

52/86

ANDRZEJ

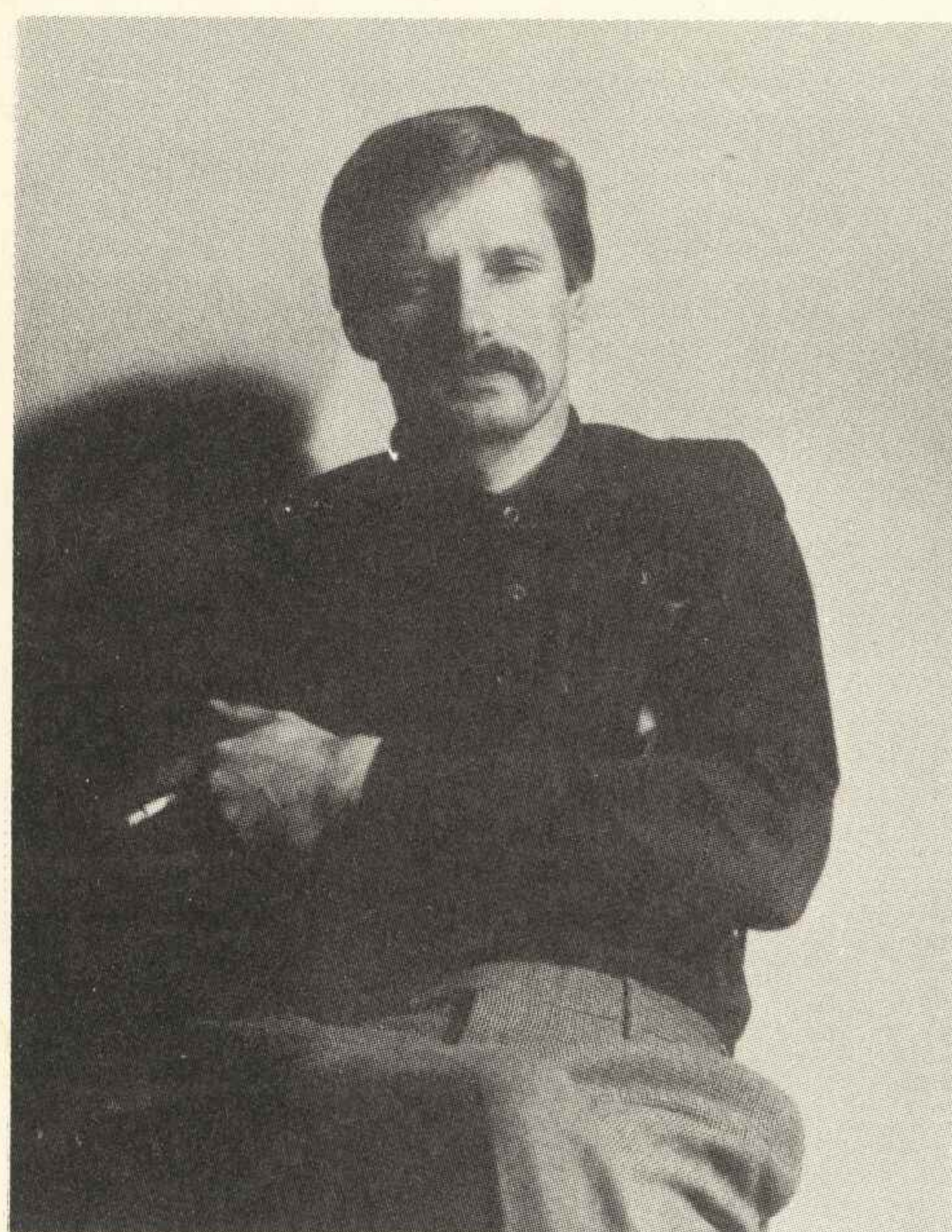
FOGTT

MALARSTWO

**Ministerstwo Kultury i Sztuki
Związek Polskich Artystów Malarzy i Grafików
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych**

kwiecień – maj 1986
Galeria „Zachęta”, Warszawa, pl. Małachowskiego 3





ANDRZEJ FOGTT
ul. Lwowska 13 m. 13
00-660 Warszawa

Ur. 9 października 1950 roku w Poznaniu. Studiował na Wydziale Malarstwa poznańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych pod kierunkiem prof. Zdzisława Kępińskiego, dyplom 1974 r. Twórczość w zakresie malarstwa i rysunku. Sekretarz Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików od 19 lutego 1984 roku do 19 czerwca 1985 roku.

„Dzieła sztuki nie są zwierciadłami, ale jako one obdarzone mocą transformacji, którą tak trudno wyrazić w słowach”. Ernst H. Gombrich „Sztuka i złudzenie”.

W ocenie współczesnych, czasy w których żyjemy, nie sprzyjają sztuce. Poza rynkiem, gdzie jest ona towarem pozbawionym właściwego sobie szacunku, społeczne zainteresowanie twórczością zdaje się przegrywać w konkurencji z problemami egzystencji świata i jednostki. A jednak sztuka trwa na przekór wszystkiemu.

Czy tylko jako odruch tradycji naszej kultury i potrzeb twórczych jednostki? Nie łatwo na to odpowiedzieć. Można wierzyć w sztuki niezbędną społeczność, potrzebę utrzymywania wartości uniwersalnych i ponadhistorycznych, które sprzyjają ciągłości istnienia nas jako społeczności, w jej niezbędność jako formy „oswajania”, coraz bardziej nieprzyjaznego i coraz trudniej zrozumiałego świata zewnętrznego. W swej historii sztuka była transmisją do tego świata, próbą jego przetworzenia na użytek indywidualnego i społecznego światopoglądu. W tym zwykle wyrażała się jej wartość trwała, niezależna od historycznych perturbacji. Jaką dziś pełni funkcję?

Nie rozstrzygając naszych wątpliwości zatrzymajmy się w świecie wartości, które trwają i od nowa są tworzone. Na malarstwo Andrzeja Fogtta chcę spojrzeć z tej perspektywy. Już we wczesnym, młodzieńczym okresie, twórczość Fogtta kształtuje się pod wpływem „nowej figuracji” i była znakiem czasu. „Nowa figuracja” – tendencja, której sprzyjali artyści najmłodszy w Polsce, miała tu swoisty charakter. Uprawiane w tym nurcie malarstwo wyrażało niepokój i protest wobec społecznych zagrożeń, nawiązywało dość luźno do ideowego programu twórczości Andrzeja Wróblewskiego, w sferze warsztatowej, dość często – do zmodyfikowanych doświadczeń koloryzmu. W okresie studiów Fogtta w poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych doświadczenia te reprezentowane były w różny sposób poprzez indywidualności twórcze z grona ówczesnych pedagogów: Stanisława Teisseyra, Tadeusza Brzozowskiego, Zdzisława Kępińskiego.

Wczesne obrazy Fogtta, pobierającego u nich naukę malarstwa, nie zdradzały jednak fascynacji kolorem.

„Works of art are not mirrors, but like mirrors they have the power of transformation, so difficult to express in words”. Ernst H. Gombrich, „Art and Illusion”.

Current opinion has it that times in which we live are not especially conducive to art. It enjoys no due respect on the market, and public interests have shifted towards existential problems concerning the world and the individual. And yet, art persists in spite of everything.

Is it only as an impulse of our cultural traditions and the individual's creative needs? There is no easy answer to that. There are grounds for believing that art is socially indispensable, that it sustains universal and supra-historical values necessary for the continuity of our existence as a group, that it is a palliative with which to „tame” the increasingly more unfriendly and less understandable world round us. Throughout its history, art has been man's transmission to the outer world, which has been art's lasting value, independent of historical perturbations. What is its function today? Aware of all our doubts, let us stop to consider the lasting and the newly created values. This is the perspective from which I intend to view Andrzej Fogtt's painting. In his youthful period, his output was affected by the „new figuration”, which was *signum temporis*. The trend was especially attractive to the youngest Polish artists, which had a peculiar meaning. Their output conveyed their anxiety about and their protest against the existing social menace. The message of their art was loosely connected with that of Andrzej Wróblewski; their workmanship frequently drew upon the modified experience of colourism. During Fogtt's studies at the State College of Fine Arts in Poznań, this experience was represented in different ways by the creative individualities of his professors: Stanisław Teisseyre, Tadeusz Brzozowski and Zdzisław Kępiński. Yet Fogtt's early paintings did not reflect his teachers' fascination with colour. Their foremost quality was their dramatic tension and synthetic representation of figures in motion. The first years of Fogtt's independent work were a period of his search for an original concept of painting. The artist first presented the effects of his quest a few years after graduating from the Poznań

Jego dynamiczne, figuratywne obrazy były niemal monochromatyczne. Dominowało w nich napięcie dramatycznie i syntetycznie przedstawionych w ruchu postaci. Pierwsze lata samodzielnej pracy są dla Fogtta przede wszystkim okresem poszukiwania i precyzowania własnej koncepcji malarskiej. Rezultaty tych poszukiwań artysta zaprezentował publicznie dopiero w kilka lat po ukończeniu poznańskiej uczelni. Na pierwszej indywidualnej wystawie w Warszawie w 1980 roku Fogtt pokazał malarstwo zaskakująco odmienne od swych wczesnych obrazów, a zarazem malarstwo dojrzałe pod względem koncepcji artystycznej i rozwiązań warsztatowych. Były to cykle dużych płócien, zatytułowane „Ziemia”, „Żywioły”. Momentem charakteryzującym wówczas to malarstwo, w warstwie przedstawiającej obrazu, była cząsteczka barwna malarskiej kaligrafii, element podstawowy materii obrazu, coś na kształt fonemu w strukturze artystycznej wypowiedzi. Element ten zdawał się być niezmienny i kształtujący rygorystycznie tkankę obrazu. O „tkance obrazu” można tu mówić w różnych znaczeniach. Plamy barwne – fonemy na swój sposób dekoracyjnie kapryśne, jakby secesyjne w rysunku, tworzyły materię iluzyjnie ruchliwą, nasuwającą skojarzenia ze światem natury, konkretnych jej zjawisk lub z abstrakcyjną biologiczną tkanką, przekonywująco prezentując sytuację, którym w metaforyczny przeciwieństwo sposób odpowiadały tytuły obrazów: „Ziemia”, „Żywioły”.

Ów fonem w swym wymiarze i kształcie nie był przypadkowy – wyznaczał przestrzeń obrazu podporządkowując temu wymiar płótna obrazu. Dynamiczność formy fonemu, sposobu budowania z niego malarskiej materii domagała się odpowiedniej przestrzeni – stąd duże płótna obrazów Fogtta były naturalną dla owej tkanki „podstawą bytową” natomiast małe formaty płócien zdawały się być zdolne jedynie do „utrzymania” fragmentu wyobrazonego obrazu, zasygnalizowaniem poza nim istniejącej malarskiej przestrzeni. Rzecz by można, że powołana do życia przez malarza elementarna cząstka jego obrazów rządziła się własnymi prawami, domagając się określonych multiplikacji, określonych rytmów malarskiej struktury, w której miała funkcjonować. Fonem ten, specyficznym formowany pełnił poza tym funkcje dodatkowe, nie przewidywane może przez artystę. Stał się bowiem śladem jego warsztatu, pozwalał

College. At his first one-man show in Warsaw in 1980, Fogtt showed paintings strikingly different from his early production. By that time his work had become conceptually mature and based on competent craftsmanship. The exhibits included series of large canvases entitled „The Earth” and „The Elements”. At that point the basic element of the matter of his paintings, something like a phoneme of artistic expression, consisted of a coloured particle of painted calligraphy. This was the unchanging element which shaped the fabric of his paintings. The latter term may be used in different meanings with regard to his art. Patches of colour, decoratively capricious phonemes, whose outlines are reminiscent of Art Nouveau shapes, added up to an illusively mobile matter which evoked associations with the world of nature, its actual phenomena or its abstract biological tissue. This added persuasive power to the situations described metaphorically in the titles, „The Earth”, „The Elements”.

The size and the shape of the phoneme was no accident: it marked out the area and decided upon the size of his paintings. The dynamic quality of the phoneme and the method in which it was used for the construction of his paintings called for an appropriate scale, therefore the large size of Fogtt's canvases was the natural existential basis for this tissue, while small formats would barely be able to convey a small fragment of his imagined paintings, of the painted matter beyond this fragment. The elementary particle of his paintings was governed by its peculiar law, which required multiplication and a well-defined rhythm for the painted structure in which it was to function. The peculiarly shaped phoneme also performed an additional function which the artist himself might have found difficult to predict. It has gradually become a trace of his workmanship enabling the spectator to link the calligraphic structure with the painter's personality, much like one's handwriting. Although he was certainly not isolated in his use of well-defined patches of colour for the construction of his painted reality, his basic form, shaped in a deliberate manner, was not like others'; it had nothing in common with a Pointillist patch of colour or with van Gogh's emotional stroke of the brush. Fogtt's elementary particle was an element in a visual game. Unlike the anonymous current

jak charakter pisma, powiązać kaligraficznie struktury z osobowością malarza, choć nie on jeden przeciwieństwo posługiwał się określoną plamą koloru dla skonstruowania malarskiej rzeczywistości. Owa podstawowa forma, kształtowana świadomie nie była jednak taka sama jak inne, nie mogła, ani chciała utożsamiać się z plamą barwną pointylistów, czy obdarzonym emocją, śladem pędzla van Gogha. Była ponadto wciągnięta w odrębną grę. Wśród anonimowej niekiedy twórczości współczesnej, anonimowej ze względu na warsztat danego artysty, dla innych profesjonalistów nie trudny do naśladowania i odtworzenia, owa specyficzna elementarna jednostka malarska obrazów Fogtta pełnić może funkcje szczególne, wybiegające poza tworzenie malarskiej struktury – dla odbiorcy może być wyrazem tego co indywidualne, zapisem osobowości artysty, dla twórcy natomiast – manifestacją osobistej odpowiedzialności. Sposób funkcjonowania owej elementarnej jednostki najciekawiej wówczas ujawnił obraz „Zieleń V”, którego rzeczywistość przedstawiona stanowiła abstrakcyjnie zakomponowaną przestrzeń wibrującą zielono-czarnymi cząstkami materii i nieoczekiwanie pojawiającą się w tej przestrzeni smugę czerwieni. Tak widziana rzeczywistość przedstawiona w obrazie była wszakże jakby jej pierwszą, najogólniejszą postacią. Malarskie konwencje pozwalały wprowadzić na uznanie jej autonomicznej wartości i nie domagały się poszukiwania dalszych precyzyjniejszych jej interpretacji. Jednakże właśnie owe elementarne jednostki języka obrazu zatrzymywały uwagę swą wibracją, skłaniając do zagłębienia się w ich ruchliwą materię rzeczywistości przedstawianej. I wtedy okazywało się, że jest ona bardzo konkretnym i niemal iluzjonistycznie przedstawionym krajobrazem leśnym, w którego ciemnej zieleni ukryte jest jezioro potwarzające w swej tafli otaczający zrab lasu. Iluzja była tak przekonywująca, że Aleksander Wallis, oglądając jego czarno-białe zdjęcia zdziwił się: „coż za werystyczny obraz”. Sądzę, że obraz ów inicjuje istotną dla sztuki grę z widzem, rodzaj dialogu, który rozwija się wedle możliwości i umiejętności prowadzenia takiej dyskusji przez uczestników owej gry. Jak wiele wybitnych dzieł sztuki spełnia swą funkcję dwójako: przedstawiając otaczającą nas naturę, pozwalając swą iluzją podziwiać jej walory i przedstawiając zarazem rzeczywistość abstrakcyjną, autonomiczną,

production which can be easily imitated, the elementary unit in Fogtt's works performs a function which goes far beyond his painted structures. To the spectator, it is an expression of the individual traits of the artist's personality. To the artist, it is a manifestation of his personal responsibility.

The operation of Fogtt's elementary particle was illustrated in a most interesting way at that time in the painting „Greenery V” featuring abstract space vibrating with green and black particles of matter with an unexpected streak of red paint. Thus represented, reality in Fogtt's paintings acted as an introductory and the most general approximation of matter. Thanks to the painting conventions, the spectator was able to recognise its autonomous properties and did not demand more precise interpretation. Yet these elementary particles of Fogtt's visual language vibrated with such intensity as to induce the spectator to penetrate the mobile matter of represented reality. On examination, the painting features an illusive, almost palpable forest landscape, with a lake hidden amidst the dark greenery, whose waters echo a nearby forest clearing. The illusion is so overwhelming that on seeing a black-and-white photograph of the „Greenery”, Aleksander Wallis exclaimed „What a veristic painting!”

I believe that this particular picture initiates an important interplay with the spectator, a dialogue which develops according to the participants' potentialities. Like many outstanding works of art, it performs a dual function: its illusion of the surrounding nature allows the spectator to appreciate its value; yet it also gives an abstract vision of reality based on an artistic insight rather than empirical observation. This way, the painting brings us closer to an important problem of the operation of art, of which E. Gombrich writes in his book „Art and Illusion.” He says that reference between the language of art and the visible world is at the same time so obvious and so mysterious that the language has remained unknown to most people. Artists are certainly familiar with it and use it the way we use our mother tongue before we have learnt syntax and semantics. In my opinion this language has been unknown to the public throughout the history of art. In spite of it, art has always acted as a bridge between the colloquial vision of the world

kreowaną tylko według zasad artystycznej wizji a nie empirycznej rzeczywistości. Tym sposobem obraz, o którym mowa, przybliżył nam kwestię istotną dla funkcjonowania sztuki, jedną z wielu, które zajęły E. Gombricha w jego książce „Sztuka i złudzenie”. „Do świata widzialnego – pisze Gombrich – język sztuki odnosi się w sposób tak oczywisty i tak zarazem tajemniczy, że dla większości ludzi pozostaje całkowicie nie znany; znają go tylko artyści i używają go tak, jak my używamy języka ojczystego zanim nauczymy się składni i semantyki”. Nieznajomość owego języka towarzyszyła – jak sądzę – zawsze dziejom sztuki. I zawsze, niezależnie od tego, sztuka stanowiła transmisję między potocznym widzeniem świata a problematyką, w której poruszać się mogli sprawnie jedynie specjaliści. Odejście zupełne od nowego „potocznego widzenia” zwiastowało zwykle klęskę sztuki w kontakcie ze społeczeństwem, a tym samym unicestwienie jej istotnego sensu – opanowania świadomości odbiorcy. Obraz Fogtta któremu poświęciłam tu tyle uwagi jest, jak sądzę, interesującym przykładem rozwiązania trudności utrzymania kontaktu z odbiorcą poprzez ułudę znanej mu z potocznego doświadczenia rzeczywistości, kreacją formy artystycznie ambiwalentnej, niezależnej od wytwarzanej przez nią iluzji.

W późniejszych obrazach ową rzeczywistość naturalną zastąpił symbol. Postać człowieka, wynurzającą się z wibrujących cząstek przestrzeni, symbolizowała jedność świata natury ze światem człowieka i jedność praw którym są poddawane oba żywioły.

Można także widzieć to szerzej, traktując ekspresyjnie przedstawiony, abstrakcyjny żywioł jako metaforę oddziaływań świata nas otaczającego – na jednostkę, metaforę niepokojów i zmagania, w które nasz los jest uwikłany.

W tym ciągu metaforycznych wypowiedzi pojawia się cykl „Drzew”. Drzewo – pradawny symbol życia i twórczości, symbol centrum naszego świata. I znów urzeka nas migotliwość znaczeń owego cyklu obrazów, czytelny wizerunek drzewa tworzącego dekoracyjną zarazem formę, egzystuje niezależnie od swych symbolicznych znaczeń. Odczytanie symbolu wzbogaca jednak sens tych obrazów, wiążąc je z odległą tradycją, akceptujemy klimat poetyckich znaczeń.

and an area explored thoroughly only by specialists. Artists who have turned their backs on the „colloquial vision” usually suffer failure in their contact with society, which defies the essential goal of art which is to win over the minds of the public. Fogtt's picture is an interesting example of sustaining contact with the public through an illusion of reality known from daily experience.

In his later works, symbols have taken the place of natural reality. A human silhouette emerging from the vibrating particles of space symbolises the unity between the world of nature and people, and the unified laws by which the two are governed. We may view it from a broader perspective and treat the expressive, abstract element as a metaphor of the world's impact on the individual, a metaphor of anxiety and struggle inherent in our life.

Next to come in Fogtt's sequence of metaphorical statements was the series of „Trees”. Trees are ancient symbols of life and creation, while a single tree marks the centre of our universe. Here again we are fascinated by the wealth of meanings conveyed by the paintings of the series, by the clear outlines of trees which, for all their symbolic significance, are decorative forms as well. Yet our awareness of this symbolic significance enhances the impact of the paintings by referring them back to the remote tradition, thanks to which we are also ready to absorb their poetic mood.

The series of the „Elements-Element-haunted”, shown alongside Bożenna Biskupska's excellent sculptures in the Polish Pavilion at the 1984 Venice Biennale, brings in a new value. The curator of the Polish exhibition Jerzy Madeyski saw the series as a *castrum doloris*. Yet there is a vehemently expansive factor in Fogtt's works that radiates energy and transcends (annihilates) the *castrum doloris*. In these fiery, passionate paintings, symbols of life come out victorious in their struggle with those of mourning, and craving for life prevails over annihilation. Fogtt's paintings of 1985 confirm this interpretation. The explosion of colour is so violent that the phoneme has lost its shape. Vibrating, mobile areas, which owe their existence to their luminous colour, have been unearthed in Fogtt's paintings. Texture has first appeared here as a sensual sheath for colours and is fighting for independence. The represented world lives

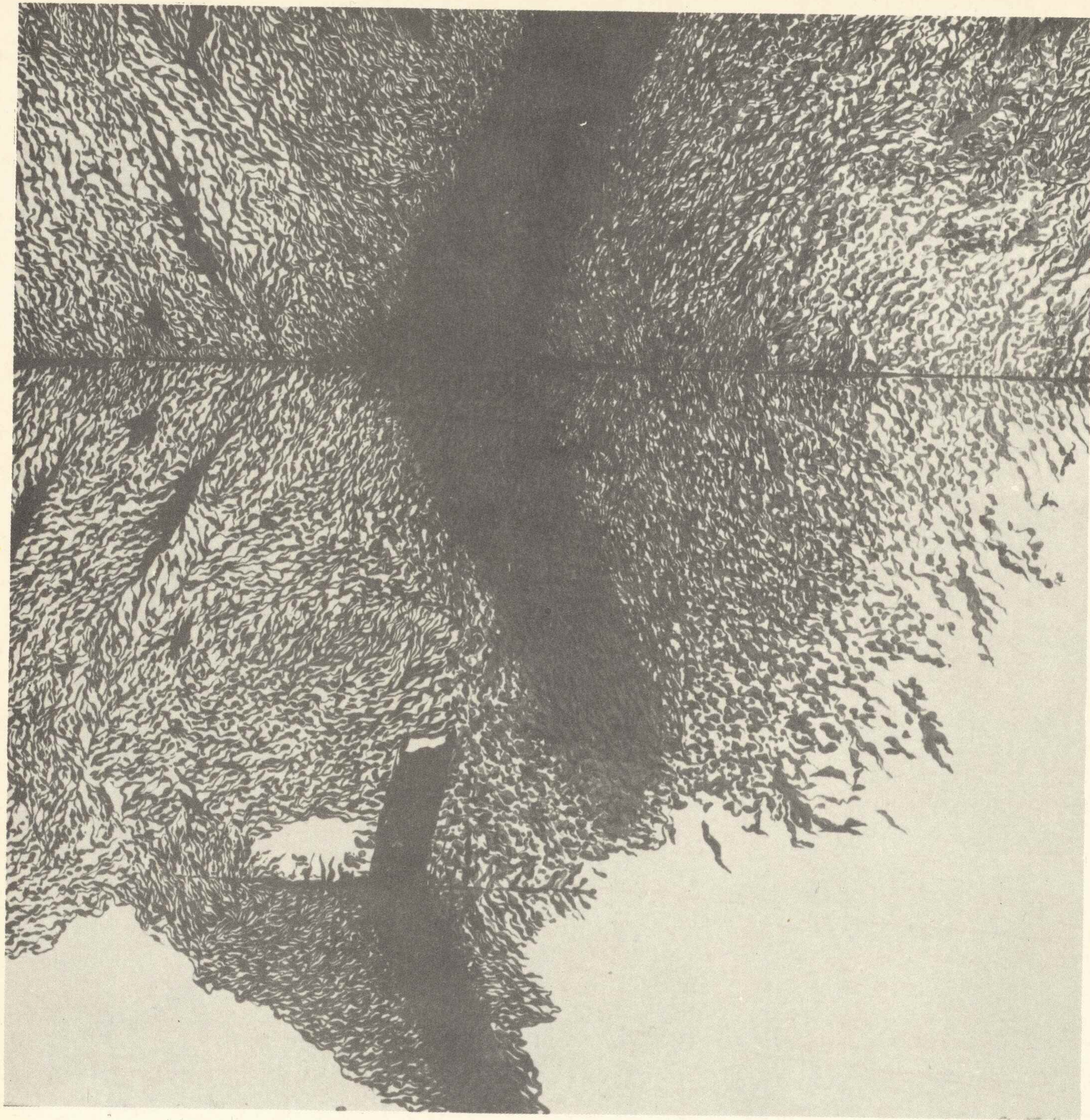
Odrębną wartość wnosi cykl „Żywioły – Żywiołem opętanie”, który współtworzył ze znakomitymi rzeźbami Bożenny Biskupskiej, ekspozycję polską na Biennale Weneckim w 1984 roku. Komisarz wystawy Jerzy Madeyski widział to jako *castrum doloris*. Jest jednak, naszym zdaniem, w obrazach Fogtta żywioł gorący, ekspansywny, emanujący energią, przekraczający (niszczący) *castrum doloris*.

W tych gorejących, płomienistych obrazach, symbol życia przewyższa symbol żałoby, dominuje pragnienie istnienia, zwycięstwo życia nad symbolem unicestwienia. Obrazy Fogtta z 1985 roku są potwierdzeniem takiej interpretacji. Wybuchł w nich kolor formą gwałtowną. Ujawnił swą żywotność niszcząc kształt fonemu. W obrazach Fogtta odkryły się przestrzenie żywe, ruchliwe, zawdzięczające swój byt świetlistej barwie. Pojawiła się faktura, zmysłowa powłoka koloru, walcząc o swą niezależność. Świat przedstawiony żyje już teraz nie tyle poprzez wibrację elementarnych cząstek malarskiej materii, ile poprzez wewnętrzną płomienistość barwy, jej zdolność konstruowania przestrzeni, jej zdolność przekazywania wszelkich malarskich znaczeń.

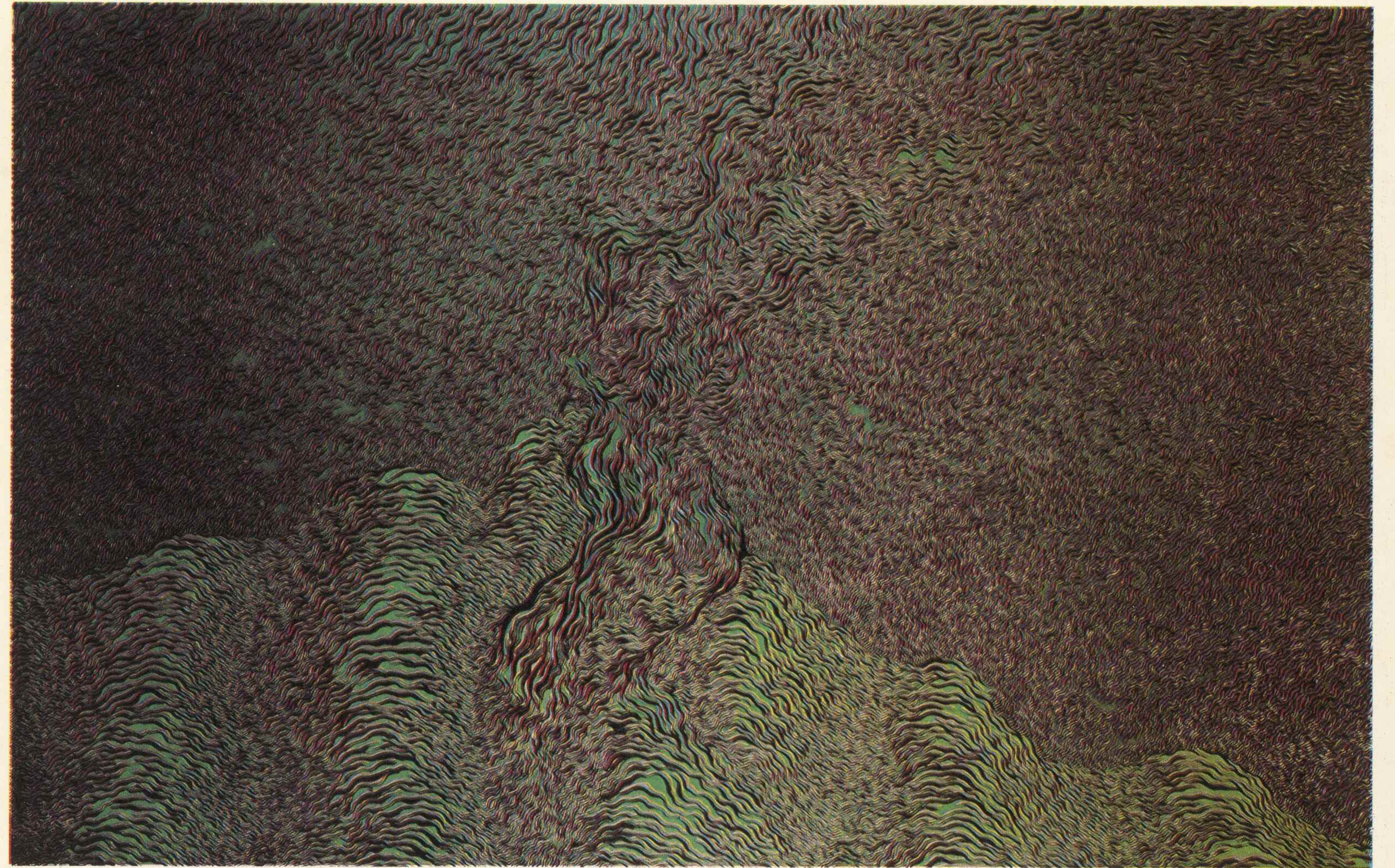
Teresa Kostyrko

not so much thanks to the vibration of elementary particles of painted matter but thanks to the inner ardour of colour, its space-constructive quality and its ability to convey meaning.

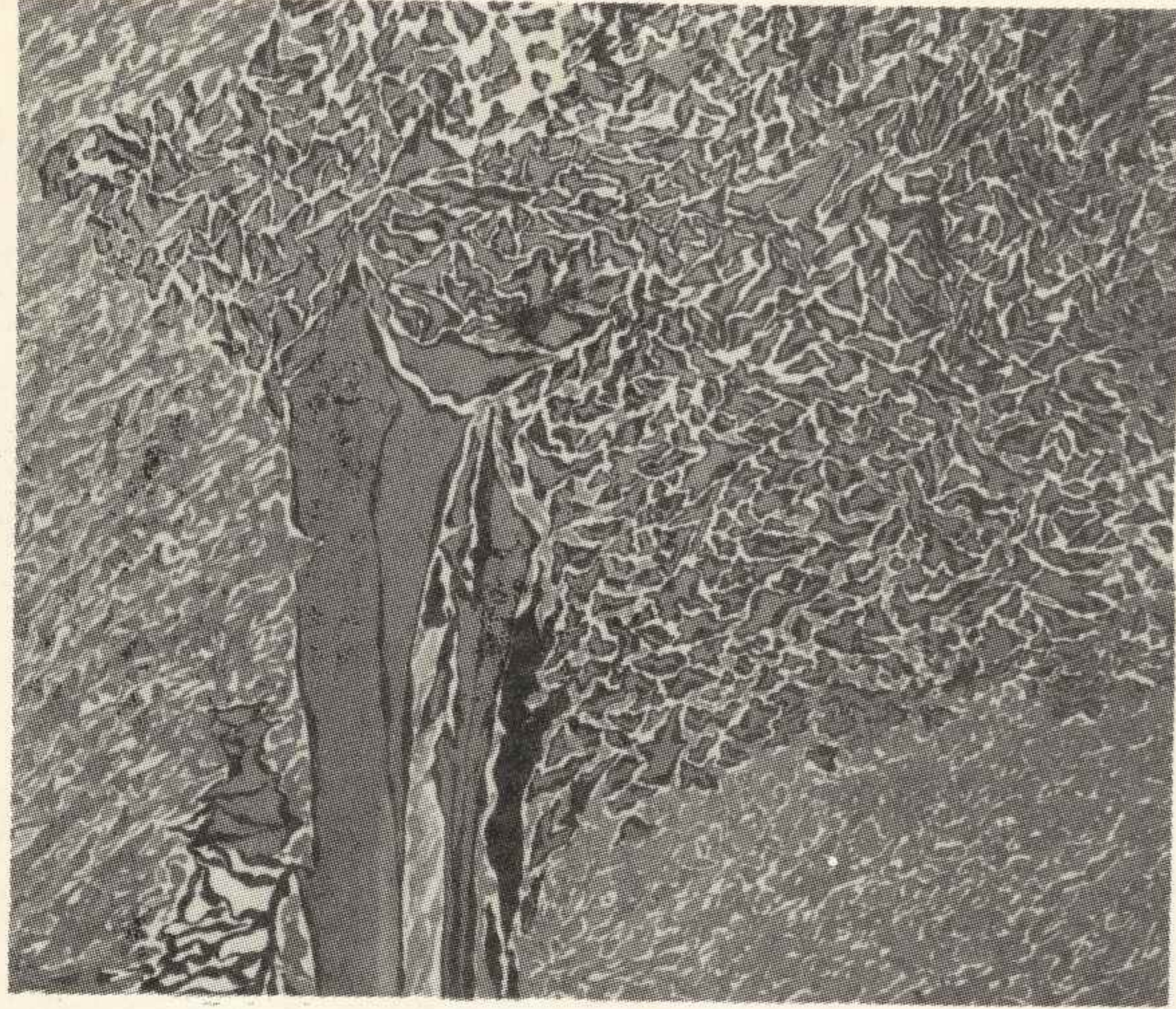
Teresa Kostyrko



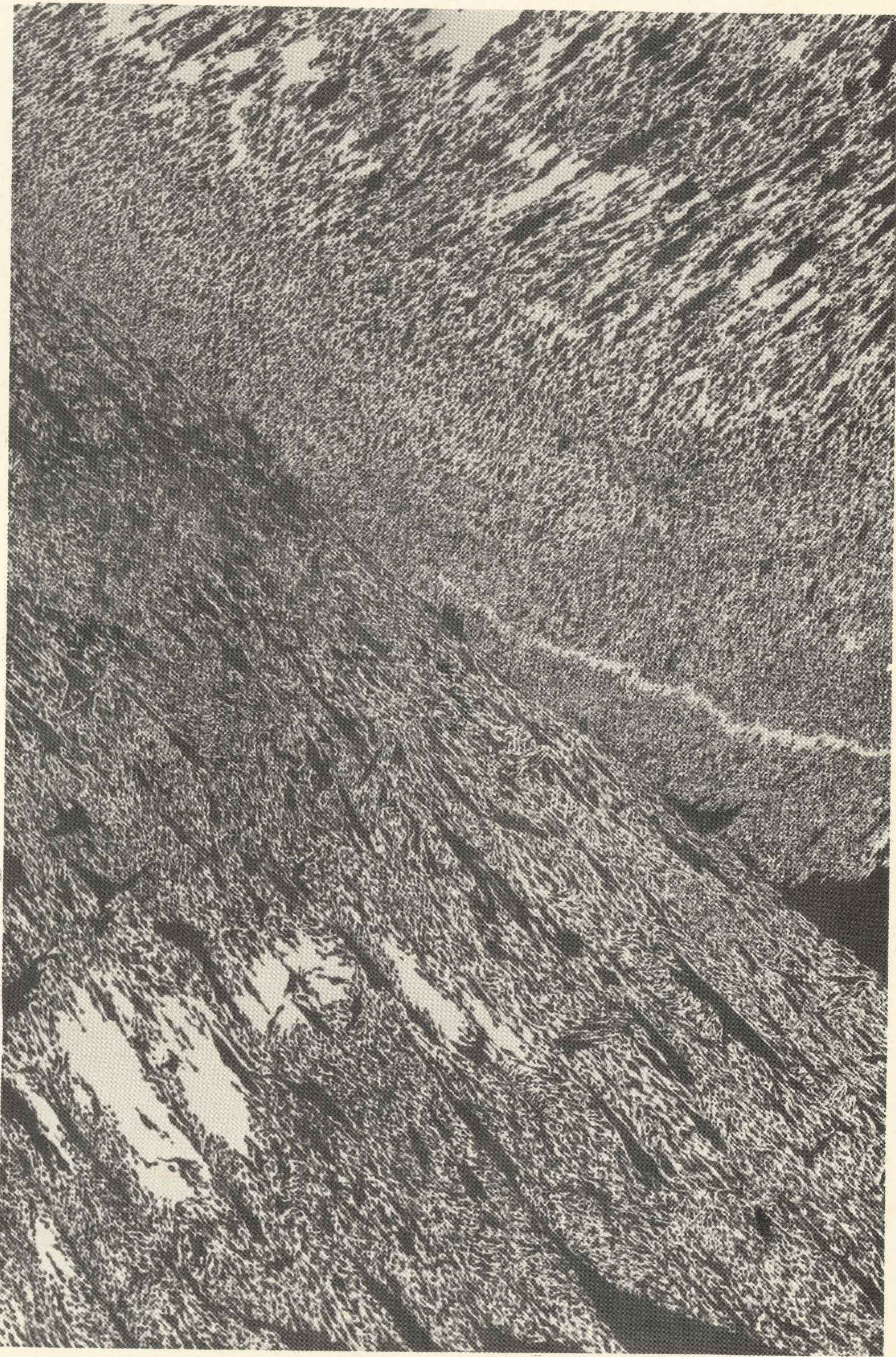
1



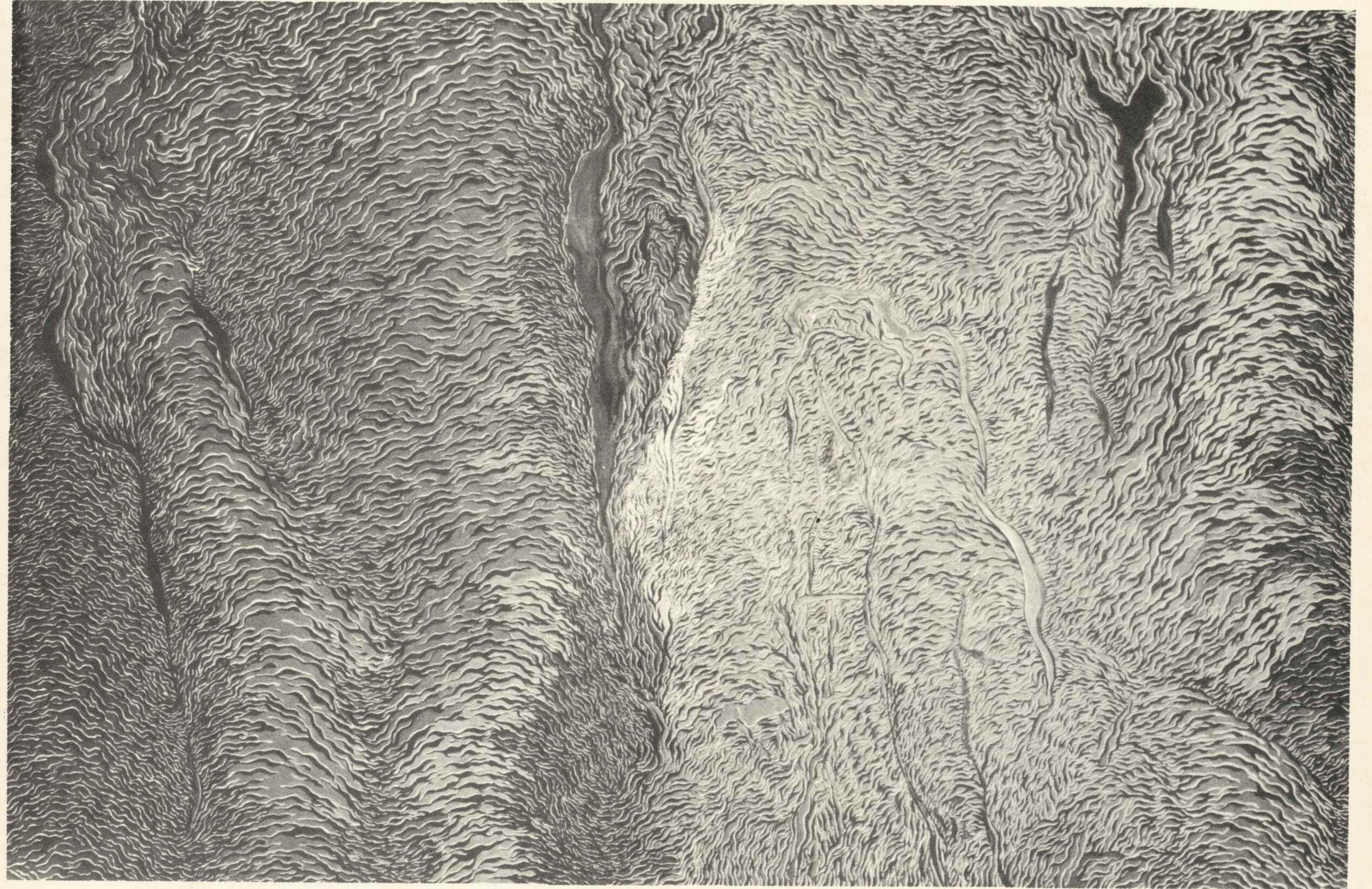
10



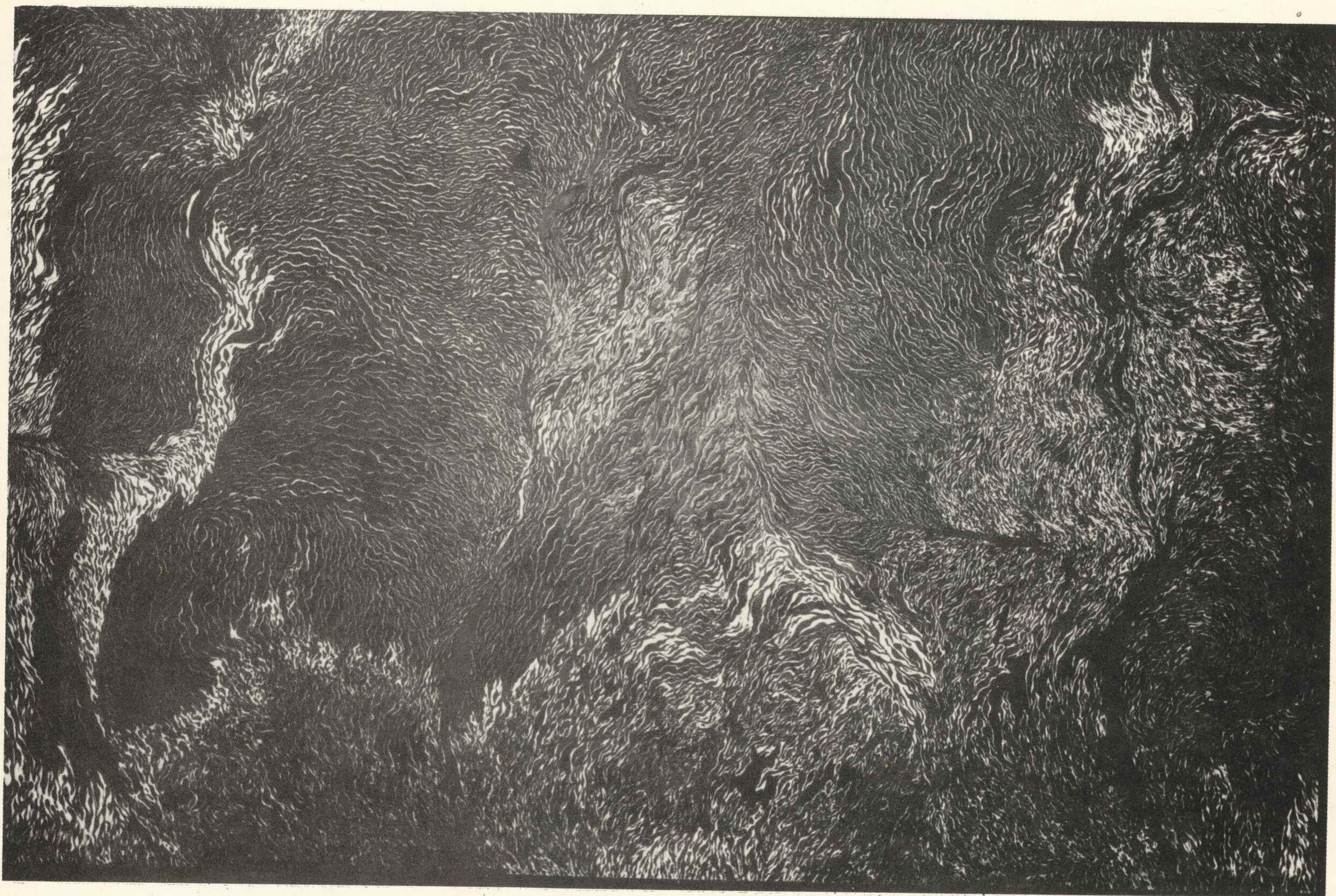
2



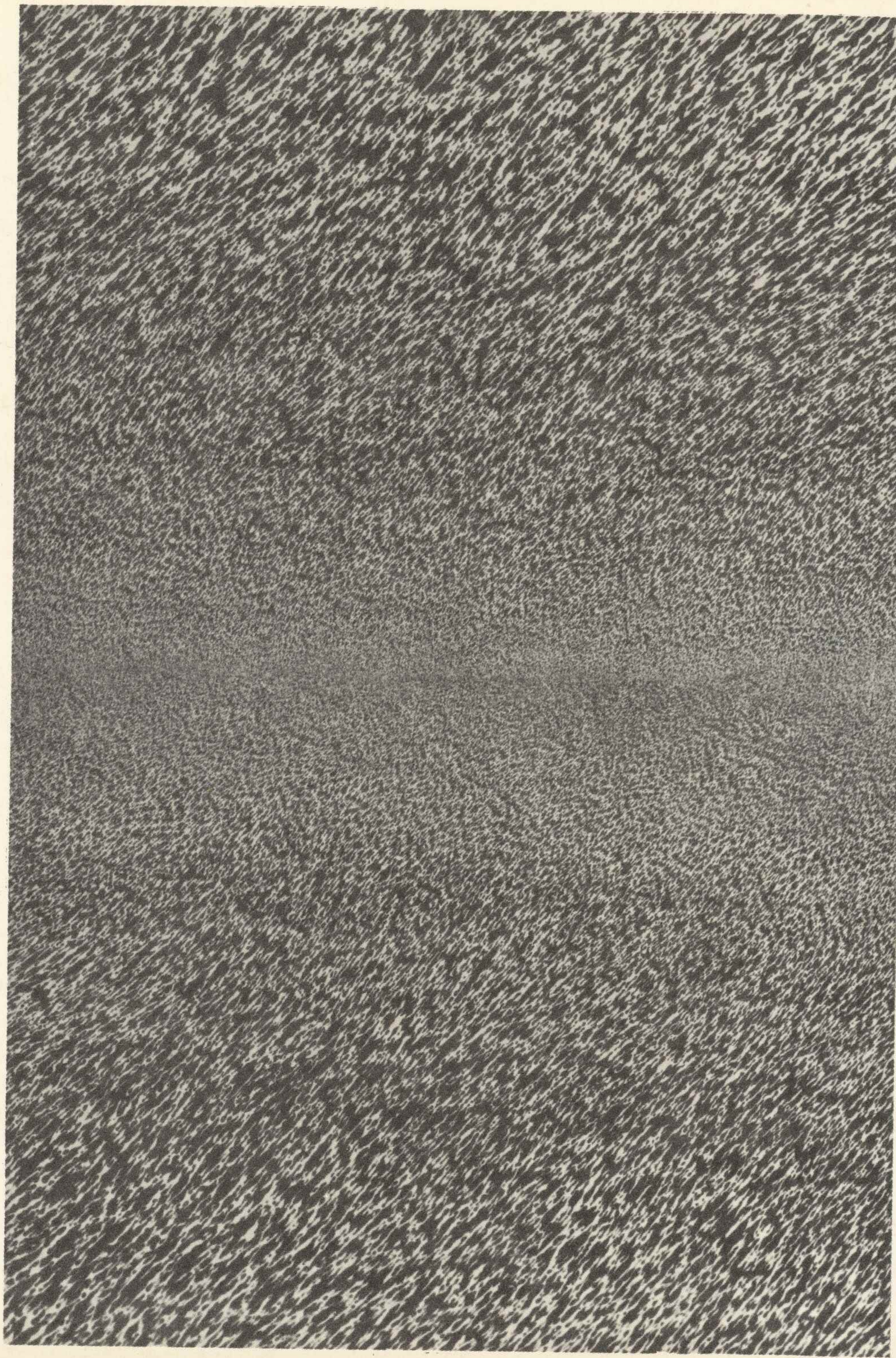
8



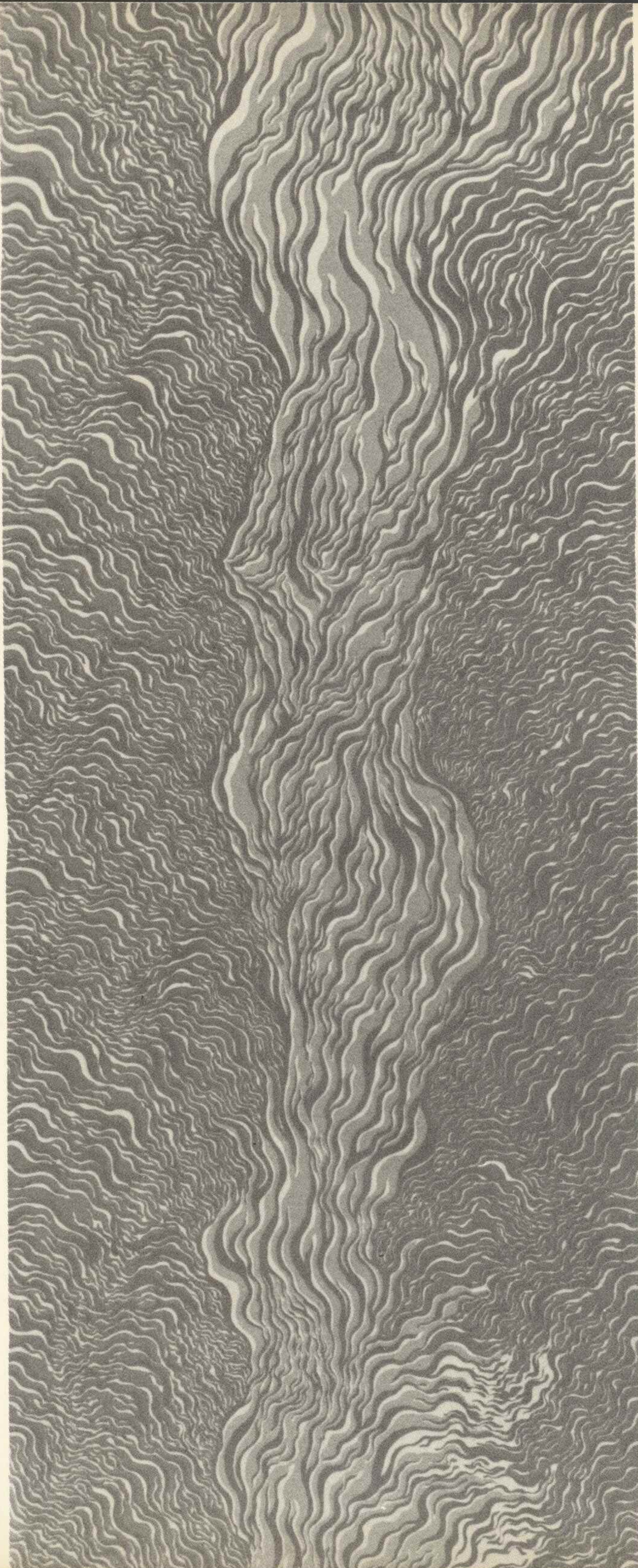
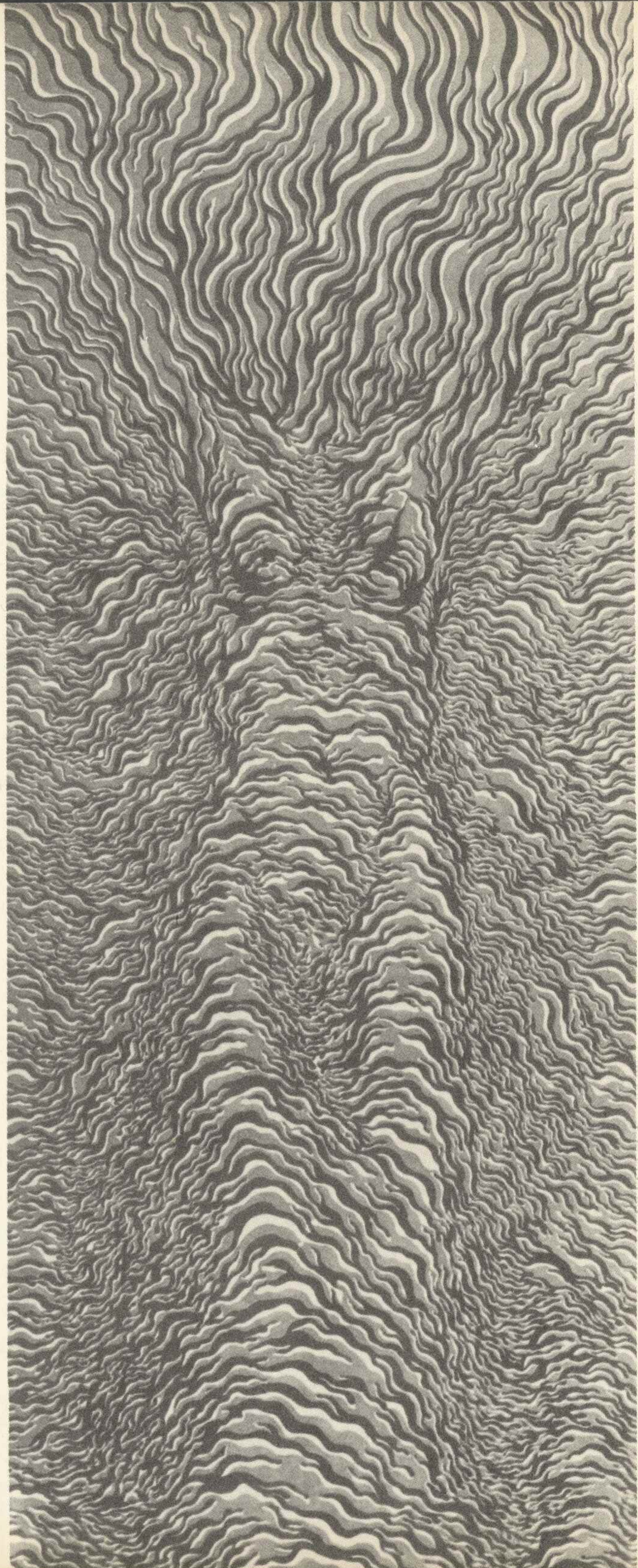
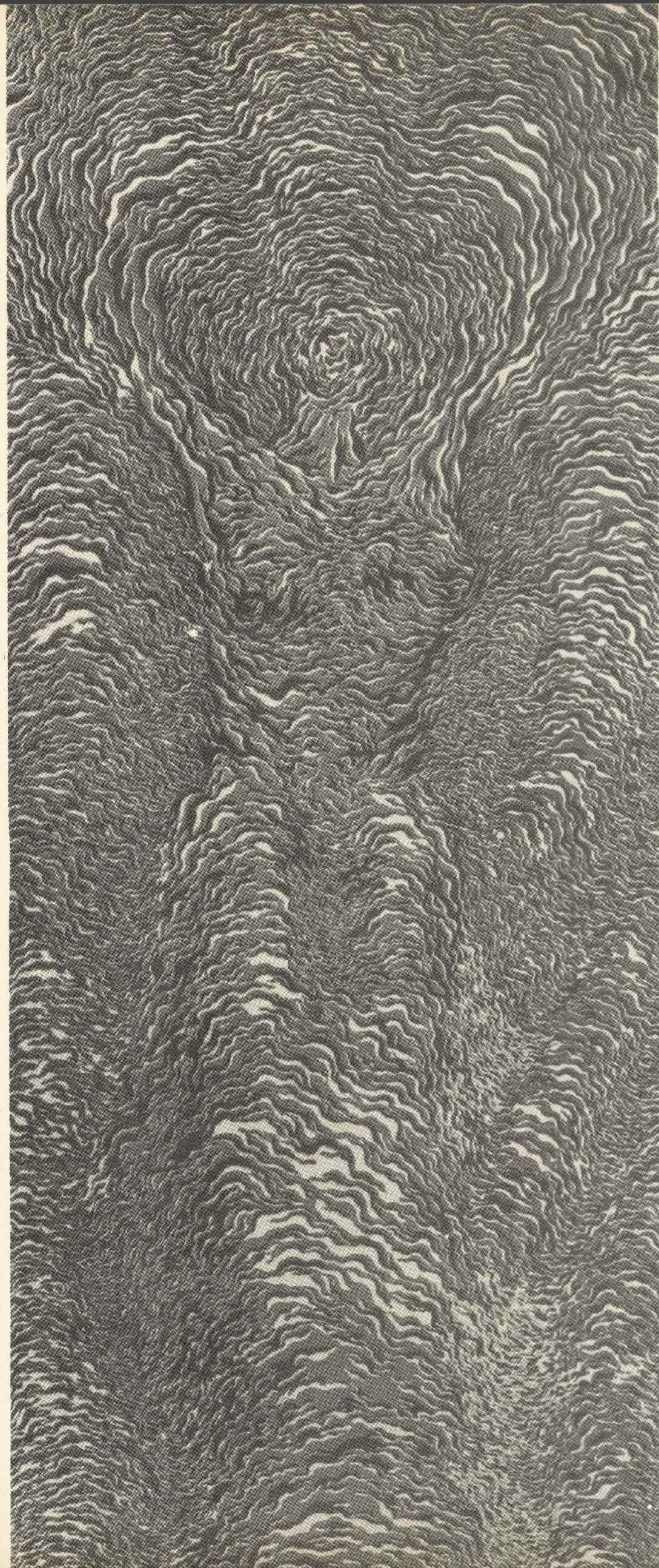
9

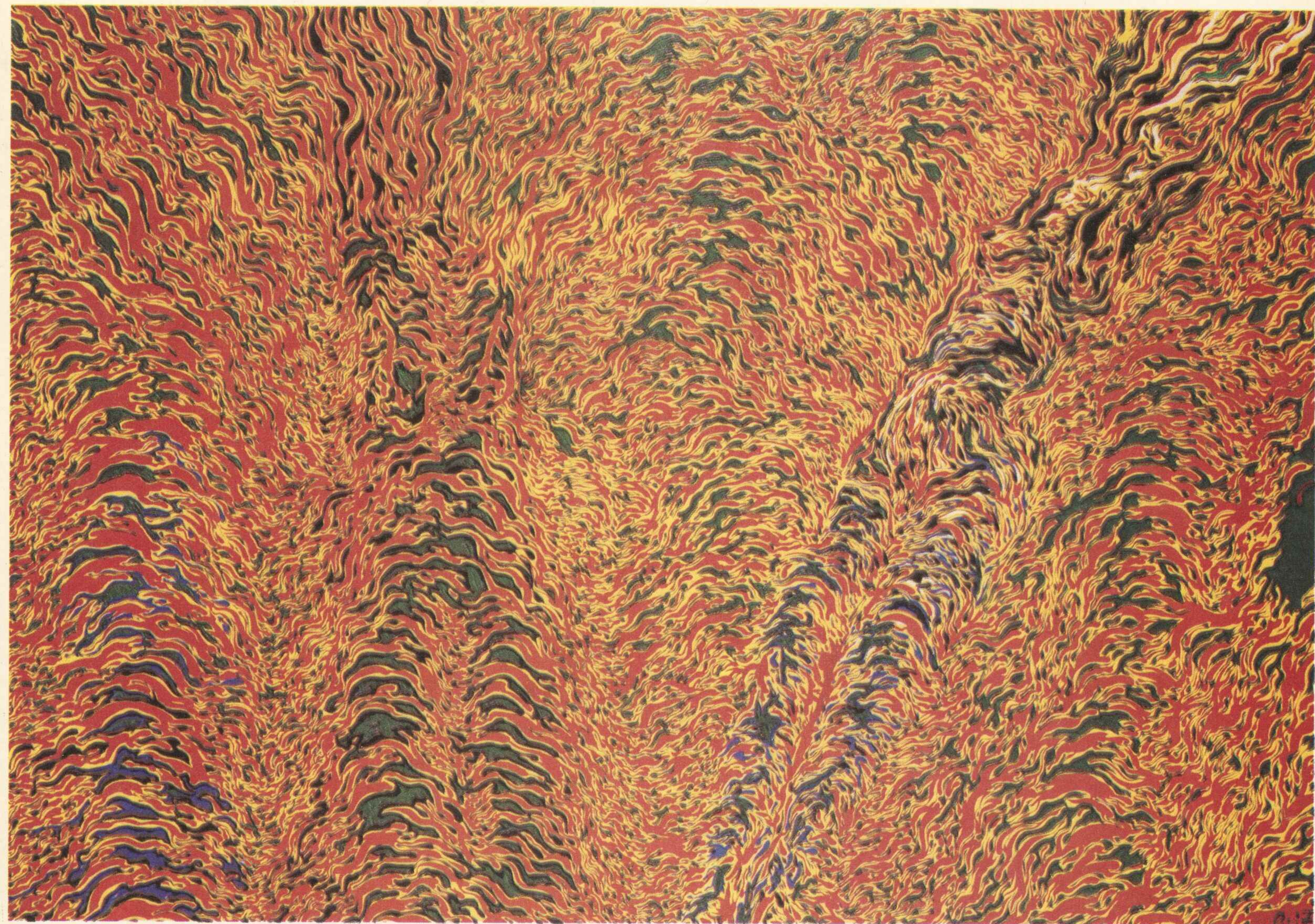
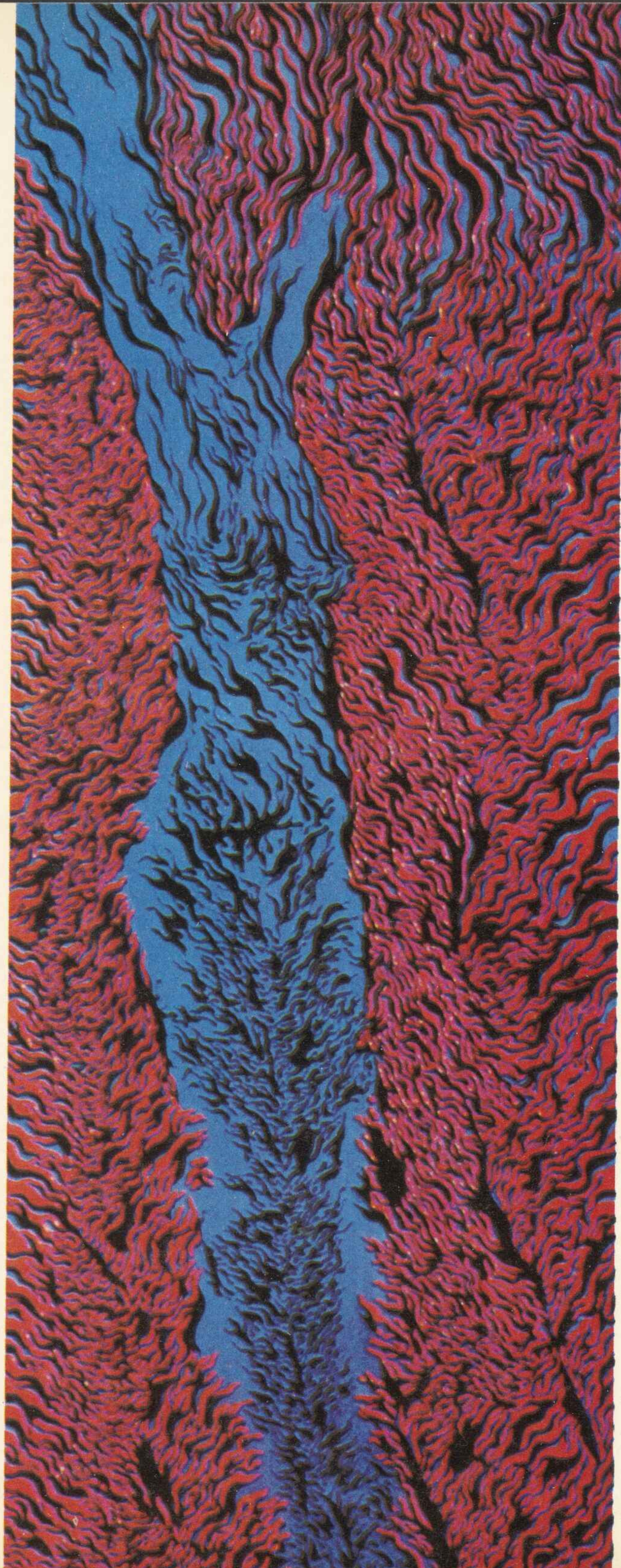


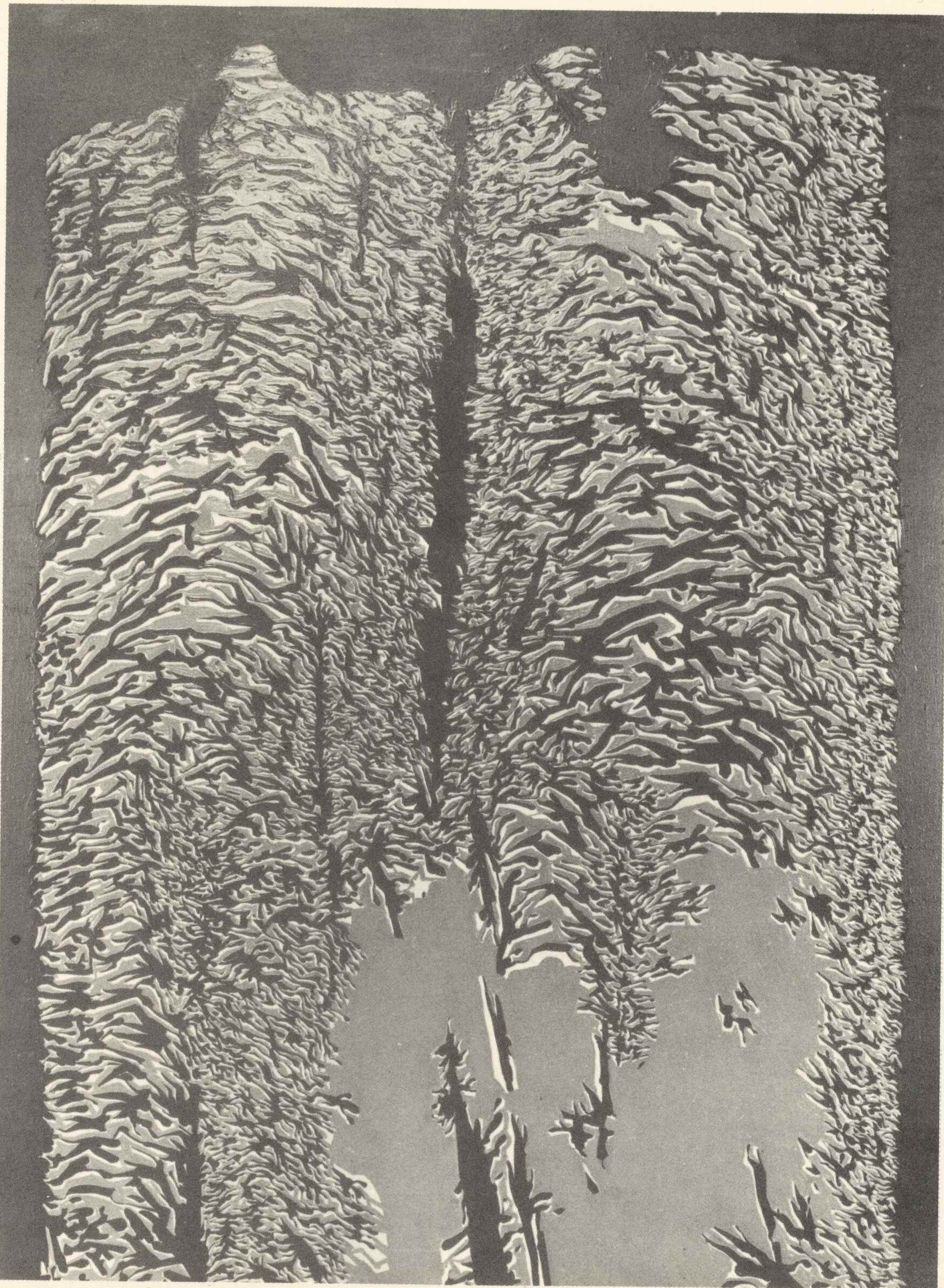
7

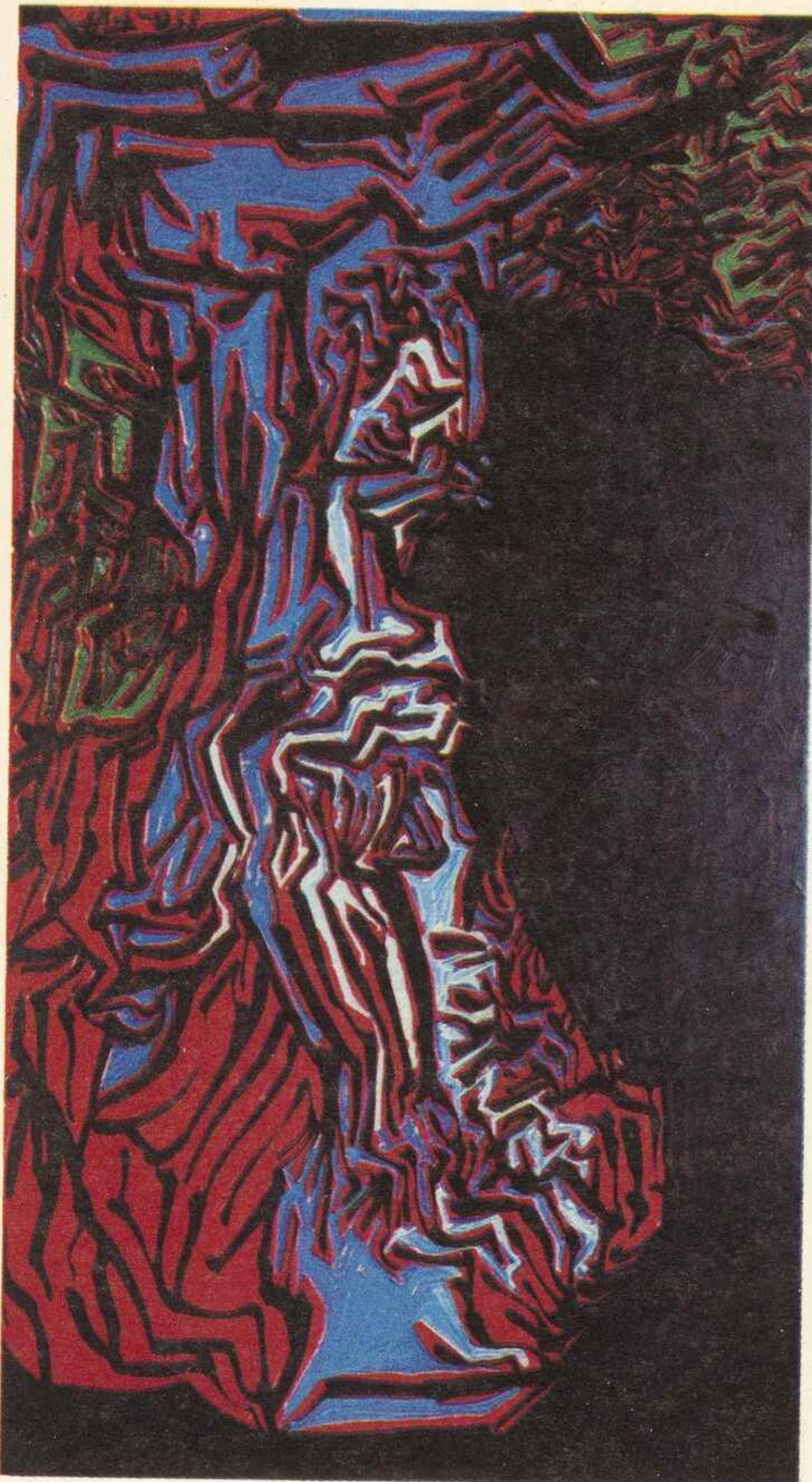


7a





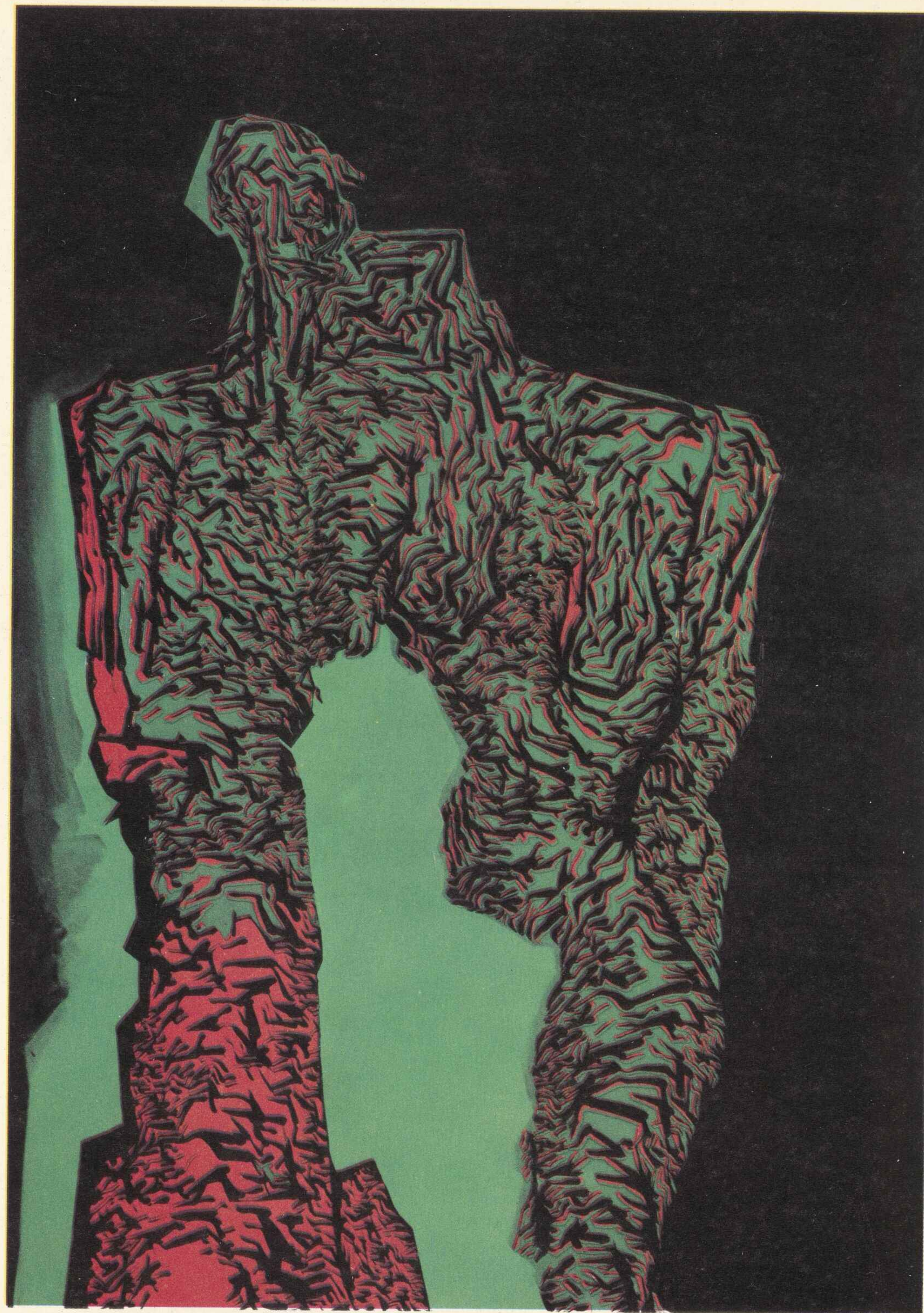




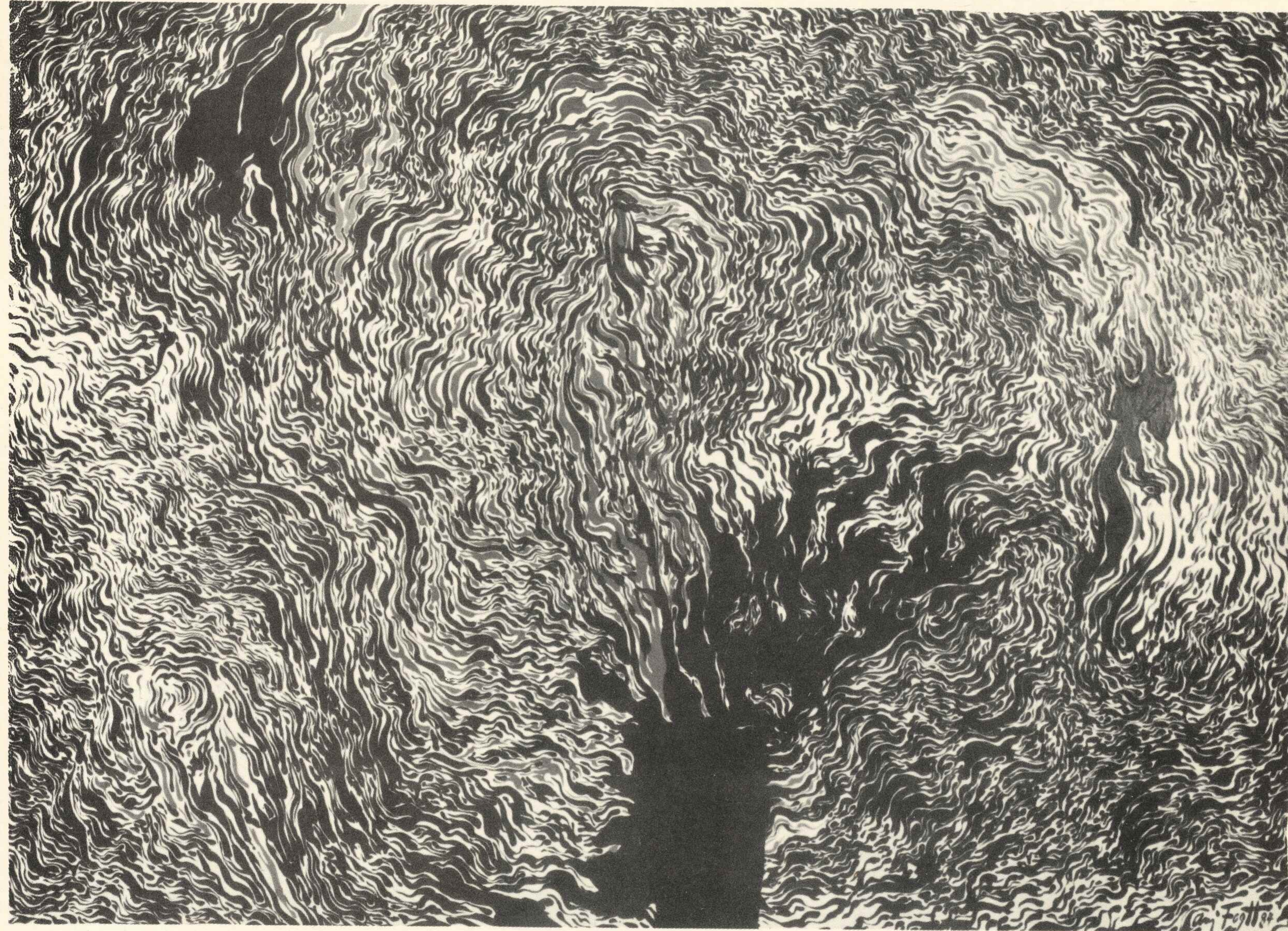
49



42



43



Wystawy indywidualne: Pokaz jednego dzieła, Warszawa Dom Artysty Plastyka, 1978; Warszawa, Teatr Stara Prochownia, Rzeszów BWA, 1980; Warszawa Galeria „Zapiecek”, 1981; Poznań BWA, 1982.

Wystawy zbiorowe, nagrody: II ogólnopolskie spotkanie twórców, Konin BWA, Poznań BWA, 1974; Wystawa młodych, Poznań BWA, I biennale sztuki dla dziecka, Poznań BWA – wyróżnienie, 1975; Międzynarodowa wystawa malarstwa realistycznego, Sofia Dom Artystów Plastyków Bułgarskich, XI ogólnopolska wystawa sztuki młodych, Sopot BWA – wyróżnienie, VI festiwal sztuk pięknych, Warszawa „Zachęta”, Polska sztuka z Warszawy, Kopenhaga St. Nikolaj Kirke, 1976; Dyplomanci dzisiaj, Poznań Muzeum Narodowe, IV ogólnopolskie spotkanie twórców, Poznań BWA, CDN – Prezentacja sztuki młodych, Warszawa, Nowe kierunki w sztuce polskiej, Blois, Nevers (Francja), 1977; Obecność sztuki, Warszawa KMPiK ul. Nowy Świat, VII międzynarodowe biennale Sport w Sztuce, Barcelona, 1979; VIII festiwal sztuk pięknych, Warszawa „Zachęta” – wyróżnienie, Salon Zimowy, Radom BWA, 1981; Ogólnopolski konkurs im. J. Spychalskiego – IX wystawa pokonkursowa malarstwa, Poznań BWA, 1982; X prezentacje malarzy krajów socjalistycznych, Szczecin Zamek Książąt Pomorskich, 1983; Sztuka polska w 40-leciu PRL, Moskwa „Maneż”, XII festiwal polskiego malarstwa współczesnego, Szczecin Zamek Książąt Pomorskich – Grand Prix, XLI biennale sztuki, Wenecja Pawilon Polski, 1984; Wystawa malarstwa i grafiki artystów środowiska warszawskiego, Warszawa Zachęta 1985 – nagroda PSP.

Prace w zbiorach: Muzeów Narodowych w Szczecinie i Kielcach, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, Muzeum Środkowego Nadodrza w Świdnicy, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie – Oddział w Reszlu, Muzeum Historyczno-Etnograficznego w Chojnicach, Pinakoteki w Szczecinie, BWA Szczecina i Rzeszowa oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i zagranicą.

Bibliografia (wybór)

- Teresa Kostyrko, Z cyklu Żywioty, Sztuka nr 2, 1981, 4 il.
 Jerzy Jurczyk, Bez wyraźnego oblicza, Tu i Teraz nr 36, 1983.
 Jerzy Jurczyk, Szczeciński jubileusz, Sztuka nr 2/3, 1984, 1 il.
 Jerzy Jurczyk, Zmiana warty – XII festiwal polskiego malarstwa współczesnego, Życie Literackie nr 40, 1984.
 Katalog: Biennale de Venise 1984, wydawnictwo CBWA, 28 il.
 Tomma so Palosica, Venezia apre la Biennale, La Nazione N. 158, 10 giugno 1984.
 Lorenzo Vincenti, Oggi, 20 giugno 1984, 2 il.
 Tutti i nomi degli artisti, Il Gazzettino, 9 giugno 1984, s.3.
 The 41st Venice Biennale, Artforum, september 1984, New York, s.105, 1 il.
 Andrzej Fogtt, XLI Biennale sztuki w Wenecji, Sztuka nr 4, 1984, 1 il.
 Bożena Kowalska, 41 Biennale w Wenecji, Projekt nr 6, 1984, 2 il.
 Bożena Kowalska, Polski sukces w Wenecji, Życie Literackie nr 28, 1 il.
 Jerzy Jurczyk, Odkryć formułę – XII Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Sztuka nr 1, 1985, 1 il.

SPIS PRAC

Cykl „Żywioty”

1. Woda, 1979, olej płótno, 135×135
2. Zieleń, 1980, olej płótno, 50×61
3. Zieleń V, 1980, olej płótno, 210×180
4. Ziemia III, 1980, olej płótno, 135×150
5. Ziemia VII, 1980, olej płótno, 210×135
6. Ziemia XII, 1980, olej płótno, 210×135
7. Ziemia, 1981, olej płótno, 135×210
- 7a. Ziemia, 1981, olej płótno, 210×135
8. Ziemia XII, 1981, olej płótno, 210×135
9. Ziemia XXI, 1981, olej płótno, 135×210
10. Ziemia XXIII – Narodziny, 1981/82, olej płótno, 135×210
11. Ziemia XXII, 1982, olej płótno, 135×210
12. Ziemia XXXVIII – Drzewo życia, 1982, olej płótno, 135×210
13. Ziemia XXXIX, 1982, olej płótno, 210×135
14. Ziemia XLI – Drzewo życia, 1982, olej płótno, 135×210
15. Ziemia XL, 1983, olej płótno, 210×135
16. Ziemia XLII – Magma, 1983, olej płótno, 210×135
17. Ziemia XLIII – Lawa, 1983, olej płótno, 210×135
18. Ziemia XLIV – Drzewo życia, 1983, olej płótno, 210×135
19. Życie XLVII, tryptyk, 1983, olej płótno, 210×405
20. Ziemia LXXIV – Genesis, 1984, olej płótno, 185×135
21. Ziemia LXXV, 1985, olej płótno, 185×135
22. Genesis – Terra incognita, 1985, olej płótno, 150×100
23. Genesis CIX – Terra incognita, 1985, olej płótno, 150×400
24. Tertium non datur, 1985, olej płótno, 185×135

Cykl „Żywioty – Żywiołem opętanie”

25. 1. 1983, olej płótno, 400×150
26. 2. 1983, olej płótno, 400×150
27. 3. 1983, olej płótno, 400×150
28. 4. 1983, olej płótno, 400×150
29. 5. 1983, olej płótno, 400×150
30. 6. 1984, olej płótno, 400×150
31. 7. 1984, olej płótno, 400×150
32. 8. 1984, olej płótno, 400×150
33. 9. 1984, olej płótno, 400×150
34. 10. 1984, olej płótno, 400×150
35. 11. 1984, olej płótno, 400×150
36. LXIII, 1984, olej deska, 67×37
37. LXIV, 1984, olej deska, 67×37
38. LXV, 1984, olej deska, 67×37
39. LXXVIII, 1984, olej płótno, 135×185
40. LXXIX, 1984, olej płótno, 135×185
41. LXXX, 1984, olej płótno, 135×185

Cykl „Protagonista”

42. CI, 1985, olej płótno, 185×135
43. CIII, 1985, olej płótno, 185×135
44. CIV, 1985, olej płótno, 185×135
45. CV, 1985, olej płótno, 185×135
46. CVI, 1985, olej płótno, 185×135
47. CVII, 1985, olej płótno, 185×135
48. CVIII, 1985, olej płótno, 185×135
49. Głowa I, 1985, olej deska, 67×37
50. Głowa II, 1985, olej deska, 67×37
51. Głowa III, 1985, olej deska, 67×37

Opracowanie i redakcja katalogu:

Wiesława Bąblewska-Rolke

Projekt graficzny katalogu i projekt ekspozycji:

Julian Pałka

Projekt graficzny plakatu:

Andrzej Fogtt

Przekład angielski:

Joanna Holzman

Fotografie czarno-białe:

Jerzy Biskupski; J. Sergo Kuruliszwili nr 20, 21, 41

Fotografie barwne:

J. Sergo Kuruliszwili; Jerzy Biskupski nr 33, 34

Portret artysty:

Jerzy Biskupski

Redaktor techniczny:

Krystyna Śmiechowska

P.P. „Sztuka Polska” O/Łódź zam. 719. nakł. 500 egz. N-90

Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych
cena zł 150,-

