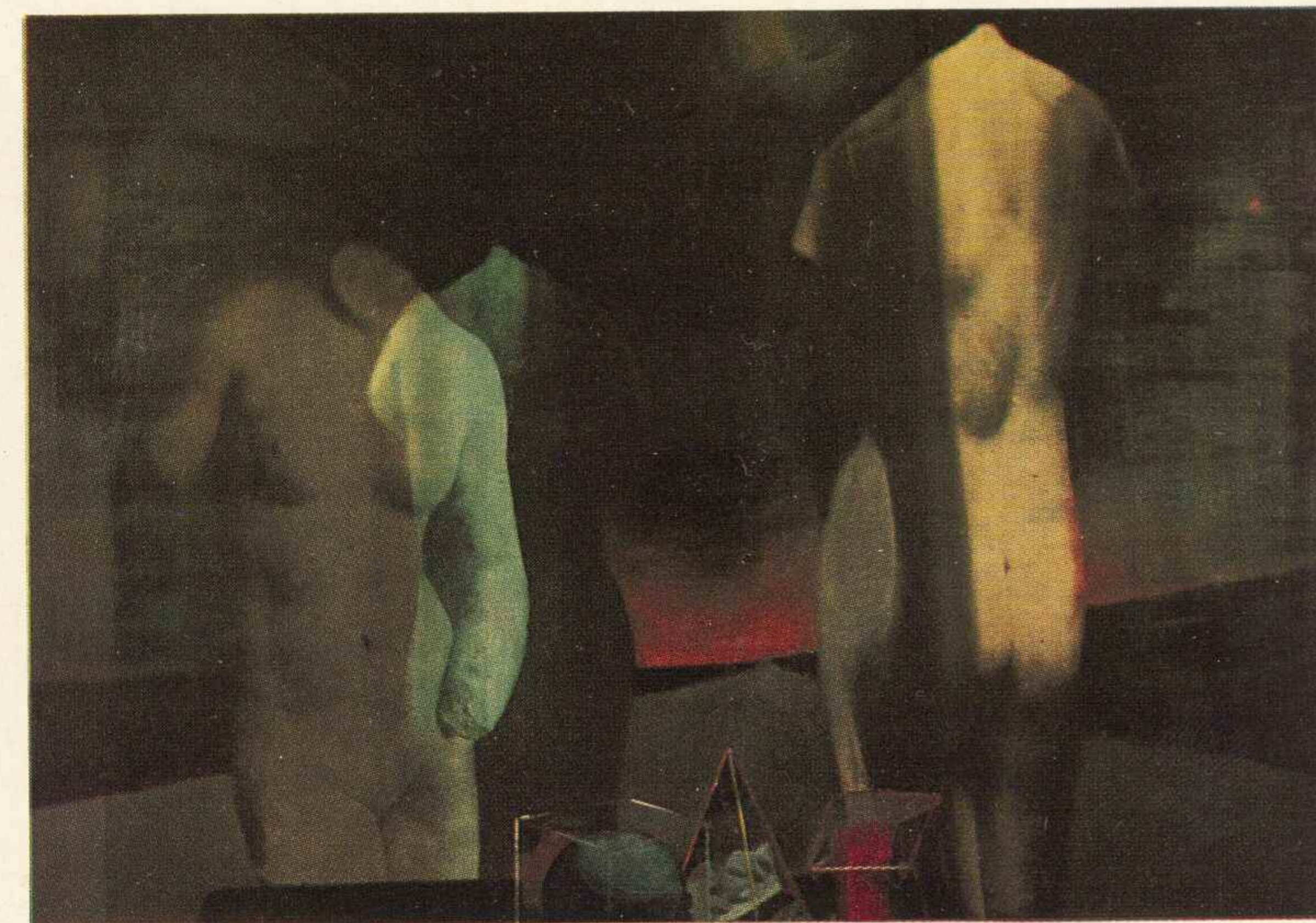
Dans la deuxième moitié des années trente, les Capistes ont eu également une certaine influence sur le groupe „Artes” qui manquait alors d'un outillage mental aussi précis que le fut leur programme, un programme homogène et intégral, construit en toute conformité avec la pratique picturale, un programme se référant à des exemples empruntés à l'histoire de la peinture. En conséquence, „Artes” a cessé d'exister en tant que groupement et une partie de ses membres sont passés, plus ou moins ostensiblement, du côté des Capistes. Le même évolution pouvait être observée chez Radnicki, Lam, Krzyżanowski et maints d'autres peintres de Lvov.

Les principes théoriques de la peinture des capistes ont influencé mon oeuvre après mon séjour à Paris, en 1936, et surtout après que j'eusse lié des contacts plus étroits avec le peintre Bonnard. Cette influence a trouvé son reflet surtout dans l'importance donnée à la fonction de la couleur, élément de construction de l'espace et de la lumière



Ogień II, 1968

Jutrzenka, 1969



du tableau, ainsi que dans un emploi pleinement conscient des contrastes coloristiques pour mettre en vue les valeurs thématiques de la composition. Néanmoins, tout en ayant recours à des méthodes picturales un peu plus réfléchies, je continuais à rester fidèle à mes principes antérieurs, ce qu'on peut constater d'emblée comparant ma première „Porte ouverte” avec la composition suivante du même cycle, peinte après mon séjour à Taormin en 1937, et exposé en 1939, à l'Institut de Propagation des Beaux-Arts de Varsovie, appelé couramment „IPS”. Appréciant pleinement la peinture des Capistes et notamment leur apport dans la rationalisation du processus de construction du tableau, je voyais néanmoins d'une façon différente l'avenir de la peinture. J'ai présenté mes opinions dans un article paru dans le périodique „Sygnały” (Signaux), publié par Karol Kuryluk (1936). Analysant dans cet article la situation de la peinture, j'en entrevoyais le développement dans une vaste synthèse des expériences et des découvertes plastiques du XXe siècle, compte tenu de l'ample patrimoine des surréalistes. L'exposition organisée en 1939, par les soins de Juliusz Starzyński à l'Institut de Propagation des Beaux Arts, a constitué pour ainsi dire le bilan des réalisations de l'art pictural de Lvov. J'ai pris part à cette exposition, en y présentant 5 tableaux à côté des anciens membres du groupe „Artes”, tels que Radnicki, Krzyżanowski et quelques autres. C'était là une des dernières manifestations de l'art pictural d'avant-guerre en général, et de la peinture léopolitienne en particulier. Quelques mois plus tard, le 13 septembre, les premiers projectiles des chars d'assaut allemands tombaient sur les faubourgs de Lvov. Le même jour, après de longues démarches, j'ai été enfin incorporé, avec Marian Wnuk et Tadeusz Wojciechowski, au bataillon de volontaires, constitué en hâte, dans les casernes sises en bordure de la rue Jabłonowskich. Le lendemain, à l'aube, nous lançons une attaque contre les positions allemandes, dans la partie haute du cimetière Janowski. Dans le bruit violent des obus et le crépitement des balles, nous assistions impuissants à l'effondrement de notre univers. Et ce n'est guère que son écho lointain qui nous est parvenu quelques jours plus tard, quand, arrêtés comme suspects aux avant-postes d'une compagnie voisine, nous entendîmes les paroles de l'officier de service: „Je les connais du café Georges. Celui-là, c'est Wnuk, le sculpteur. Et les deux autres, ce sont des peintres, Wojciechowski et Teisseyre”.

Poręba Wielka, avril 1976

STANISŁAW TEISSEYRE

Traduit par Antoni Platkow

## O RZECZYWISTOŚCI OBRAZU

„Rzeczywistość obrazu stanowi świat odrębny, świat zamknięty w sobie, a wszelkie próby stosowania do niej kryteriów zaczerpniętych z życia lub z nauk przyrodniczych prowadzą natychmiast do zniekształcenia przeżycia artystycznego i rzucają nas na pastwę nudnej i bezcelowej informacji”.

L. Chwistek — „Twórcza siła formizmu”, 1938

Szukając formuły dla malarstwa Stanisława Teisseyre'a uznałam je kiedyś za malarstwo metaforyczne, trochę przeciw istniejącym kwalifikacjom, włączającym je w krąg surrealizmu, a także być może przeciw opinii artysty o sobie samym. Argumentem za taką formułą była jednak dla mnie dbałość artysty o poetycką wartość malarskiego komunikatu oraz sposób konstruowania przez niego rzeczywistości przedstawionej obrazu, bliski zasadzie budowy literackiej metafory. Wizualna struktura jego obrazów stanowiąca całość o określonym znaczeniu, tworzona jest z przenikających się wzajem elementów, należących do różnych rzeczywistości malarskich, podobnie jak uzyskuje sens metafora powstając przez zestawienie (oparte o określoną zasadę) terminów o różnych, pozornie odległych od siebie znaczeniach. Oczywiście trudno byłoby objąć taką charakterystyką wszystkie prace Stanisława Teisseyre'a, niemniej sądzę, że to, co o metaforyczności ich stanowi jest zasadniczą cechą twórczości tego artysty, a nawet — pozwólmy sobie na wyrażenie oceny — istotnym walorem. Czy jest to jednak wobec malarstwa kwalifikacja stosowna? Czy posługiwanie się zasadami poetyckiej wypowiedzi nie oznacza po prostu literackości malarstwa, zatracenia autonomiczności obrazu? W perspektywie różnorodności kryteriów stosowanych w sztuce współczesnej pytanie takie może wydać się retoryczne. Zauważmy jednak, że na ogół akceptacja nawet skrajnie różnorodnych poczyniał warsztatowych i oczekiwanie w tym zakresie nowatorstwa i oryginalności nie zawsze idzie w parze z oczekiwaniem określonych sensów, obejmujących swym zakresem problemy szersze niż te, które ewokowane są bezpośrednio przez działania plastyczne. Towarzyszy temu czasem przekonanie, że dbałość o treść w sztuce może wiązać się z brakiem starań o czyste malarskie walory, jakby jedno nie było ściśle od drugiego zależne. Jeszcze niedawno, przeciwstawiając zasadzie poetyckości wypowiedzi w malarstwie hasło dbałości o czysto malarskie wartości, pisał Julian Przyboś: „Sprawa wzruszeń postronnych jakie daje temat jest sporna, są one obiektywnie niesprawdzalne”. Czyżby nasz poeta wierzył, iż szansa „obiektywnej sprawdzalności” wzruszeń wywołanych plastycznymi walorami obrazu jest w jakimś stopniu większa?

Pozostawmy jednak na boku te tradycyjne w gruncie rzeczy, czy staroświeckie nieco problemy, które absolutnie rozstrzygać można jedynie w ramach określonych i ograniczonych systemów estetycznych. Historia sztuki przekonuje nas jednak, że dotychczas nie jest obojętną dla generalnej wartości obrazu sprawą, jakim wartościom pozaartystycznym służą jego walory artystyczne, inaczej mówiąc, czy są one — związane z przysłowiową „główką kapusty” czy np. ze „Sztuką w zaścianku”. Sądzę iż właśnie twórczość Jacka Malczewskiego szczególnie uświadamia nam znaczenie i możliwości kreacyjne wiążące się z tzw. literackością w sztuce i jest to być może najdobitniejszy przykład tego, że „literackość” malarstwa nie osłabia w niczym jego artystycznych walorów. O poetyckiej metaforze w malarstwie Stanisława Teisseyre'a mówiłam wprawdzie nie odnosząc tego do tematu czy semantycznego sensu jego

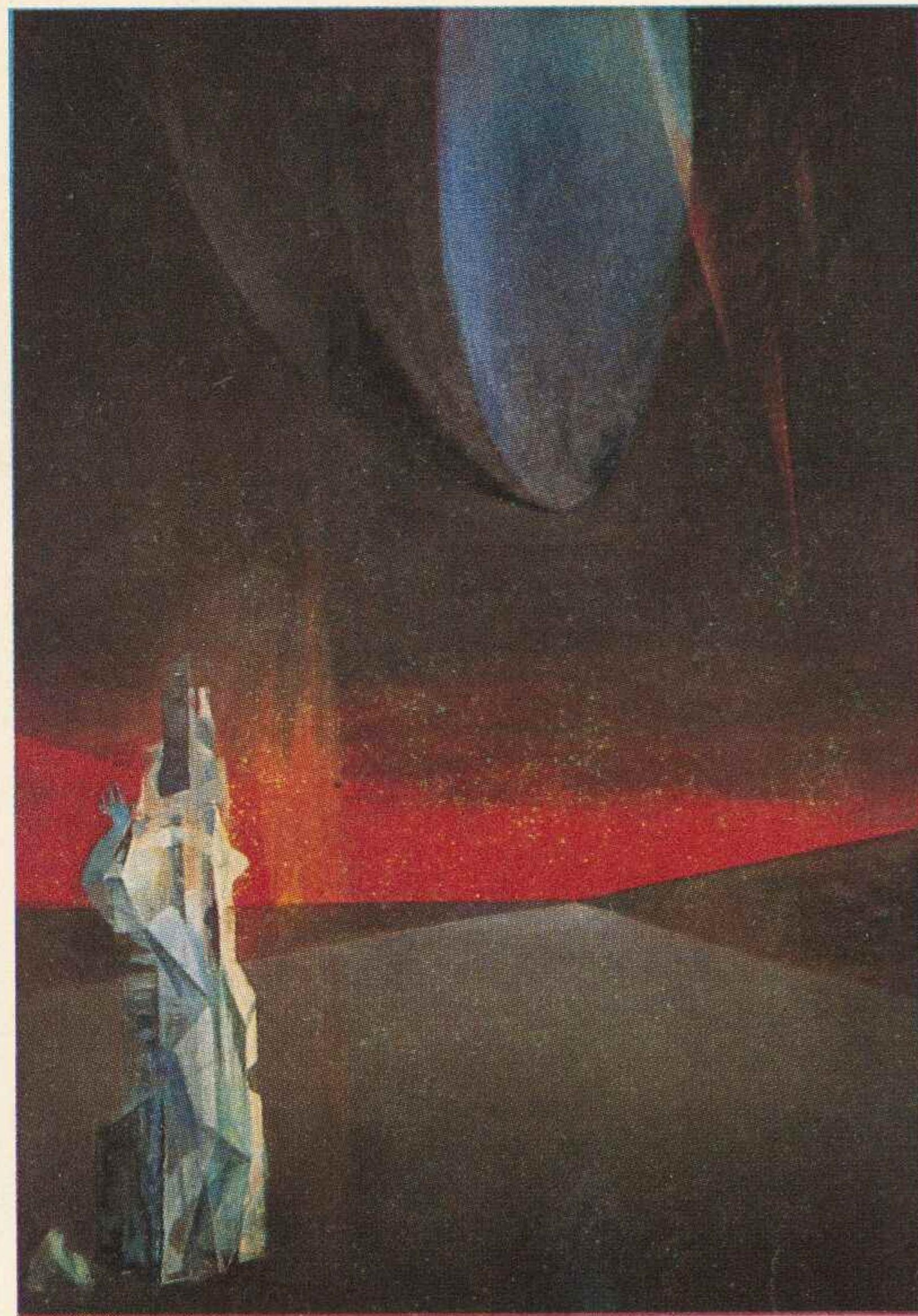
wypowiedzi artystycznej, lecz w odniesieniu do jego zasady konstrukcji rzeczywistości przedstawionej, sądzę jednak, że użycie tej metody nie jest przypadkowe. Artyście nie jest obojętny zakres znaczeń zawartych w jego obrazach, powiedziałabym nawet — staje się dlań coraz bardziej ważny. Świadczy o tym cały cykl „Ziemia”, który artysta prowadzi już od szeregu lat i który jest wyrazem jak sam stwierdził „określonej koncepcji i stosunku człowieka do świata, do istniejących między nimi współzależności oraz naszych ziemskich i przyrodniczych uwarunkowań”.

Rozpiętość problemowa obrazów tego cyklu jest bardzo duża, od „Wojny” poprzez „Entrepreneurów przy Ablowym ognisku”, „Odloty”, „Ogień” do „Spotkania” i „Metamorfoz”, a więc od wielkich, społecznych dramatów do osobistych niemal zwierzeń. Podobny zakres komunikowanych wartości jest jednak właściwy pracom nie tylko tego cyklu. Trudno byłoby znaleźć wśród obrazów tego artysty powstałych na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat takie, które nie zmierzałyby do wyrażenia głębszych, ważkich znaczeń. Wykorzystywanie w wielu wypadkach zasad poetyckiej metafory służy wzbogaceniu ich podtekstem, niedopowiedzeniem, aluzyjnością, kreuje odrębny, jak mówi Leon Chwistek, zamknięty w sobie świat, lecz w tym wypadku jest to świat zamknięty jedynie z uwagi na przyjętą zasadę jego kreowania, otwarty natomiast na istniejące w świecie człowieka wartości.

Przypomniane na wstępie słowa Chwistka skłaniają także do refleksji nad genezą owej zasady kreowania z jaką spotykamy się w twórczości St. Teisseyre'a. Pomocne w tych rozważaniach stają się uwagi samego artysty: „... sądzę, że podobnie jak osobowość ludzka kształtuje się w znacznej mierze w dzieciństwie, tak specyficzny dla każdego autentycznego malarza „krajobraz malarski” zaczyna kształtować się w jego młodości, by w ciągu dalszych lat życia przekształcać się, doskonalić, wzbogacać i dojrzewać. Wątek istotny pozostaje jednak związany z własnym obszarem”.

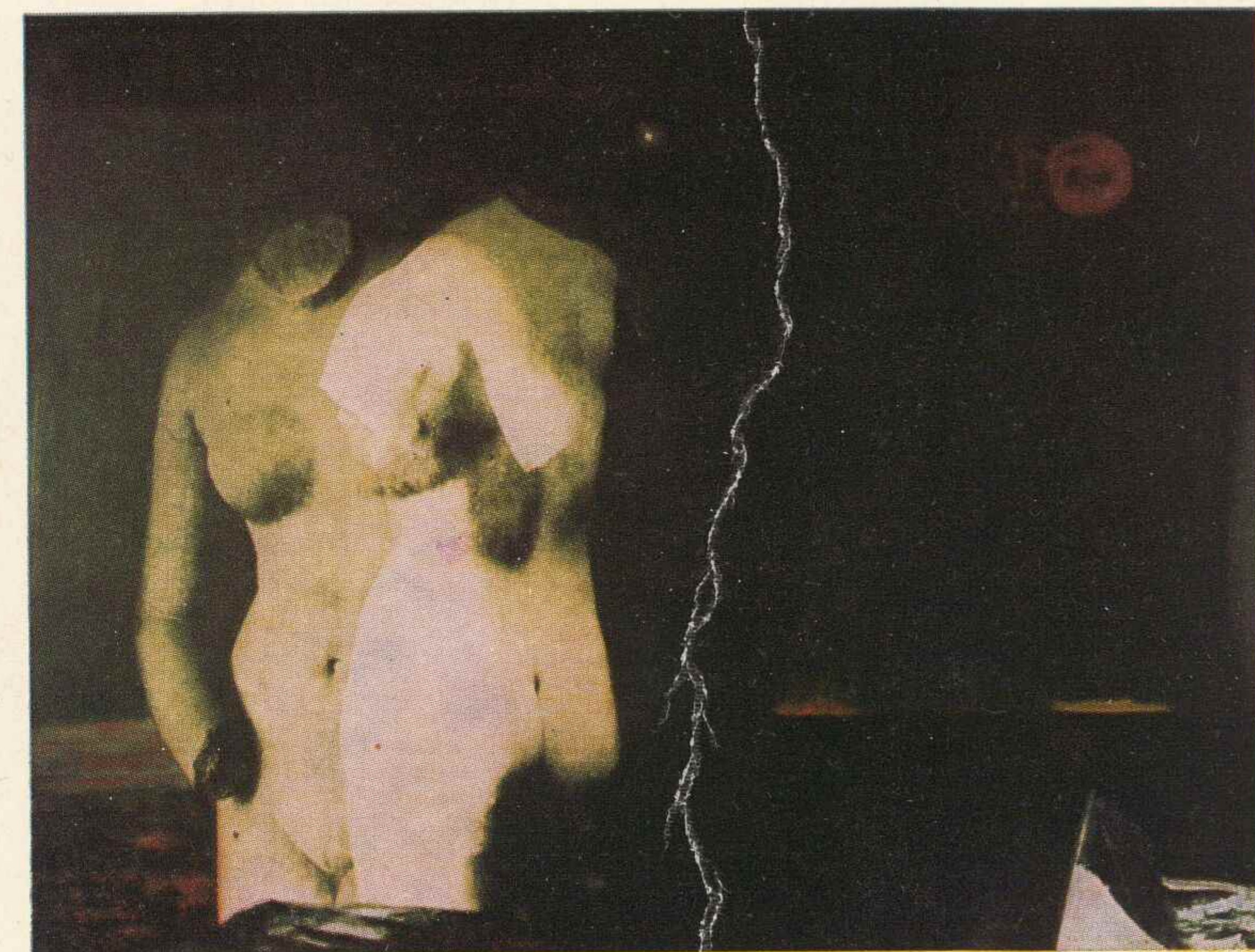
Próba penetracji środowiska artystycznego i intelektualnego Lwowa z okresu dwudziestolecia międzywojennego, gdzie Stanisław Teisseyre kształcił się, a następnie działał już jako malarz, jest szczególnie trudna z uwagi na niedostatek materiałów umożliwiających bliższe zapoznanie się z twórczością grupy Artes, z którą Stanisław Teisseyre był mocno związany, czy też innych działających ówczesnie we Lwowie malarzy. Niezależnie jednak od możliwych inspiracji, wpływających ewentualnie z uprawianej tam twórczości artystycznej, istotne wydają mi się także inspiracje najogólniej mówiąc — intelektualne, jakie w tym środowisku istniały. Przenikały doń wpływy spoza kraju i oczywiście innych środowisk artystycznych w Polsce. Szczególnie zaznaczyć się mogła widoczna wówczas w całym kraju aktywność kapistów, przejawiająca się w praktyce twórczej i teoretyzowaniu mającym służyć uzasadnieniu wartości kolorystycznej wizji świata. Energiczna działalność tego ugrupowania zachęciła wielu twórców do podjęcia ich programu, sprzyjającym bodźcem była zapewne także przystawalność artystycznej praktyki kapistów do jej teoretycznego komentarza. Trudno jednak wyobrazić sobie, że szeroka akceptacja tej twórczości mogłaby decydować o poddaniu się artyście jej wpływom, jeżeli on sam nie stawiałby sobie problemów, jakie mogłyby być rozwiązywane na gruncie kapistowskich założeń.

W twórczości Stanisława Teisseyre'a problemem kapizmowi bliskim była zapewne konstrukcja obrazu w oparciu o kolor. W kilku zachowanych z okresu lwowskiego pracach widoczne są jednak także inne właściwości charakterystyczne dla całej dalszej twórczości tego artysty. Natomiast realizacja kolorystycznej zasady budowy obrazu w późniejszych pracach ulega przemianom. Rozwiązanie problemów koloru widoczne w pierwszej pracy pt. „Otwarte drzwi”, które odzywać się będzie



Zona Lota, 1969—1970

Noc, 1969



jeszcze echem wiele lat później w cyklu pejzaży z Grecji, do prac z cyklu „Ziemia” przenikają już tylko w niewielkim stopniu. Sposób używania koloru, rodzaj światła w obrazach powstałych w ciągu pierwszych lat trwania tego cyklu jest właściwością malarstwa w całym tego słowa znaczeniu współczesnego. Nieco inaczej funkcjonuje moim zdaniem kolor w niektórych obrazach z kilku ostatnich lat, w takich jak „Dzień ósmy”, czy „Nagle przebudzenie o świcie”, w których zdaje się dominować dbałość o poetycki, czy nawet filozoficzno-społeczny sens obrazu. Czasem nawet powstaje wrażenie, że artysta zafrapowany tym sensem używa koloru jedynie dla odnotowania elementów kreowanej rzeczywistości, zdając się na żywiołowy efekt jego działania. Wyróżnia się w tym zestawie ostatnich prac najnowsza replika „Otwartych drzwi”, która świadczy o wyraźnym zaangażowaniu artysty w problem malarskiej materii, prowadząc do wyszukanych efektów światła i koloru.

Niezależnie od problemu koloru w malarstwie St. Teisseyre'a od pierwszych jego prac (mam tu na myśli przede wszystkim „Otwarte drzwi” z połowy lat 30-tych) bardzo istotne miejsce zajmuje rzeczywistość przedstawiona obrazu, jej poetycki charakter. Bez względu na to jak tę poetykę bliżej określimy, jako metaforyczność czy surrealizm, zmanifestowana została ona już w pierwszej wersji „Otwartych drzwi” w sposób bardzo wyraźny. Otwarte ku nieznanym, nieokreślonym przestrzeniom drzwi, prowadzące zniknąd byłyby niepokojące, czy dramatyczne nawet w swym bezsensie gdyby nie stojące w ich futrynie ludzkie postacie połączone gestem, wyrażającym wzajemną bliskość. Kontakt emocjonalny istniejący między nimi oddała dramatyczność nastroju, nadaje sens irracjonalnej sytuacji martwego przedmiotu. Surowość przedstawienia, pewna niedbłość formy podkreślają wagę symbolicznych niemal znaczeń.

Nurt poetycki nie jest jedynym w twórczości Stanisława Teisseyre'a. Pojawiają się obok niego pejzaże-notatki z podróży zagranicznych; te z lat 30-tych przywodzą na myśl kompozycje Taranczewskiego, późniejsze z pierwszego dziesięciolecia powojennego utrzymują się w konwencji tradycyjnego realizmu. Niezależnie od ich wartości malarskich wydają się bocznym nurtem w twórczości tego artysty. Wiodącym natomiast okazuje się ten, który zapoczątkowany został wspomnianym już obrazem „Otwarte drzwi”, wywodzi się więc także z intelektualnego klimatu lwowskiego środowiska. Racjonalność struktur obrazowych, powstałych w tym nurcie, dbałość o wagę zawartych w nich sensów, a przede wszystkim konstrukcja rzeczywistości przedstawionej, oparta na współistnieniu wielu jakby samodzielnych warstw, znów przywodzą na myśl intelektualną osobowość Leona Chwistka i jego ideę wielości rzeczywistości w sztuce. Koncepcja ta nie była wprawdzie artystycznym programem, który wyznaczałby kierunek twórczych działań, ale była poglądem na sposób istnienia i poznawania świata i zarazem formułowała postulaty dotyczące sposobu patrzenia na sztukę, ściśle zdaniem Chwistka z rzeczywistością powiązaną. Stąd wielość rzeczywistości w koncepcji Chwistka determinowała wielość typów sztuki, albo inaczej wielość obrazów rzeczywistości. Nowatorska i oryginalna myśl tego artysty i filozofa nie była zapewne dostatecznie przez współczesnych zrozumiana i doceniona, ale tkwiła w klimacie nowych prądów artystycznych i intelektualnych, składała się na określony ciężar kulturowy środowiska, mogła inspirować swą niezwykłością i pozornie paradoksalnym ujęciem problemu sztuki i rzeczywistości, a także ośmielać i zachęcać do odrzucania poznawczych i artystycznych schematów i stereotypów o czym świadczyć by mogła również twórczość Stanisława Teisseyre'a.

Taka próba interpretacji malarstwa tego artysty wydaje się jednak na tyle niepełna, że skłania do poszukiwania nieco odmiennych, czy uzupełniających ją ujęć. Sądzę więc, że można na strukturę malarską tych obrazów spojrzeć także w aspekcie współczesnej kultury wizualnej.

Prowadzi to do wykrycia jej bliskości powiedzmy — ze sztuką ruchomych obrazów — bo mam tu na myśli nie tylko film, ale także wszelkie wydarzenia prowokowane światłem i barwą, wywołujące obrazy w trójwymiarowej przestrzeni. Struktury rzeczywistości przedstawionej w obrazach St. Teisseyre'a wywołują przezroczyście, przenikają się, są ruchome zmienne jak nagle widzenie świtu na pograniczu snu, gdy rzeczywistość wokół nas zmienia się, wiruje, nie znajdując pełnego oparcia w niesprawnej jeszcze świadomości, która dopiero ujmie ją we właściwy stereotyp widzenia jak w „Nagłym przebudzeniu o świcie”, struktury obrazowe, ich elementy znikają w mroku niedookreślonej przestrzeni aluzyjnej, poetyckiej, wieloznacznej jak w „Inicjacjach estetycznych”. W pracach wykorzystujących sylwety greckich rzeźb współczesność zbliża się do tradycji naszej kultury i jej prądów, którego modele najpowszechniej w naszej pamięci utrwalone funkcjonują tu na podobieństwo słów-symboli. Są to symbole wartości uznanych, lecz pozbawione już siły ewokowania nowych idei, nie zasilające już naszego świata, wydają się być symbolami wartości przemijających, przypomnieniem tradycji jedynie.

W ten sposób obrazy z cyklu „Ziemia” z pozycji współczesności rozliczają się ze światem wartości, w którym zostaliśmy ukształtowani, ale którego odchodzenia jesteśmy już świadkami. Ocalony zostaje wśród tego świat własnych emocji i przeżyć. Obrazy Stanisława Teisseyre'a stają się więc refleksyjnym komentarzem do rzeczywistości, w której istniejemy mimo tego, że każdy z nich stanowi odrębny i zamknięty w sobie świat. Możliwość odkrywania coraz to szerszych warstw znaczeniowych tych obrazów jest jeszcze jednym miernikiem ich wartości i sprawdzianem trafności malarskiej formuły. Konsekwentne rozwijanie tej zasady od początków drogi twórczej świadczy o sile własnej, indywidualnej koncepcji malarskiej i świadomym jej wyborze. Wykorzystywanie nowych środków wyrazu, czy nowej techniki zawsze bowiem podporządkowane było w tej twórczości własnej, artystycznej koncepcji wzbogacając jej sens i prowadząc do niepodważalnych artystycznych rezultatów.

TERESA KOSTYRKO

## LA RÉALITÉ DU TABLEAU

*„La réalité du tableau constitue un monde à part, un monde fermé en lui-même, aussi toute tentative d'y insérer des critères empruntés à la vie ou aux sciences naturelles conduit-elle fatalement à la déformation de la vie artistique et nous livre en proie d'une information stupide et stérile”.*

L. Chwistek — „La force créatrice du formisme” 1938

M'étant mise en quête d'une formule susceptible de caractériser la peinture de Stanisław Teisseyre, je l'ai assimilé dans le temps à la peinture métaphorique, allant en cela à l'encontre des qualifications existantes qui l'incorporaient au surréalisme, et sans doute aussi, à l'encontre de ce que l'artiste pensait de lui-même. Quoi qu'il en soit, l'argument qui m'incitait à adopter cette formule, c'était plutôt la manière dont l'artiste construisait la réalité de son tableau, tableau dans lequel on pouvait découvrir des analogies avec les règles de construction de la métaphore littéraire ainsi qu'une prédilection marquée pour les valeurs poétiques de la communication picturale.

Formés d'éléments se compénétrant mutuellement comme s'ils appartenaient à des réalités différentes, la structure visuelle de ses tableaux constitue un tout intégral comportant une signification bien déterminée, à l'instar du signifié d'une métaphore construite par la juxtaposition (d'après certaines règles) des termes ayant des significations différentes et en apparence fort éloignées les unes des autres. Nul doute qu'il serait difficile d'étendre cette caractérisation à toutes les oeuvres de Stanisław Teisseyre, néanmoins je crois que ce qui est responsable de leur nature métaphorique constitue un trait distinctif de la création de cet artiste, voire même, qu'on nous pardonne cette appréciation quelque peu téméraire, sa valeur essentielle. Mais, est-ce là une qualification propre à la peinture? Le recours à des moyens d'expression poétique n'est-il pas l'indice du caractère littéraire de la peinture, celui de la perte de l'autonomie picturale par une oeuvre donnée? Face à la diversité des critères auxquels a recours l'art contemporain, une telle question pourrait être assimilée à un procédé rhétorique. Remarquons néanmoins que l'acceptation des démarches techniques fussent-elles diamétralement disparates, et l'attente, dans ce domaine, des innovations et des originalités, ne vont pas toujours de paire avec l'attente des dénnotations bien déterminées, embrassant par leur étendue des problèmes beaucoup plus vastes que ceux qui sont évoqués directement par les facteurs plastiques. Ceci est associé à la conviction que le contenu s'allie parfois avec un manque d'intérêt pour les valeurs purement picturales, comme si l'un ne dépendait pas de l'autre. Voici ce qu'a écrit, il n'y a pas longtemps, Julian Przyboś, en opposant dans ce domaine l'expression poétique au souci des valeurs purement picturales: „Les émotions subjectives procurées par le thème sont problématiques, vu que ces émotions ne sont pas objectivement vérifiables”. Notre poète croyait-il donc que la chance d'une „vérification objective” des émotions engendrées par les valeurs plastiques du tableau était un peu plus grande?

Mais, laissons de côté ces problèmes traditionnels, voire même quelque peu désuets, problèmes qu'on ne peut résoudre que dans le cadre des systèmes esthétiques bien définis. Or, l'histoire de l'art nous prouve qu'il n'est nullement indifférent pour la qualité générale du tableau, à quelle valeurs extra-artistiques servent ses valeurs artistiques autrement dit si elles émanent de la proverbiale „feuille de





Wulkan III, 1970

Wojna I, 1971



chou" ou de „l'Art des hobereaux". Et c'est l'oeuvre de Jacek Malczewski qui, (autant que je sache) nous rend conscients du rôle et des possibilités créatrices que recèle l'art dans ce qu'il a de littéraire oeuvre qui constitue l'exemple le plus probant du fait que le côté littéraire de la peinture n'en affaiblit aucunement les valeurs artistiques.

Si j'ai parlé de la métaphore poétique dans la peinture de Stanisław Teisseyre, je n'en ai pas parlé par référence ni au thème ni à la valeur sémantique de son expression artistique, mais bien plutôt à ses principes de représentation de la réalité dont l'application ne semble guère accidentelle. Loin de la laisser indifférent, l'extension que prennent les significations contenues dans ses tableaux devient pour lui une chose de plus en plus importante, comme en témoigne tout le cycle de la „Terre”, cycle auquel l'artiste travaille depuis plusieurs années et qui, au dire de lui-même, „constitue l'expression d'une certaine conception et d'une certaine attitude de l'homme à l'égard du monde ainsi qu'à l'égard des interdépendances existant entre ces entités, et l'expression de nos motivations naturelles, essentiellement terrestres”.

Les sujets traités par les tableaux de ce cycle constituent une gamme très étendue, depuis la „Guerre”, en passant par les „Entrepreneurs près de feu d'Abel”, les „Départs”, et le „Feu” jusqu'aux „Rencontres” et les „Métamorphoses”, c'est-à-dire depuis les grands drames sociaux jusqu'aux confidences quasi personnelles. Une gamme de valeurs non moins étendues caractérise également certains tableaux peints en dehors de ce cycle. Parmi les tableaux peints par l'artiste au cours des quinze dernières années, on ne trouve pas un qui ne vise à exprimer des choses importantes, marquées d'un sens profond. Le recours, dans maints cas, aux principes de la métaphore poétique, contribue à en enrichir le contenu par des sous-textes, des sous-entendus, des allusions et crée, comme le remarque Léon Chwistek, un monde fermé en lui-même (ce repli étant dû en l'occurrence au principe de création lui-même), et un monde ouvert en même temps sur les valeurs proprement humaines.

Les paroles de Chwistek que nous venons d'évoquer, nous incitent à réfléchir sur la genèse du principe de création que nous observons dans l'oeuvre de Teisseyre. Dans cet ordre d'idées, les observations de l'artiste s'avèrent précieuses. „Je crois, dit-il, que tout comme la personnalité de l'homme se cristallise pour son essentiel dans l'enfance, de même le „site pictural”, si caractéristique pour les peintres authentiques, commence à prendre corps dans leur jeunesse pour se transformer, se perfectionner, s'enrichir et parvenir à la maturité au cours des années suivantes de leur vie. Néanmoins, le canevas demeurera toujours la résultante du fond personnel d'un chacun”.

Toute approximation du milieu artistique et intellectuel de Lvov du temps de l'entre-deux-guerres, cette ville où Teisseyre a achevé sa formation et où il a travaillé en tant que peintre, s'avère particulièrement difficile: nous manquons de matériaux qui puissent nous permettre d'approcher de plus près l'oeuvre artistique du groupe Artes ou celle d'autres peintres de Lvov avec lesquels Teisseyre avait des rapports plus ou moins étroits. Mais, abstraction faite des éventuelles inspirations émanant de l'art qui y était pratiqué, ce qui me paraît essentiel dans ce domaine, ce sont les inspirations d'ordre intellectuel que pouvait donner ce milieu auquel les influences venant de l'étranger et d'autres milieux artistiques de Pologne n'étaient point étrangères. C'est à cette époque qu'on a vu surtout s'accroître l'influence des capistes dont l'activité trouvait son reflet dans des pratiques et des théories visant à souligner les valeurs coloristiques de la vision du monde. L'activité énergique de ce groupe pouvait encourager un grand nombre d'artistes à en adopter le programme. Sous ce rapport, l'union et la cohésion de la pratique capiste avec son commentaire théorique pouvaient, elles

aussi, constituer un stimulant nullement négligeable. Il serait néanmoins difficile d'admettre qu'une large acceptation de cet art pût décider l'artiste à se soumettre à son influence, sans qu'il eût entrevu lui-même des problèmes susceptibles d'être résolus à la lueur de ces principes.

Dans l'oeuvre de Stanisław Teisseyre, c'est la base coloristique du tableau qui présente certaines affinités avec le capisme. Dans quelques uns de ses travaux datant de la période de Lvov on perçoit aussi d'autres traits distinctifs caractérisant l'ensemble de ses oeuvres. Par contre, la réalisation du principe coloristique du tableau subit certaines modifications dans ses oeuvres ultérieures. Les solutions coloristiques auxquelles il a recours dans son premier travail intitulé „La Porte ouverte”, se répercuteront, maintes années plus tard, dans le cycle des Paysages grecs, mais ne passeront que dans une mesure insignifiante dans le cycle de la „Terre”. La manière dont l'artiste utilise la couleur ainsi que la lumière dans les tableaux de son premier cycle constituent des propriétés picturales dans l'acception franchement moderne de ce terme. Quant à la couleur, celle-ci fonctionne, me semble-t-il, quelque peu différemment dans ses tableaux des dernières années, tableaux tels que „Le Huitième jour” ou „Le Réveil en sursaut à l'aube”, dans lesquels on voit dominer le souci pour le sens poétique et même philosophique et social de l'oeuvre. Parfois, on a même l'impression que l'artiste, fasciné par ce sens, n'utilise guère la couleur que pour connoter les différents éléments de la réalité créée, s'en remettant à l'effet de son action spontanée. Parmi les derniers travaux de l'artiste, on voit se distinguer sous ce rapport, la récente réplique de „La Porte ouverte” qui témoigne d'un net engagement de l'artiste dans les problèmes relatifs à la matière picturale, engagement conduisant aux jeux de lumière et de couleur fort recherchés.

Indépendamment du problème de la couleur, S. Teisseyre réserve, dès ses premiers tableaux\*, une place de choix à la réalité figurée et à son caractère poétique. De quelque manière que nous déterminions cette réalité, comme métaphorique ou surréaliste, il n'en restera pas moins vrai qu'elle avait été manifestée d'une manière très nette déjà dans la première version de la „Porte ouverte”. Ouverte vers des espaces inconnus et mal définis, ne menant nulle part, cette porte serait inquiétante, voire même dramatique, si l'on n'apercevait dans son embrassade des silhouettes humaines unies dans un geste exprimant le rapprochement mutuel. Leur contact affectif rend le climat moins dramatique et confère un sens à la situation irrationnelle de l'objet inanimé. La sévérité de la figuration ainsi qu'une certaine négligence de la forme redonnent du poids aux significations quasi symboliques.

La poésie n'est pas l'unique attribut de l'oeuvre de Stanisław Teisseyre. On y voit apparaître aussi des paysages, telles des notes prises au cours de ses voyages à l'étranger; ceux des années trente font penser aux compositions de Taranczewski tandis que ceux de la première décennie de l'après-guerre sont maintenus dans la convention du réalisme traditionnel. Indépendamment de leur valeur picturale, ils semblent se ranger parmi les manifestations secondaires de son activité artistique, qui dans son essentiel, a été inaugurée par la „Porte ouverte” et procède du climat intellectuel de Lvov. Le caractère rationnel des structures picturales, l'importance donnée aux signifiés et surtout la construction de la réalité figurée (construction basée sur la coexistence de maintes couches en quelque sorte autonomes), nous font penser une fois de plus à la personnalité intellectuelle de Leon Chwistek et à sa théorie de la multiplicité des réalités artistiques. Bien que cette conception n'ait pas constitué à vrai dire un programme susceptibles d'orienter une oeuvre artistique, elle présentait de nouvelles

\*) A cet égard, je pense avant tout à la „Porte Ouverte” peine vers le milieu des années trente.

opinions sur le mode de vivre et de connaître le monde, tout en formulant des normes relatives à la manière d'approcher l'art qui, selon Chwistek, reste en connexion avec la réalité. Selon sa conception, la multiplicité des réalités est responsable de la multiplicité des différents types d'art ou plus exactement de la multiplicité des images de la réalité.

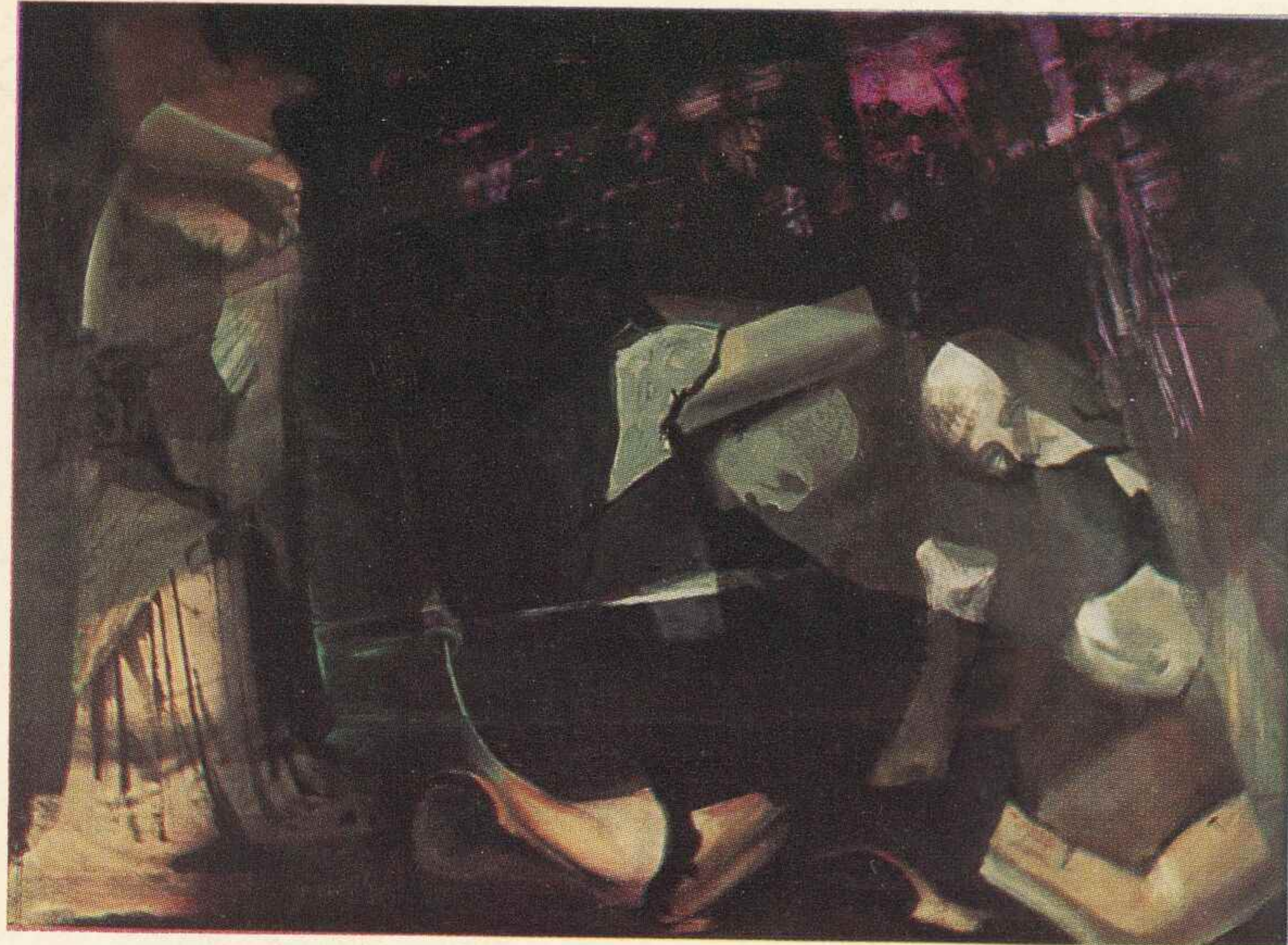
Novatrice et originale, la pensée de cet artiste et de ce philosophe n'était pas suffisamment connue et appréciée de ses contemporains, mais elle déterminait le climat des nouveaux courants artistiques et intellectuels, elle était responsable du poids spécifique d'une certaine culture, elle servait d'inspiration par son caractère insolite et par une approximation apparemment paradoxale de l'art et de la réalité, tout en encourageant l'abjuration des stéréotypes et des schémas didactiques et artistiques, comme en témoigne entre autres l'oeuvre de Stanisław Teisseyre.

Une telle tentative d'interprétation de la peinture de Teisseyre semble néanmoins assez incomplète, ce qui nous incite à de rechercher des explications quelque peu différentes ou supplémentaires. Il me semble donc que cette réalité picturale peut être considérée aussi à travers le prisme de la culture visuelle d'aujourd'hui, ce qui permet d'en découvrir les affinités avec l'art des tableaux mobiles, et je pense sous ce rapport non seulement au film mais également à tous les faits déterminés par la lumière et la couleur, faits qui engendrent des tableaux à l'espace tridimensionnel. Dans les tableaux de Stanisław Teisseyre, les structures de la réalité figurative sont souvent transparentes, elles se compènèrent tout en étant mobiles et changeantes telle une brusque découverte de l'aurore au réveil, alors que la réalité ambiante change et tourne autour de nous ne trouvant point d'appui dans notre conscient à peine éveillé, conscient qui finira par couler cette réalité dans le stéréotype d'une vision bien déterminée comme cela a lieu dans le „Réveil en sursaut à l'aube”. Quant aux structures picturales et leurs éléments allusifs, poétiques et polysémiques, ceux-ci vont s'effacer dans l'obscurité d'un espace mal défini („Les Initiations esthétiques”). Dans les travaux utilisant les silhouettes des sculptures grecques, l'élément moderne renoue les traditions de notre culture en remontant à sa source dont les modèles fixés dans notre mémoire fonctionnent à l'instar des mots-symboles. Ce sont là des symboles de valeurs reconnues, mais dépourvues de puissance évocatrice et n'alimentant plus notre civilisation, ils revêtent le caractère des valeurs passées, le caractère de la seule remémoration des traditions.

Ainsi donc, c'est à travers le prisme de l'époque présente que les tableaux du cycle „La Terre” règlent nos comptes avec le monde des valeurs dans lequel nous avons été formés et du déclin duquel nous sommes déjà les témoins. Ce qui en reste indemne, c'est l'univers de nos émotions, celui de notre vie affective. Dans cette optique, les tableaux de Stanisław Teisseyre deviennent un commentaire de la réalité dans laquelle nous existons, en dépit du fait que chacun d'eux constitue un monde à part fermé en lui-même. La possibilité de découvrir dans ces tableaux des champs sémiologiques de plus en plus vastes constitue une des mesures de leur valeur et un des vérificateurs de la justesse de la formule picturale de l'artiste. Le fait que celui-ci n'ait jamais cessé de travailler au développement de cette formule, témoigne de la force de sa conception personnelle et de son choix pleinement délibéré. Car, le recours aux nouveaux moyens d'expression ou à une nouvelle technique a toujours été subordonné chez lui à sa propre conception dont il enrichissait ainsi le sens tout en obtenant d'authentiques résultats dans le domaine de son art.

TERESA KOSTYRKO

Traduit par Antoni Platkow



Wojna II, 1971

Dom — wnętrze, 1972



## STANISŁAW TEISSEYRE

Poznań, ul. Ostroroga 9 m 3

Ur. 7 VI 1905 r. we Lwowie. Studia: w roku 1926 rozpoczyna naukę w pracowni prof. Pawła Gajewskiego, dalsze studia w l. 1928—1932 w tzw. Grupie Rysunkowej Politechniki Lwowskiej, w 1936 studia w Paryżu, 1937 we Włoszech.

W l. 1931—1933 asystent katedry Rysunku Politechniki Lwowskiej, 1934—1935 jeden z założycieli Związku Zawodowego Lwowskich Artystów Plastyków. W l. 1945—1946 Prezes Zarządu Głównego ZPAP. Redaktor „Przeglądu Artystycznego”, scenograf Teatru Wojska Polskiego i Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie.

W l. 1947—1950 profesor i rektor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu; 1951—1964 profesor i rektor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku; od 1965 r. do chwili obecnej rektor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Od roku 1964 członek Komitetu Polskiego do spraw UNESCO, delegat Polski na Kongres Międzynarodowego Stowarzyszenia Sztuk Plastycznych (AIAP). W l. 1960—1966 członek Komitetu Wykonawczego AIAP. W 1973 r. otrzymał tytuł Conseiller d'honneur à vie AIAP — UNESCO. Twórczość w dziedzinie malarstwa sztalugowego i ściennego, scenografii, wystawiennictwa.

Wystawy indywidualne, udział w wystawach w kraju, sztuki polskiej za granicą i międzynarodowych:

- 1926 Wystawa zbiorowa malarstwa, Lwów, Pałac Sztuki
- 1930 Lwowski Salon Wiosenny, Lwów, Pałac Sztuki
- 1935 Wystawa indywidualna, Lwów, Lwowski Związek Artystów Plastyków
- Ogólnopolska wystawa związkowa, Łódź
- 1936 „Sport w sztuce”, Warszawa, IPS
- 1937 Wystawa indywidualna, Lwów, Lwowski Związek Artystów Plastyków
- 1938 Wystawa Grupy Malarzy Lwowskich, Malmö
- 1939 Wystawa indywidualna malarstwa, Warszawa, IPS
- Wystawa współczesnych artystów lwowskich, Warszawa, IPS
- 1940 Wystawa malarzy lwowskich, Moskwa, Galeria Szczukina
- 1944 Wystawa malarstwa, Lublin, Muzeum Lubelskie
- Polonia — wystawa szkiców wojennych, Lublin, KUL
- 1946 Salon Wiosenny ZPAP, Warszawa, Muzeum Narodowe
- 1947 III Ogólnopolski Salon, malarstwo, rzeźba, grafika, Poznań, Muzeum Wielkopolskie
- 1948 Wystawa plastyków poznańskich, malarstwo, rzeźba, Olsztyn, Zamek
- 1949 Wystawa grupy poznańskich artystów plastyków ZPAP, Poznań, Muzeum Wielkopolskie
- Łagów w roku 1948. Wystawa obrazów, gwaszów, akwarel i rysunków, Poznań, Muzeum Wielkopolskie
- Ogólnopolska wystawa malarstwa współczesnego, Festiwal Sztuk Plastycznych, Sopot, BWA
- 1950 I Ogólnopolska wystawa plastyki, Warszawa, Muzeum Narodowe — II nagroda
- Plastycy w walce o pokój, Warszawa, Zachęta — wyróżnienie
- 1951/52 II Ogólnopolska wystawa plastyki, Warszawa, Zachęta — III nagroda
- 1952 Wystawa plastyki polskiej, Moskwa, Akademia Sztuki
- 1-majowa wystawa plastyków Okręgu Gdańskiego, Sopot, Pawilon MTG
- XXVI Biennale sztuki, Wenecja, Pawilon Polski
- 1952/53 III Ogólnopolska wystawa plastyki, Warszawa, Zachęta — III nagroda
- 1953 X lat Ludowego Wojska Polskiego w plastyce, Warszawa, Zachęta

- 1954 IV Ogólnopolska wystawa plastyki, Warszawa, Zachęta
- Wystawa sztuki polskiej, Moskwa
- 1955 Wystawa sztuki polskiej, Mińsk, Kijów
- 1956 Wystawa sztuki polskiej, New Delhi, Jaipur House; Kalkuta, Indian Museum; Madras, Rajaji Hall; Bombaj, Gal. Jehangir
- 1957 Wystawa indywidualna, Sopot, BWA
- 1958/59 Wystawa indywidualna, Poznań, BWA
- Wystawa sztuki polskiej, Kair, Pałac El Monastery; Aleksandria, Muzeum Sztuk Pięknych; Damaszek, Muzeum Narodowe; Bagdad, Galeria Instytutu Sztuk Pięknych
- Wystawy indywidualne, Berlin, Budapeszt, Praga, Sofia Ośrodki Kultury Polskiej
- 1959 Wystawa 28 malarzy i rzeźbiarzy z Wybrzeża, Festiwal Sztuk Plastycznych, Sopot, BWA
- 1960 Wystawa malarstwa drobnych form, Rzym, Galleria Nuova Pesa
- 1961 Wystawa 50-lecia ZPAP Okręgu Krakowskiego, Kraków, Dom Plastyków
- 1961/62 Wystawa malarstwa z cyklu Polskie dzieła plastyczne w XV-lecie PRL, Warszawa, Muzeum Narodowe — nagroda II stopnia Ministra Kultury i Sztuki
- 1962 Międzynarodowa wystawa prac marynistycznych, Rostock
- Salon Jesienny, Poznań, Arsenal
- Wystawa malarstwa Metafory, Festiwal Sztuk Plastycznych, Sopot, BWA; Warszawa, Zachęta
- I Festiwal malarstwa współczesnego, Szczecin, Zamek
- 1962/63 Polski ruch rewolucyjny w sztuce, Ulan Bator; Sofia, Narodowa Galeria Sztuki; Praga; Bukareszt, Sala Dallas; Hanoi; Bratysława, Sale Związku Słowackich Plastyków
- 1963 Wystawa sztuki polskiej, RFN
- Wystawa indywidualna, Łódź, BWA
- Wystawa indywidualna, Sopot, BWA
- 1964 Wystawa indywidualna, Kraków, BWA
- Wystawa indywidualna, Wrocław, BWA
- Wystawa indywidualna, Warszawa, Zachęta
- Międzynarodowa wystawa sztuki współczesnej, Monte Carlo, Palais de Congrès — Wielka Nagroda księcia Rainiera III dla sekcji polskiej
- 1965 Malarze sopoccy, Poznań, Klub studencki WSR
- Wystawa malarstwa z cyklu Polskie dzieła plastyczne w XX-lecie PRL, Warszawa, Zachęta
- I Jesienne konfrontacje, Rzeszów, Dom Sztuki
- Współczesne malarstwo polskie, Moskwa, Muzeum Puszkina
- Porównania I, Festiwal Sztuk Plastycznych, Sopot, BWA
- 1966 I Festiwal Sztuk Pięknych, Warszawa, DAP
- Wystawa Laureatów Nagród Państwowych i Nagród Ministra Kultury i Sztuki, Warszawa, Zachęta
- Współczesne malarstwo polskie, Berlin, Neue Berliner Galerie; Bukareszt, Sala Dallas
- 1967 Wystawa indywidualna, Bydgoszcz, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego
- Wystawa indywidualna, Poznań, BWA
- Porównania II, Festiwal Sztuk Plastycznych, Sopot, BWA
- Współczesne malarstwo polskie, Sofia, Galeria Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego; Zagrzeb; Lublana; Praga, Sala Uluv
- Wystawa współczesnego malarstwa polskiego, Nancy, Musée des Beaux-Arts
- II Jesienne konfrontacje, Rzeszów, Dom Sztuki — II nagroda
- 1968 Festiwal polskiego malarstwa współczesnego, Szczecin, Zamek
- Wystawa polskiej sztuki współczesnej, Teheran, Muzeum Iran-Bastan
- 1969 III Jesienne konfrontacje, Rzeszów, Dom Sztuki

- Wystawa Spotkania Krakowskie, Kraków, Miejski Pawilon Wystawowy
- 1970 Porównania III, Festiwal Sztuk Plastycznych, Sopot, BWA
- Wojna i pokój w twórczości plastycznej, Poznań, Odwach
- Wystawa poznańskich artystów plastyków wykładowców PWSSP w Poznaniu, Poznań, Muzeum Narodowe
- Salon 70 — wystawa z okazji 25-lecia Poznańskiego Okręgu ZPAP, Poznań BWA
- Malarstwo w Polsce Ludowej, Warszawa, Muzeum Narodowe
- 25 lat malarstwa polskiego, Poznań, Muzeum Narodowe
- 1971 Wystawa indywidualna, Festiwal Sztuk Plastycznych, Sopot, BWA
- 1972 VI Festiwal polskiego malarstwa współczesnego, Szczecin, Zamek
- Wojna i pokój w polskiej sztuce współczesnej, Berlin, Museum für Deutsche Geschichte; Cottbus; Frankfurt, Muzea Okręgowe
- 1973 Kolekcja Ewy Garzdeckiej, Poznań, BWA
- Metafora i fantastyka, Poznań, Klub Pod Lipami; Zielona Góra, KMPiK
- Motywy wojskowe w sztuce, Poznań, Muzeum Historii Ruchu Robotniczego
- I Triennale malarstwa i grafiki, Nasz czas-metafora-tendencje, Łódź, BWA
- 1973/74 Nauka inspiracją twórczości, Poznań, Arsenal
- 1974 25 lat malarstwa Wybrzeża Gdańskiego w PRL, Sopot, BWA
- Wojna i pokój w plastyce polskiej, Brno, Muzeum Techniki; Płowdiw, Muzeum Historii Ruchu Rewolucyjnego
- Wystawa malarstwa plastyków poznańskich, Sofia, Ośrodek Kultury Polskiej
- Wystawa sztuki polskiej, Baltimore, War Memorial
- Plastyka poznańska, Poznań, BWA
- Malarstwo poznańskie, Sopot, BWA
- 30 lat malarstwa w PRL, Katowice, BWA
- 1975 Wystawa pokonkursowa II Konkursu malarstwa im. Jana Sychalskiego, Poznań, BWA — nagroda fundowana
- Tendencje surrealne w sztuce polskiej, Wiedeń, Instytut Kultury Polskiej; Sztokholm, Instytut Kultury Polskiej; Londyn, Instytut Kultury Polskiej
- 1975/76 Wystawa indywidualna, Poznań, Muzeum Narodowe
- 1976 Wystawa sztuki polskiej, Getynga
- Wystawa indywidualna, Zielona Góra, Muzeum Ziemi Lubuskiej
- Wystawa indywidualna, Bydgoszcz, BWA
- Wystawa indywidualna, Opole, BWA

### Nagrody:

- Nagroda plastyczna miasta Lwowa, 1939
- Państwowa Nagroda Artystyczna III stopnia (zesp.) za obraz „1-szo Majowa Manifestacja w 1905 r.”, 1952
- Nagroda plastyczna miasta Gdańska, 1958
- Nagroda artystyczna Okręgu Gdańskiego w dziedzinie plastyki, 1963
- Nagroda I stopnia Ministra Kultury i Sztuki przyznana za pracę pedagogiczną, 1964
- Nagroda II stopnia Ministra Kultury i Sztuki, 1969
- Nagroda I stopnia Ministra Kultury i Sztuki przyznana za osiągnięcia twórcze w dziedzinie malarstwa oraz za zasługi w organizowaniu życia artystycznego w kraju, 1971
- Nagroda miasta i województwa poznańskiego, 1975

### Prace w zbiorach:

Muzeów Narodowych w Warszawie, Gdańsku, Poznaniu, Szczecinie i Wrocławiu; Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum Okręgowego w Toruniu, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, oraz instytucji państwowych i kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.



Dzień ósmy, 1972—1973

Entreprenerzy przy Ablowym ognisku, 1972—1973



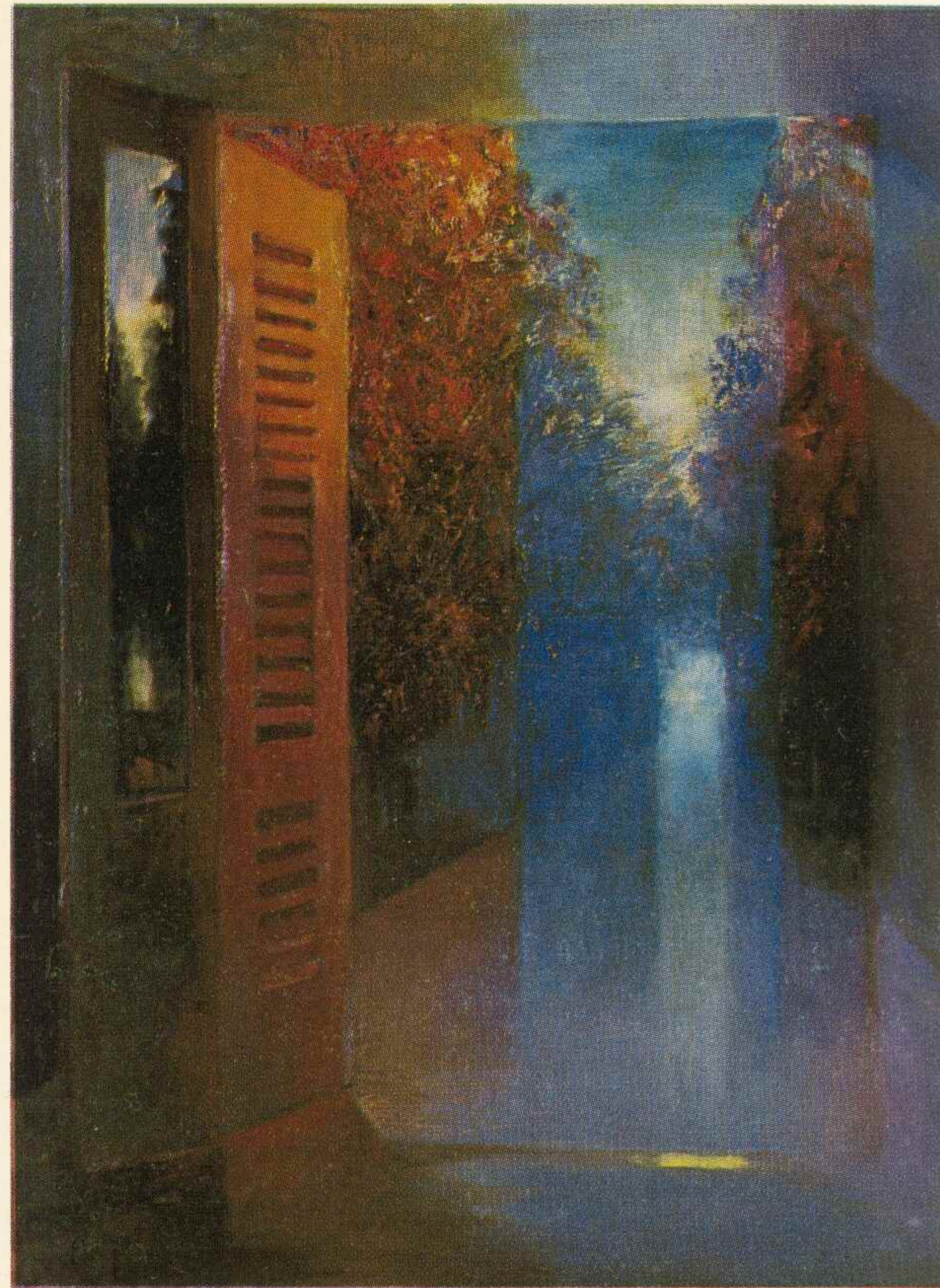
## BIBLIOGRAFIA

### Ważniejsze artykuły, wzmianki, reprodukcje:

(wzm.), Kronika artystyczna, Sztuki Piękne R. II, nr 10—11, Kraków 1926 (wzm.), Kronika artystyczna, Sztuki Piękne R. II, nr 5, Kraków-Warszawa 1930  
 Karol Kuryluk, Życie kulturalne we Lwowie, Tygodnik Ilustrowany nr 47, Warszawa 1935  
 L. Bielska-Tworkowska, Przed Salonem Wiosennym, Tygodnik Ilustrowany nr 12, Warszawa 1939  
 J. Broszkiewicz, Po zjeździe artystów w Krakowie. Program Plastyków, Wywiad ze Stanisławem Teisseyre, Dziennik Polski nr 222, 16 IX 1945 (wzm.), Dziennik Polski nr 223, 17 IX 1945 (wzm.), Zdrój nr 3, Poznań, 1 X 1945 (wzm.), Kurier Codzienny nr 89, 4 X 1945 (wzm.), Dziennik Ludowy nr 40, 9 X 1945 (wzm.), Dziennik Polski nr 254, 18 X 1945 (N.W.), Gdzie są nasi artyści?, Robotnik Pomorski nr 147, 10 XI 1945  
 Władysław Lam, Renesans plastyki w Polsce?, Dziennik Bałtycki nr 130, 13 V 1946  
 H. Blum, Warszawski Salon Wiosenny, Tygodnik Powszechny nr 27, 7 XII 1946 (w.), Sylwetki plastyków polskich Stanisław Teisseyre, Głos Ludu nr 239, 31 VIII 1947  
 F. Nowowiejski, Ruch plastyczny w Poznaniu, Słowo Powszechno, 14 I 1948 (I), Dyr. Teisseyre odznaczony Krzyżem Zasługi, Głos Wielkopolski, 10 III 1948  
 Dr F. M. Nowowiejski, Wystawa Związkowa Plastyków Poznańskich, Express Poznański, 12 V 1948  
 Z teki karykaturzysty, Świat nr 45, 7 XI 1948 (Dr F.M.N.), Jak malują malarze poznańscy?, Express Poznański nr 107, 1948  
 Felix Maria Nowowiejski, O plastyce poznańskiej, Dziś i Jutro nr 24, 1948 (wzm.), Słowo Powszechno nr 12, 13 I 1949  
 Alina Chyczewska, Wystawa grupy artystów plastyków poznańskich w Muzeum Wielkopolskim, Kurier Wielkopolski, 9 II 1949 (wzm.), Wystawa poznańskich plastyków, Przekrój, 27 II 1949  
 N.N., Doroczne wystawy plastyków poznańskich, Głos Wielkopolski, 16 IX 1950 (wzm.), Życie Warszawy nr 326, 18 XII 1951 (wzm.), Słowo Powszechno nr 327, 19 XII 1951  
 Nagrody i wyróżnienia..., Ilustrowany Kurier Polski nr 327, 19 XII 1951 (wzm.), Nagrody i wyróżnienia na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki, Echo Krakowa nr 328, 20 XII 1951  
 Janusz Bogucki, Wystawa „Plastyki w walce o pokój”, Przegład Artystyczny nr 1, 1951  
 Juliusz Starzyński, Druga Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Trybuna Ludu nr 3, 3 I 1952  
 Barbara Olszewska, Stare i nowe w polskiej plastyce, Gazeta Poznańska nr 4, 4 I 1952  
 Janusz Bogucki, Druga Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Życie Warszawy nr 1, 6 I 1952, repr. (repr.), Przekrój nr 353, 13 I 1952  
 Konrad Winkler, Minał już okres gorączkowych poszukiwań, Dziennik Polski, nr 18, 21—22 I 1952  
 Elżbieta Grabska i Wanda Kasińska, Młodzi na II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki, Po prostu nr 7, 14 II 1952  
 Urszula Pomorska, II Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Życie Słowiańskie, 3 III 1952

Stefan Marthé, O jednym obrazie, Dziś i Jutro nr 10, 9 III 1952 (wzm.), (ff), Sylwetki laureatów. Nagroda zbiorowa za obraz „Dzierżyński w pochodzie pierwszomajowym”, Dziennik Bałtycki nr 186, 5 VIII 1952 (Wys.), Dzieła sztuki na sędziowskim stole, Życie Warszawy nr 276, 15 XI 1952 (repr.) w: Stefania Podhorska-Okołów, III Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Kurier Codzienny nr 288, 29 XI 1952  
 Trzecia Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Wypowiedź Stanisława Teisseyre, Przegład Kulturalny nr 14, 4—10 XII 1952  
 Wielki sukces plastyki gdańskiej, Ilustrowany Kurier Polski nr 294, 7—8 XII 1952  
 Czar, barwa i kształt epoki, Kurier Codzienny nr 299, 12 XII 1952  
 Włodzimierz Sokorski, O wyższy poziom ideowo-artystyczny polskiej plastyki, Trybuna Ludu nr 352, 19 XII 1952  
 Stefan Marthé, Kolory, walory, linie i tematy, Dziś i Jutro nr 51—52, 21 XII 1952  
 Laureaci Państwowych Nagród Artystycznych, Nowa Kultura nr 32, 1952, repr.  
 Zaszczytne odznaczenia, Życie Literackie nr 16, 1952  
 Krystyna Czarnocka, Tematyka pracy, Przegład Artystyczny nr 1, 1952, repr.  
 V Walny Zjazd ZPAP. Wystawa i Zjazd, Przegład Artystyczny nr 1, 1952  
 Goście zagraniczni o II Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki, Paul Hogarth (Anglia), Przegład Artystyczny nr 2, 1952  
 Kronika krajowa, Przegład Artystyczny nr 3, 1952 (wzm.), Jerzy Zanoziński, Pokłosie wystawy plastyki polskiej w Moskwie, Przegład Artystyczny nr 4, 1952 (wzm.), Kronika krajowa „P.A.”, Przegład Artystyczny nr 6, 1952 (repr.), Przegład Artystyczny nr 6, 1952  
 III Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Życie Warszawy nr 1, 4 I 1953  
 Nina Gubrynowicz, III Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Głos Pracy nr 3, 5 I 1953 (wzm.), Słowo Polskie nr 301, 1953  
 B. Suris, Iskustwo polskiego naroda, Sztuka polskiego narodu (na podstawie materiałów Wystawy Polskiej Plastyki w Moskwie), Przegład Artystyczny nr 1, 1953 (tłumaczenie artykułu który ukazał się w Iskustwie nr 5, 1952) idem: wzm. s. 71  
 Mieczysław Porębski, Z rozważań nad III Ogólnopolską Wystawą Plastyki, Przegład Artystyczny nr 1, 1953  
 Wł. Sokorski, Próba oceny i nowe zadania (na marginesie wydarzeń w plastyce w 1952 r.), Przegład Artystyczny nr 1, 1953  
 Aleksander Wojciechowski, O właściwą formę współpracy plastyków z architektami, Przegład Artystyczny nr 6, 1953  
 Nowa wystawa w Parku Sienkiewicza, Głos Robotniczy nr 6, 8 I 1954  
 Maria Podolska, Na drodze twórczych poszukiwań, Trybuna Robotnicza, 1 VII 1954  
 Renata Niemirska, IV Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Nowiny Rzeszowskie nr 168, 17—18 VII 1954  
 Janusz Bogucki, Na Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki, Życie Warszawy nr 29, 22 VII 1954 (wzm.), (az), Odznaczenia artystów i działaczy kulturalnych na Wybrzeżu, Ilustrowany Kurier Polski nr 193, 15—16 VIII 1954  
 Renata Niemirska, Uwagi zwiedzających o IV OWP, Przegład Kulturalny nr 35, 2—8 IX 1954  
 Armand Vetulani, Plastyka i opinia publiczna, Przegład Kulturalny nr 44, 4—10 XI 1954 (w), Chmielno staje się coraz ładniejsze..., Głos Wybrzeża nr 192, 1954  
 Władze Związku Polskich Artystów Plastyków, Trybuna Ludu nr 209, 1954  
 K. Łubieński, O plastyce na wystawie dziesięciolecia, Głos Wielkopolski, 15 III 1955  
 Stanisław Ledóchowski, Po Zjeździe ZPAP, „Nic o nas — bez nas”,

mówią plastycy, Słowo Powszechno nr 55, 5 III 1957  
 Władysław Lam, Wystrój malarski Dworca Gdańskiego, Dziennik Bałtycki nr 65, 17—18 III 1957 (Sier.), Na wystawie prac Stanisława Teisseyre, Głos Wybrzeża nr 91, 17 IV 1957, repr.  
 Ciekawa wystawa w CBWA, Słowo Powszechno nr 118, 20 V 1957  
 Tadeusz Pasikowski, Dwie wystawy indywidualne, Gazeta Poznańska nr 126, 28 V 1957  
 Kronika ważniejszych wydarzeń i inne rzeczy, Przegład Artystyczny nr 3, 1957 (nie sygn.), Powrót polskich plastyków z Jugosławii, Trybuna Ludu nr 281, 11 X 1957  
 Tadeusz Rafałowski, Paryskie wystawy. Marszandzi i cyganeria (mówi rektor PWSSP Stanisław Teisseyre), Głos Wybrzeża nr 49, 27 II 1957  
 Realizacja „pod ramię z tasytami”, ilustrowany Kurier Polski nr 237, 5—6 X 1958 (jota), Wystawa Teisseyre'a, Dziennik Bałtycki nr 261, 2—3 XI 1958 (wzm.), Kierunki nr 49, 7 XII 1958 (wzm.), Życie Literackie nr 2, 11 I 1959  
 Plastycy gdańscy na wystawie w Moskwie, Pomorze nr 1, 31 I 1959  
 Marek Duleba, Prawdziwa sztuka, Dziennik Bałtycki nr 144, 18 VI 1959  
 Jerzy Strumieński, Uwaga — Sopot, Pomorze nr 14, 16—31 VII 1959 (Ts), W nowym własnym gmachu rozpoczyna rok akademicki..., Express Poznański nr 231, 5 X 1959  
 Bohdan Adamczak, Okołoszkole, Tygodnik Zachodni nr 49, 5 XII 1959  
 Stanisław Dygat, Przyjaciele z Trójmiasta, Polska nr 4, 1959, repr.  
 Roman Artymowski, Wystawa polskiej sztuki współczesnej na Bliskim Wschodzie (Kair, Aleksandria, Damaszek, Bagdad), Przegład Artystyczny nr 4, 1959 (nie sygn.), Dzień dobry — co słycać? Wieczór Wybrzeża nr 60, 11 III 1961, repr.  
 (Ład), Wyjazd rektora prof. Teisseyre'a do Paryża łączy się z estetyzacją zakładów przemysłowych, Ilustrowany Kurier Polski nr 61, 14 III 1961 (wzm.), Nagrody dla malarzy, rzeźbiarzy i grafików, Życie Warszawy nr 20, 24 I 1962 (wzm.), Laureaci nagród..., Echo Krakowa nr 20, 24 I 1962  
 Malarstwo w XV-leciu PRL, Kurier Polski nr 21, 24 I 1962 (wzm.), Głos Wybrzeża nr 22, 26 I 1962 (wzm.), Pomorze nr 4, 28 II 1962  
 Poznański „Arsenał” otwarty, Gazeta Poznańska nr 263, 5 XI 1962  
 Kronika w abstrakcyjnym nawiasie, Przegład Artystyczny nr 6, 1962  
 Ewa Garztecka, Poznańska plastyka, Trybuna Ludu nr 2, 3 I 1963  
 B. W. Święcicki, XVI Festiwal Sztuk Plastycznych, Głos Wybrzeża nr 189, 12 VIII 1963  
 Polscy plastycy na kongresie w USA, Trybuna Ludu nr 250, 10 IX 1963 (A), Dwie wystawy plastyczne St. Teisseyre'a i H. Bożyk, Dziennik Łódzki nr 222, 17 IX 1963 (SAK), W Ośrodku Propagandy Sztuki wystawa Stanisława Teisseyre'a, Głos Robotniczy nr 222, 19 IX 1963  
 Prof. Teisseyre weźmie udział w IV Kongresie AIAP, Głos Wybrzeża nr 224, 21—22 IX 1963  
 Sak, Zamierzenia łódzkich plastyków, Głos Robotniczy nr 228, 26 IX 1963  
 Polscy plastycy w USA, 7 Dni w Polsce nr 40, 6 X 1963  
 Zbigniew Florczak, Po szesnastym Festiwalu w Sopocie, Kultura nr 17, 6 X 1963  
 S.B., Kronika plastyczna, Życie i Myśl nr 9/10, 1963 (wzm.), Dziennik Bałtycki nr 288, 5 XII 1963  
 Nagrody i odznaki dla artystów, Dziennik Bałtycki nr 289, 6 XII 1963  
 Wczoraj w Sopocie, Głos Wybrzeża nr 288, 6 XII 1963 (wzm.), Ilustrowany Kurier Polski nr 290, 8—9 XII 1963  
 Andrzej Osęka, Dynamiczne środowisko, Polska nr 11, 1963, repr. (wzm.), Nagrody artystyczne, Litera, 1 I 1964



Drzwi uchylają się tylko jeden raz II, 1974

Nagłe przebudzenie o świcie II, 1974



Nagrody artystyczne i odznaczenia plastyków, Pomorze nr 1, 1—15 I 1964 (wzm.), Panorama Północy nr 5, 2 II 1964  
 Jerzy Strumiński, Między morzem a sztalugą, Kultura nr 18, 1 V 1964 (wzm.), Kurier Polski nr 108, 8 V 1964  
 (wzm.), Express Wieczorny nr 113, 11 V 1964  
 (wzm.), Życie Warszawy nr 114, 12 V 1964  
 (wzm.), Życie Warszawy nr 116, 14 V 1964  
 Ignacy Witz, W kręgu ilustracji, Życie Warszawy nr 122, 21 V 1964 (wzm.), Dziennik Ludowy nr 112, 15 V 1964  
 Jerzy Stajuda, Wystawy w maju, Współczesność nr 163, 27 V—10 VI 1964  
 Plastyka. Stanisław Teisseyre, Zwierciadło nr 23, 7 VI 1964, repr. (wzm.), Notatnik wrocławski, Słowo Polskie nr 137, 11 VI 1964  
 (wzm.), „Coś dla oka”, Gazeta Robotnicza nr 24, 13—14 VI 1964  
 (JUR), Co warto zobaczyć we Wrocławiu, Gazeta Robotnicza nr 140, 15 VI 1964  
 (ZOF), Spacerkiem po salonach wystawowych, Słowo Polskie nr 144, 19 VI 1964  
 Malarstwo Teisseyre'a w „Zachęcie”, Wieczór Wybrzeża nr 122, 22 VI 1964  
 Zygmunt Dowoyna-Sylwestrowicz, Malarstwo doznań ludzkich, Tygodnik Demokratyczny nr 23, 3—9 VI 1964, repr. (wzm.), Dziennik Polski nr 168, 17 VII 1964  
 (wzm.), Zapraszamy na wystawy malarstwa, Gazeta Krakowska nr 174, 23 VII 1964  
 (wzm.), w rubryce: Nasze miasto, Gazeta Krakowska nr 175, 24 VII 1964  
 Maciej Gutowski, Wiadomości plastyczne. Malarstwo Stanisława Teisseyre, Dziennik Polski nr 176, 26—27 VII 1964  
 Piotr Skrzynecki, Z sal wystawowych. Teisseyre w Krakowie, Echo Krakowa nr 180, 3 VIII 1964  
 Jerzy Madeyski, Na przekór kanikule, Życie Literackie nr 33, 16 VIII 1964  
 Z wystawy malarstwa Stanisława Teisseyre we wrocławskim BWA, Odra nr 9, 1964  
 (wzm.), Biuletyn Informacyjny ZPAP nr 15, VIII 1964  
 (wzm.), Biuletyn Informacyjny ZPAP nr 16, XII 1964  
 F. Mizura, Obrazy ze światła, Przegląd Artystyczny nr 5, 1964  
 (Jus), Sezon plastyczny w pełni, 3 zaproszenia, Gazeta Poznańska nr 66, 18—19 III 1967  
 Dwie nowe wystawy, Ilustrowany Kurier Polski nr 115, 17 V 1967  
 Wystawy artystyczne, Gazeta Poznańska nr 116, 17 V 1967  
 Jan Grzegorzewski, Malarstwo Stanisława Teisseyre'a, Tygodnik Kulturalny nr 25, 18 V 1967, repr.  
 Ryszard Danecki, Przy pół czarnej ze Stanisławem Teisseyre'm, Express Poznański nr 121, 24—25 V 1967  
 Jacek Juszczyk, Romantyczne powtórzenia i konsekwencje (Z sal wystawowych), Gazeta Poznańska nr 125, 27—28 V 1967  
 Olgierd Błażewicz, Światło i przestrzeń w płótnach Teisseyre'a, Głos Wielkopolski nr 128, 1 VI 1967  
 (Jus), Witryna magazynu, Stanisław Teisseyre, Gazeta Poznańska nr 131, 3—4 VI 1967  
 F. M. Nowowiejski, Teisseyre w Arsenale, Ilustrowany Kurier Polski nr 132, 6 VI 1967  
 Jan Grzegorzewski, Malarstwo Stanisława Teisseyre'a, Tygodnik Kulturalny nr 25, 18 VI 1967, repr.  
 (wzm.), Dziennik Wieczorny nr 154, 2—3 VII 1967  
 Wystawa prac St. Teisseyre'a, Gazeta Pomorska nr 156, 3 VII 1967  
 (wzm.), Ilustrowany Kurier Polski nr 155, 2—3 VII 1967  
 (wzm.), Słowo Powszechne nr 173, 24 VII 1967  
 (wzm.), Kronika, Tygodnik Kulturalny nr 32, 30 VII 1967  
 (wzm.), Życie Literackie nr 31, 30 VII 1967  
 Krzysztof Kostyrko, Malarstwo Stanisława Teisseyre'a, Nurt nr 7, 1967  
 Marceli Bacciarelli, Z sal wystawowych, Gazeta Pomorska nr 192, 14 VIII 1967

(wzm.), Kamena nr 15, 15 VIII 1967  
 Jacek Juszczyk, Pejzaż z powtórzeniami, Współczesność nr 20, 10 X 1967  
 Bogusław Płaza, Polski Komitet Narodowy Międzynarodowego Stowarzyszenia Sztuk Plastycznych AIAP, Panorama Północy nr 48, 26 XI 1967  
 Olgierd Błażewicz, Młoda plastyka i zaangażowanie we współczesność. Rozmowa z rektorem Stanisławem Teisseyrem, Głos Wielkopolski nr 280, 26—27 XI 1967  
 (J. G.), „Jesienne Konfrontacje” w Rzeszowie po raz drugi, Nowiny Rzeszowskie nr 282, 27 XI 1967  
 (sh), II Jesienne Konfrontacje, Dziennik Polski nr 289, 7 XII 1967  
 Jerzy Biernacki, Udana wystawa obrazów — i co dalej? Głos Pracy nr 5, 6—7 I 1968  
 Mirosław Komendecki, Porównania, Litera nr 9, 1969  
 R. Danecki, Przed odlotem do Paryża, Gazeta Poznańska nr 227, 24 IX 1969  
 Antoni Dzieduszycki, Spotkajmy się (Z sal wystawowych), Echo Krakowa nr 279, 28 XI 1969  
 Nowy model uczelni plastycznej — mówi rektor poznańskiej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych profesor Stanisław Teisseyre, Gazeta Poznańska nr 164, 13 VII 1970  
 (P), Nagrody ministra kultury i sztuki..., Życie Warszawy nr 172, 20 VII 1971  
 Nagrody ministra kultury i sztuki, Express Poznański nr 196, 21—22 VII 1971, 1 fot.  
 Nagrody ministra..., Życie Literackie nr 30, 25 VII 1971  
 Nagrody za twórczość artystyczną w 1971 r., Chłopska Droga nr 61, 1 VIII 1971  
 (r.), Nasi laureaci, Gazeta Poznańska nr 171, 21 VII 1971  
 (m.s.), Laureaci nagród..., Głos Wielkopolski nr 173, 23 VII 1971  
 Barbara Henkel, Laureaci 1971. Artysta-malarz i organizator, Sztandar Młodych nr 184, 4 VIII 1971  
 Ewa Garztecka, Plastyka, Trybuna Ludu nr 226, 14 VIII 1971  
 Teresa Kostyrko, Metaforyczne malarstwo Stanisława Teisseyre'a, Nurt nr 8, 1971, 3 repr.  
 (L.), „Autoportrety” Stanisława Teisseyre'a, Dziennik Bałtycki nr 239, 7 X 1971  
 Ryszard Danecki, Obraz z liczb powstały. Zakończenie roku plastyki, Gazeta Poznańska nr 240, 9—10 X 1971  
 (ob), Poznańscy delegaci na Zjazd Plastyków u sekretarza KW PZPR, Głos Wielkopolski nr 78, 1—3 IV 1972  
 (ob), XIII Zjazd ZPAP obraduje w Poznaniu. Szeroka dyskusja nad stanem plastyki, Głos Wielkopolski nr 81, 6 IV 1972  
 O wzrost roli społecznej sztuk plastycznych (rozmowa z profesorem Stanisławem Teisseyre rektorem poznańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych), Nurt nr 6, 1972, repr.  
 (wzm.), Kamena nr 11, 21 VI 1972  
 (bej), W poznańskiej PWSSP, Ilustrowany Kurier Polski nr 289, 5 XII 1972  
 (wzm.), Szkoła wyobraźni, Express Poznański nr 287, 6 XII 1972  
 Ewa Garztecka, Społeczny byt plastyki, po poznańsku — czyli konkretnie, Trybuna Ludu nr 62, 4 III 1973  
 (ak), Wystawy i koncerty na 30-lecie LWP, Gazeta Poznańska nr 232, 29—30 IX 1973  
 (wzm.), (s), Kandydaci na artystów-plastyków rozpoczęli naukę, Express Poznański nr 233, 4 X 1973  
 (wzm.), Jacek Juszczyk, Spojrzenie na sztukę. Salon 73, Gazeta Poznańska nr 255, 26 X 1973  
 (ak), Malarstwo i muzyka „Pod Lipami”, Gazeta Poznańska nr 258, 30 X 1973  
 (jm), Nauka inspiracją twórczości, Dziennik Ludowy nr 310, 28 XII 1973  
 Ewa Garztecka, Pejzaże świadomości, Trybuna Ludu nr 244, 1 IX 1974, repr.  
 (bacc), Galeria „Faktów 74”, Fakty 1974 nr 38, 21 IX 1974, 1 repr.

(ZB), Konkurs im. Spychalskiego. Wystawa nagrodzonych prac w poznańskim Arsenale, Gazeta Poznańska nr 11, 14 I 1975  
 Iwona Rajewska, 9 lat pracuję nad cyklem..., Gazeta Poznańska nr 67, 21—23 III 1975, 2 repr.  
 Teresa Kostyrko, Twórczość — wyraz świadomych wyborów, Nurt nr 12, XII 1975, 2 repr.  
 (ak), Kronika. Wystawa prac St. Teisseyre'a, Gazeta Zachodnia nr 279, 16 XII 1975  
 (son), Mówi prof. St. Teisseyre: będę kontynuował cykl „Ziemia”, Express Poznański nr 276, 16 XII 1975  
 Olgierd Błażewicz, Malarstwo wieloznaczne i metaforyczne, Głos Wielkopolski nr 286, 24—26 XII 1975, 1 repr.  
 Krzysztof Kostyrko, Malarstwo poetyckie Stanisława Teisseyre'a, Sztuka nr 1, 1976, 8 repr.  
 Jacek Juszczyk, Przesłanie malarstwa Stanisława Teisseyre'a, Gazeta Zachodnia nr 7, 11 I 1976, repr.  
 Pełne tajemnic malarstwo St. Teisseyre'a, Tydzień (Magazyn ilustrowany) nr 5, 1 II 1976, 2 repr.  
 M. Hniedziewicz, Malarstwo bliskie człowiekowi, Trybuna Ludu nr 43, 20 II 1976  
 Włodzimierz Braniecki, Własny obszar wyobraźni, Głos Wielkopolski nr 53, 5—6 III 1976, 1 fot.  
 (wzm.), Ilustrowany Kurier Polski nr 56, 10 III 1976  
 (wzm.), Ilustrowany Kurier Polski nr 69, 25 III 1976  
 (wzm.), Foto-kronika, Nadodrże nr 11, 29 V — 11 VI 1976, 1 fot.  
 (wzm.), (ega), Zwiedzamy wystawy i muzeum, Trybuna Ludu nr 164, 11 VII 1976

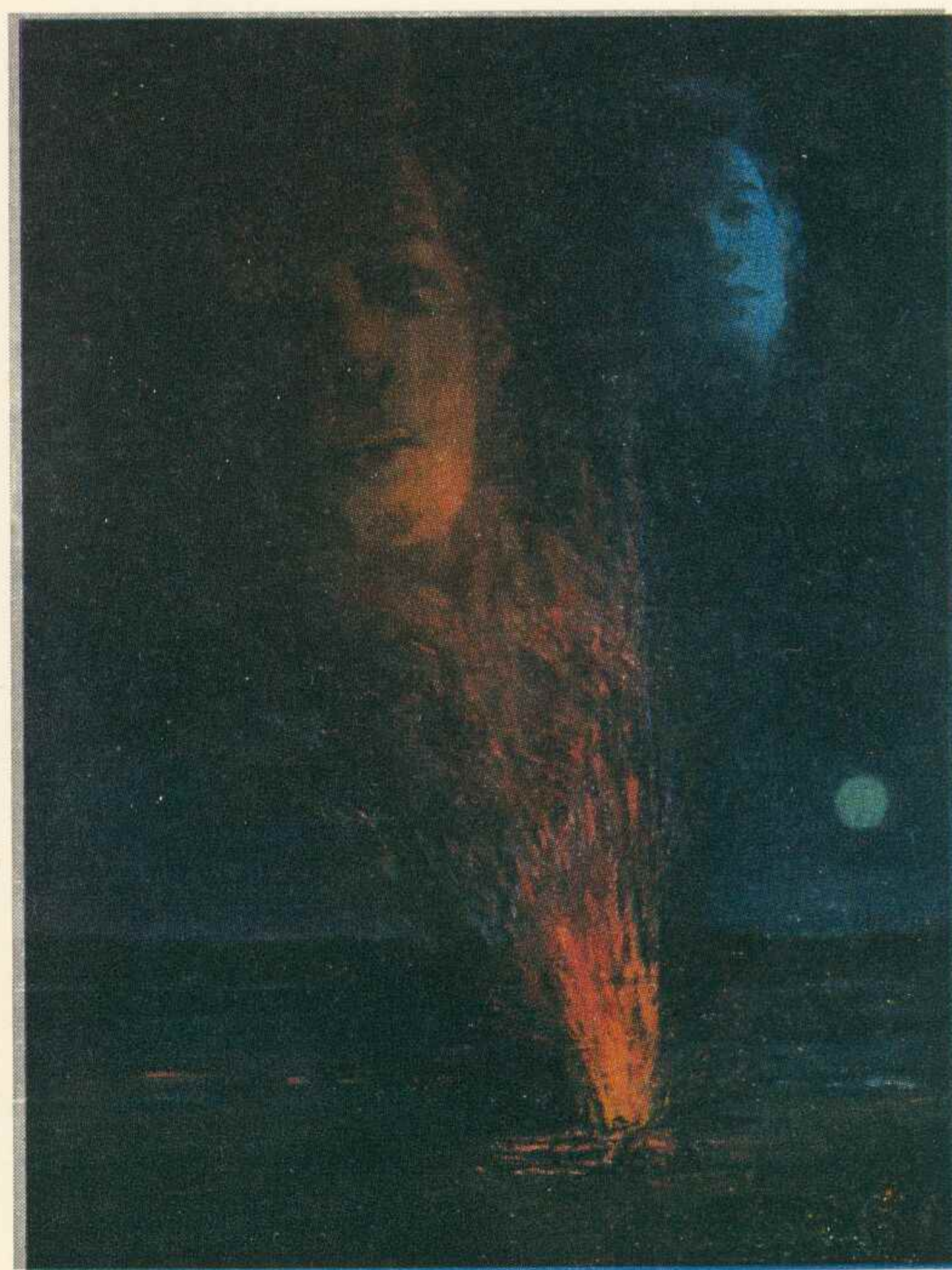
#### Wydawnictwa książkowe, encyklopedyczne i in.:

Mieczysław Porębski, Sztuka naszego czasu, Warszawa 1956, repr.  
 Jan Mroziński, Sztuki plastyczne w latach 1945—53, Dziesięć wieków Poznania, Warszawa „Sztuka” 1957, s.: 295, 300, 304, 7 repr.  
 Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie, t. III, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków 1964, s.: 366, 393, 417, 418  
 Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku 1945—1965, wyd. PWSSP Gdańsk 1965, s.: 178, 198, 210, 249, repr.  
 Współcześni malarze polscy. wyd. „Arkady”, Warszawa 1967, s.: 27, 28, repr.  
 Tadeusz Dobrowolski, Malarstwo polskie 1764 — 1964, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków 1968, s. 482  
 Wielka Encyklopedia Powszechna PWN, t. 11, Warszawa 1968, s. 443  
 Ignacy Witz, Przechadzki po warszawskich wystawach 1945—1968, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. VI  
 Teresa i Krzysztof Kostyrkowie, Problemy sztuki współczesnej, Poznań 1972, s.: 154—160, 3. repr.  
 Leksykon PWN, Warszawa 1972, s. 1178  
 Juliusz Starzyński, Polska droga do samodzielności w sztuce, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 100, repr.  
 Rocznik CBWA 1956, Warszawa 1959, s. 72  
 Rocznik CBWA 1957, Warszawa 1961, s. 130  
 Rocznik CBWA 1958, Warszawa 1963, s. 171  
 Rocznik CBWA 1959—61, Warszawa 1965, s. 319  
 Rocznik CBWA 1962, Warszawa 1966, s. 288  
 Rocznik CBWA 1963—64, Warszawa 1971, s. 517  
 Rocznik CBWA 1965—67, Warszawa 1973, s. 804  
 Rocznik CBWA 1968—70 (w przygotowaniu)



Sprawy i miejsca porzucone przez ludzi, 1974—1975

Ognisko, 1974—1975



#### Katalogi wystaw indywidualnych:

Wystawa prac Stanisława Teisseyre, spis prac, Sopot 1957, 12 repr.  
 Stanisław Teisseyre, wystawa malarstwa, nota biograficzna, spis prac, Warszawa 1958, 4 repr.  
 Stanisław Teisseyre, wystawa malarstwa, wstęp Zdzisław Kępiński, nota biograficzna, Sopot 1963, 16 repr.  
 Stanisław Teisseyre, wystawa malarstwa, wstęp Zdzisław Kępiński, spis prac, Łódź 1963  
 Stanisław Teisseyre, malarstwo, wstęp Zdzisław Kępiński, nota biograficzna, spis prac, Warszawa 1964, 12 repr.  
 Stanisław Teisseyre, malarstwo, wstęp Zdzisław Kępiński, nota biograficzna, spis prac, Poznań 1967, 8 repr.  
 Stanisław Teisseyre, nota biograficzna, spis prac, Bydgoszcz 1967, 5 repr.  
 Stanisław Teisseyre, malarstwo, wstępy: J.M., Irena Moderska, Teresa Kostyrko, nota biograficzna, bibliografia, spis prac, Poznań 1975, 4 repr. barwne, 33 repr. cz.-b.

#### Publikacje Stanisława Teisseyre'a:

Światopogląd a styl w malarstwie, Sygnały nr 15, Lwów 1936  
 Rola i zadania sztuk plastycznych, Odrodzenie nr 22, 1945  
 Przedmowa do katalogu wystawy „Salon Wiosenny ZZPAP”, Muzeum Narodowe Warszawa, 1946  
 Walny Zjazd Delegatów ZPAP w Odrodzonej Polsce, Przegląd Artystyczny nr 1, 1946  
 O właściwą i skuteczną opiekę państwa nad sztuką i artystą, Przegląd Artystyczny nr 3, 1946  
 O wychowaniu konsumentów sztuki, Przegląd Artystyczny nr 4, 1946  
 Problem współczesności w malarstwie, Przegląd Artystyczny nr 4, 1946  
 Współczesna pozycja społeczna malarstwa. O właściwą diagnozę, Przegląd Artystyczny nr 7, 1946  
 Istotne przyczyny osamotnienia malarstwa, Przegląd Artystyczny nr 8—9, 1946  
 Wrażenia londyńskie, Przegląd Artystyczny nr 11—12, 1946  
 Londyńskie i paryskie wystawy, Przegląd Artystyczny nr 1—2, 1947  
 Wywiad z Ministrem Kultury i Sztuki ob. Stefanem Dybowskiem, Przegląd Artystyczny nr 3, 1947  
 Polscy malarze w Anglii, Przegląd Artystyczny nr 4—5, 1947  
 Rewolucja radykalna, Przegląd Artystyczny nr 6—7, 1947  
 Fakty i nieporozumienia, Głos Wielkopolski nr 73, 1948  
 Twórczość artystów staje się coraz bliższa człowiekowi, Głos Wybrzeża nr 296, 1952  
 O współpracy architektów z plastykami, Przegląd Kulturalny nr 49, 1953  
 O dalszy rozwój plastyki polskiej, Przegląd Artystyczny nr 4, 1954  
 Oceniamy odpowiedzialnie 10-lecie plastyki, Przegląd Kulturalny nr 27, 1955  
 Malarstwo dramatu (o twórczości W. Jackiewicz), Litery nr 7, 1964  
 Wstęp do działu polskiego w katalogu IV Biennale młodych, Paryż 1965  
 Wstęp do działu polskiego w katalogu VI Biennale młodych, Paryż 1969  
 Kryteria egzaminacyjne, tok studiów..., Wypowiedź rektora Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu prof. Stanisława Teisseyre'a, Sztuka 2, 1974

#### SPIS PRAC

- Otwarte drzwi (Spotkanie), 1935, olej pł., 100×81  
wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu
- Otwarte drzwi — Taormina, 1938, olej dykta, 92×65  
wł. Muzeum Okręgowego w Toruniu
- Otwarte drzwi — Snopków, 1939, olej pł., 115×89  
wł. p. E. Maciejewskiego, Poznań
- Zwierzenia, 1958, temp. olej pł. 60×74  
wł. autora
- Cyklady, 1959, olej pł., 73×116  
wł. autora
- Morze Egejskie, 1959, olej pł., 65×81  
wł. autora
- Pejzaż grecki II, 1959, olej pł., 113,5×145  
wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu
- Port w Eginie, 1960, techn. miesz.  
wł. p. Zofii Meissner, Kraków
- Odpyw, 1961, olej pł., 73×100  
wł. Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
- Przyptyw morza w Bretanii, 1961, olej pł., 72,5×116  
wł. Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
- Czarne łodzie, 1962, olej pł., 73×100  
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
- Aleja, 1963, olej pł., 92×73  
wł. Muzeum Okręgowego w Toruniu
- Dwie aleje II, 1964, olej pł., 149,5×77,5  
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
- Księżyc, 1964, olej pł., 59,5×72,5  
wł. Muzeum Narodowego w Gdańsku
- Rozewie zimą, 1964, olej temp. pł., 117×74  
wł. Muzeum Narodowego we Wrocławiu
- Odpyw I, 1964—1966, olej temp. pł., 110×120  
wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu
- Okno, 1964—1966, olej temp. pł., 167×130  
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
- Roztopy II, 1967, olej temp. pł., 89×129,7  
wł. Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

#### Z cyklu Ziemia:

- Metamorfozy, 1963—1975, olej pł., 165×90  
wł. p. E. Maciejewskiego, Poznań
- Spotkanie, 1966—1967, olej temp. pł., 100×81  
wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu
- Idol XX wieku, 1968, olej temp. pł., 73×100  
wł. Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku
- List, 1968, olej temp. pł., 89×115  
wł. p. Z. Krupskiego, Poznań
- Ogień I, 1968, olej temp. pł., 146×114  
wł. p. E. Maciejewskiego, Poznań
- Jutrzenka, 1969, techn. miesz. pł., 97×130  
wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu
- Noc, 1969, techn. miesz. pł., 97×135  
wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu
- Odloty, 1969, techn. miesz. pł., 135×96  
wł. BWA w Poznaniu
- Brzask, 1969—1970, olej temp. pł., 136×170  
wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu
- Zona Lota, 1969—1970, olej temp. pł., 130×89  
wł. Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku
- Wulkan II, 1970, olej winawil pł., 97×135  
wł. Muzeum Narodowego w Krakowie

- Wulkan III, 1970, olej temp., pł., 136×170  
wł. BWA w Poznaniu
- Narodziny dramatu, 1971, techn. miesz. pł., 100×73  
wł. autora
- Wojna I, 1971, techn. miesz. pł., 97×146  
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
- Wojna II, 1971, techn. miesz. pł., 129,7×96,5  
wł. Muzeum Narodowego w Gdańsku
- Inicjacje estetyczne, 1972, techn. miesz. pł., 130×97  
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
- Dom — Wnętrze, 1972, olej pł., 97×146  
wł. Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze
- Dom — Lustro, 1972, olej pł., 180×137  
wł. autora
- Dzień ósmy, 1972—1973, techn. miesz. pł., 106×73  
wł. p. St. Fijałkowskiego, Łódź
- Entreprenerzy przy Ablowym ognisku, 1972/1973, olej temp. pł., 146×97  
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi
- Wygnanie, 1972—1973, techn. miesz. pł., 97×146  
wł. Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
- Nagle przebudzenie o świcie I, 1974, olej pł., 90×135  
wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu
- Nagle przebudzenie o świcie II, 1974, olej pł., 65×100  
wł. autora
- Drzwi uchylają się tylko jeden raz II, 1974, olej temp. pł., 116×89  
wł. autora
- Miejsca i sprawy opuszczone przez ludzi, 1974—1975, olej temp. pł., 130×97  
wł. autora
- Ognisko, 1974—1975, olej temp. pł., 130×97  
wł. autora
- Pozorne drogi, 1975, techn. miesz. pł., 146×114  
wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu
- Szyfry kojarzeń, 1975, olej temp. pł., 114×162  
wł. Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
- Krajobraz wnętrza, 1975, olej temp. pł., 146×114  
wł. Muzeum Okręgowego w Toruniu
- Kształt przeszłości, 1975, olej temp. pł., 178×116  
wł. autora
- Zapowiedź nocy, 1975, olej temp. pł., 83×46  
wł. autora
- Za chwilę pojawi się słońce, 1975, olej temp. pł., 60×50  
wł. autora
- Poranek motyla, 1975, olej temp. pł., 80×65  
wł. autora
- Magia ognia, 1975, olej temp. pł., 83×46  
wł. autora
- Wielość rzeczywistości, 1975, olej temp. pł., 83×112  
wł. p. M. Scholtz-Kopczyńskiej, Poznań
- Poszukiwania dawnych tropów, 1966—1976, olej temp. pł., 81×100  
wł. autora
- Szyfry kojarzeń II, 1976, olej temp. pł., 78×138  
wł. autora
- Park nie spełnionych marzeń II, 1976, olej temp. pł. 130×97  
wł. autora

Wszystkie obrazy posiadają na odwrociu zapis autorski zawierający: imię i nazwisko autora, tytuł i datę powstania obrazu.

Projekt ekspozycji: WITOLD JANOWSKI  
Projekt plakatu: WALDEMAR ŚWIERZY  
Opracowanie graficzne katalogu: JERZY TREUTLER  
Tłumaczenia: ANTONI PLATKOW  
Redakcja katalogu: ZDZIŚŁAWA TYMANOWA (CBWA)  
Fotografie barwne: JERZY NOWAKOWSKI, RYSZARD REED  
Redakcja techniczna: HENRYK MALKO (CBWA)



◀ Dzień ósmy, 1972—1973

Drzwi uchylają się tylko jeden raz, 1974 ▶