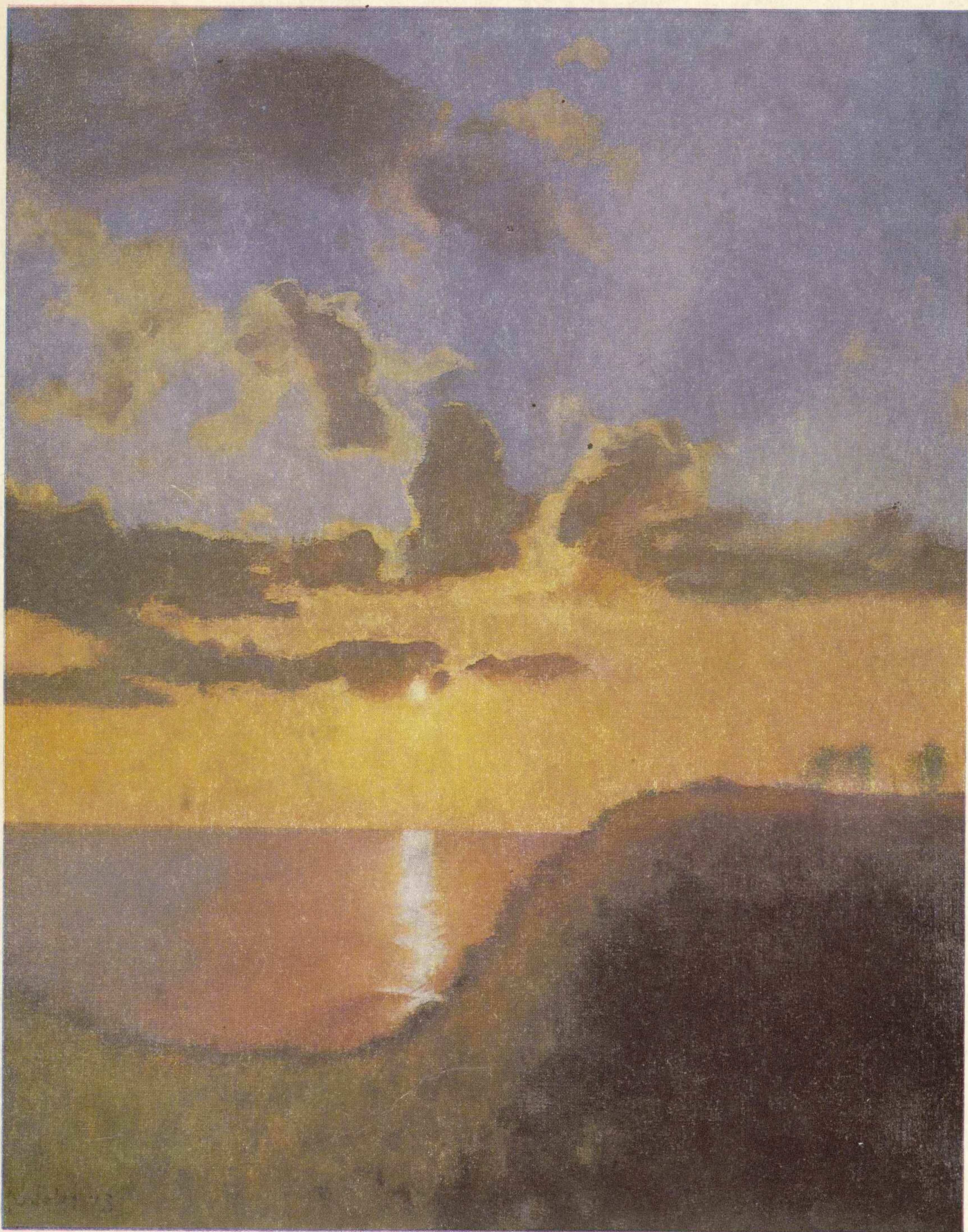


1181



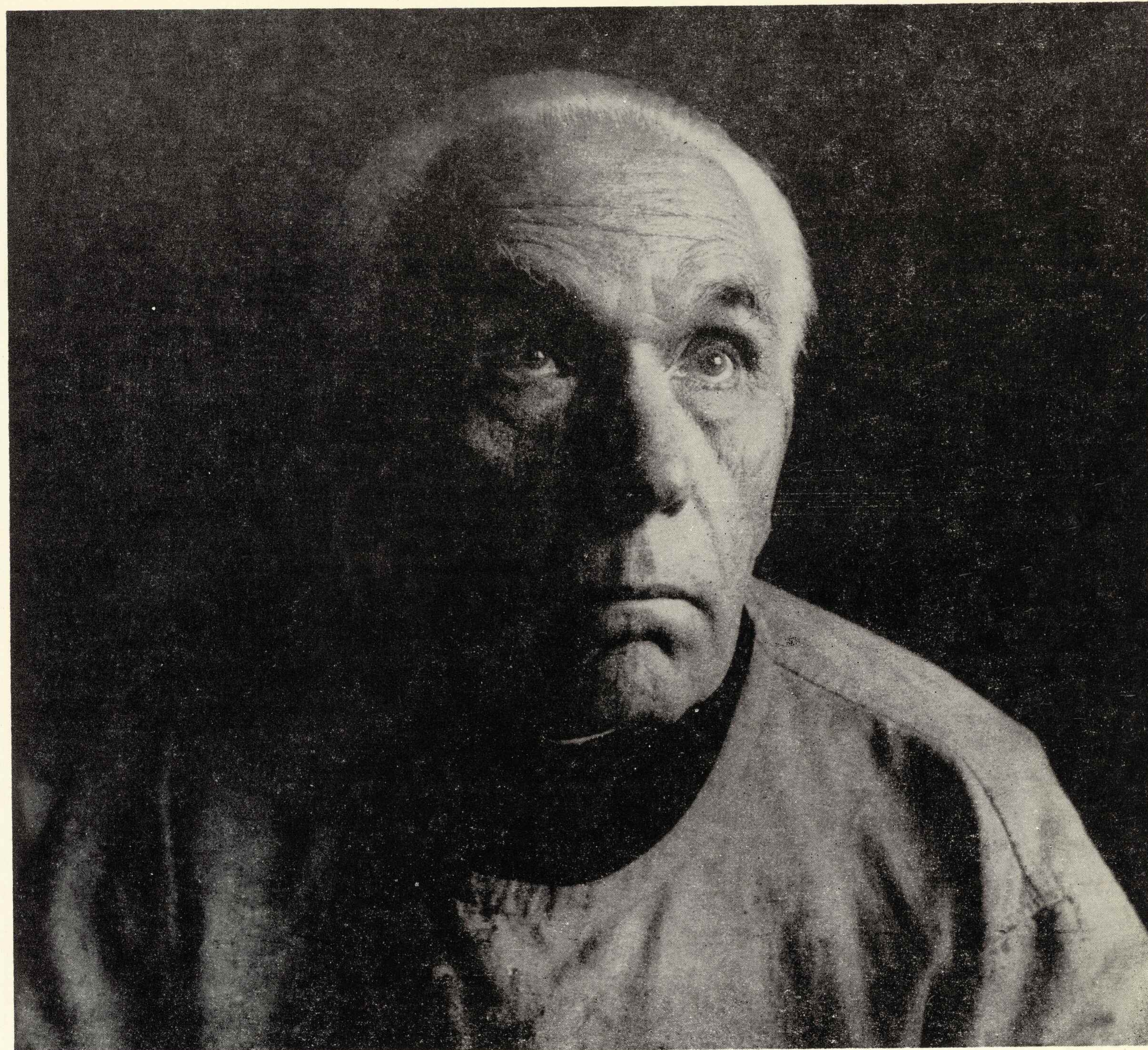
HERMAN
MORROW

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI
ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW
CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

JERZY WOLFF

malarstwo

marzec 1981
Warszawa „Zachęta”, plac Małachowskiego 3



Od autora

Pisać o sztuce własnej, a nade wszystko wtedy, gdy się życie już kończy i obecna wystawa będzie pewnym bilansem, skoro więcej lat za mną niż przede mną, bez wątplenia, obecnie — pisać wcale nie łatwo.

Jak ten bilans wypada? Czy dałem bowiem to wszystko, co powinienem był dać? Czy włożyłem w mą sztukę dosyć trudu, starania? Choćby nawet i dosyć — czy wydo byłem jednakże z siebie wszystkie treści, którymi powinienem był w sztuce operować, by ona wyglądała tak, jak trzeba, naprawdę?

Jedno tylko — z pewnością. Całą duszą się starałem kierować w mojej pracy tym stale, com uważał za prawdę artystyczną, to wszystko. Czy to dużo, czy też jeszcze za mało?

To nie moja rzecz, sądzić, niech osądzą to inni.

Miałem zawsze wrażenie, długie lata przynajmniej, że jest obraz organizmem i wtedy tylko staje się sobą, kiedy może żyć życiem własnym, swoim, zamkniętym. Bo jeżeli otwarty jest na ścieżaj, to wtedy życie z niego wypłynęło ... a może nigdy życia w nim nie było po prostu? Jest płaszczyzną zamkniętą nie ramami jedynie, ale myślą konkretnego artysty. Wtedy życie w nim może kipieć, nawet bulgotać. Życie, które polega na grze naprzód użytych środków w danym wypadku. Środków owych plastycznych, jakimi są: plama barwna i plama walorowa i linia. Można, pewnie, w dodatku użyć jeszcze i innych, ale tamte są jednak zasadnicze, na pewno.

Środków owych użyjesz, jak należy, jeżeli tworzą one grę pewną: barwną, walorową i linią.

Jeśli będziesz uciekał od gry owej, to wtedy, możesz tylko z pozorów być malarzem — nie będziesz już nim nigdy, dopóki nie powrócisz do tego, co jest treścią, tworzywem zasadniczym malarstwa. A jest treścią, tworzywem ta gra właśnie. Ona bowiem pozwoli ci przemieniać materię „ordynarną” fizyczną na materię artystyczną, to znaczy, żeś wszedł widać w malarstwo, że naprawdę, najdosłowniej malujesz. Owa bowiem przemiana stano-

wi treść twórczości — tej, jaką nazywamy malarską. I równocześnie probierzem jest wyłącznym właściwie, który mówi nam o tym, czy masz obraz przed sobą, czy jedynie onego jakąś imitację, coś z pozorów wyłącznie związanego ze sztuką. Jest gra barwna, walorowa i linii — to już sztuka. A nie ma — to i sztuki też nie ma. Nie **co** zatem przedstawia dany obiekt jest ważne, ale **jak** przedstawia, bo to decyduje ostatecznie o wszystkim.

Jest odbiorcy malarstwa **oko** zatem niezbędne. Oko, wrażliwe na grę właśnie, harmonię. Oko, które należy kształcić po to, by ono osądzało prawdziwie. Poprzez oko dogrzebiesz się do piękna w malarstwie. A gdy już się dogrzebiesz, kiedy się nim zachwycisz, to dostąpisz przeżycia, które będziesz mógł nazwać chwilą szczęścia prawdziwą, szczęścia prawdziwego. Idź do sztuki po szczęście. Ona po to istnieje, aby szczęście dawała, a nie po co innego. I to szczęście tak czyste, takie wielkie, prawdziwe. Jeśli raz go dostąpisz, będziesz za nim ustawicznie już tęsknił. I wciąż będziesz, ustawicznie, go szukał. I zostaniesz melomanem malarstwa. I wzbogacisz życie w takim stopniu, że ci się ono jakoś najdosłowniej przemieni. Już bez sztuki nie będziesz mógł istnieć, a ze sztuką istnieć będziesz bogaciej nieporównanie zupełnie!

De la part de l'auteur

Ecrire sur son propre art quand on touche à la fin de sa vie dont la présente exposition doit constituer une sorte de bilan, et quand on a dépassé déjà le cap d'un certain âge, n'est pas, certes, chose facile.

Quel est donc ce bilan? Ai-je donné tout ce que je devais donner? Ai-je entouré mon art de tout le soin dont j'étais capable? Dans l'affirmative, suis-je allé jusqu'à extraire de mon âme toutes les quintessences qui s'imposaient pour que mon art fût ce qu'il devait être? Il n'y a qu'une chose qui soit certaine. Je me suis efforcé de suivre, tout au long de mon travail, ce que je considérais comme pouvant m'approcher de la vérité artistique. Voilà tout. Est-ce beaucoup?... Est-ce peu?... Ce n'est pas à moi de juger, j'en laisse le soin aux autres.

Depuis toujours, ou du moins depuis de longues années, je considère le tableau comme étant un organisme qui ne devient soi-même que s'il vit de sa propre vie, d'une vie fermée. Car, si on laisse le tableau grand ouvert, la vie s'en échappe à moins qu'elle n'y ait jamais existé. Ce tableau constitue une entité fermée non seulement par le cadre mais également par la pensée concrète de son auteur. C'est alors seulement qu'il bouillonne, voire même, regorge de vie. De cette vie qui consiste dans le jeu des moyens d'expression utilisés, moyens plastiques, tels que la tache coloristique, la tache valorisée et la ligne. On peut, certes, avoir recours encore à d'autres moyens, mais ceux-là sont essentiels et, dans une réalisation authentique, doivent former un jeu d'ombres, de lumières et de lignes.

Si l'on s'écarte de ce jeu, on ne peut qu'en apparence faire oeuvre de peintre. Peintre, on ne la sera jamais, tant qu'on n'aura pas épousé ce qui constitue l'essence même de la peinture, et celle-ci réside précisément dans ce jeu d'ombres et de lumières. Car, c'est ce jeu qui permet de transformer la matière physique, cette matière brute, en matière artistique, et cette transmutation est l'unique critère prouvant qu'on est entré en plein dans la peinture, qu'on fait oeuvre de peintre au sens strict de ce terme, et cette transmutation porte le nom de créa-

tivité picturale. Et c'est en même temps l'unique pierre de touche nous permettant de distinguer les tableaux authentiques de tous ceux qui n'en sont que des imitations et qui n'ont que des apparences d'oeuvres d'art.

Ainsi donc, là où il y a un jeu coloristique, un jeu de valeurs et de lignes, il y a de l'art. Et là, où ce même jeu fait défaut, l'art n'existe pas. Ce qui importe, ce n'est pas la question de savoir **ce que** représente une oeuvre d'art, mais **comment** elle le représente, car c'est ce qui, en définitive, décide de tout le reste. Voilà ce qui fait que la peinture ne peut se passer de l'oeil de son destinataire.

Elle exige un oeil sensible au jeu d'ombres et de lumières, un oeil sensible à l'harmonie, un oeil qu'il faut cultiver pour qu'il puisse juger des réalisations en connaissance de cause. C'est à travers le prisme de cet oeil qu'on arrive à déceler la beauté dans la peinture, cette beauté qui, une fois découverte, nous fait accéder à un état de transport qu'on peut appeler un moment de bonheur, de vrai bonheur. Cherchons donc le bonheur dans l'art. Car, celui-ci existe seulement pour cela, pour nous donner de la joie, une joie pure, parfaite et authentique.

Cet état d'âme, une fois qu'on l'a connu, on ne cessera de le désirer avec nostalgie; et tout en le cherchant, on devient, sans s'en apercevoir, un fervent de l'art. Par là-même, on enrichit sa vie jusqu'à lui faire subir une véritable transfiguration. A partir de cet instant, on ne peut plus vivre sans l'art et avec lui, on vivra d'une manière plus riche et, incomparablement plus accomplie.

Traduit du polonais par ANTONI PLATKOW



Evolucja malarstwa Jerzego Wolffa na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat zaskoczyła nas wszystkich — wielbicieli jego sztuki i zastała nas jak gdyby nie przygotowanych do przyjęcia wielowątkowej drogi tych przemian. Niejednokrotnie może nawet była przyczyną zdumienia, które nie w pełni sobie uświadamialiśmy i z którym nie całkiem chyba zdołaliśmy się rozliczyć. Jeszcze bowiem w początkach lat sześćdziesiątych malarstwo to — kontynuując linię swego wcześniejszego rozwoju — stanowiło zjawisko w swym charakterze czysto malarzkim jednorodne nawet przy pobieżnym z nim kontakcie. Klimat tej sztuki, zdecydowanie jednolity, stał się źródłem wielkiej i w pełni uzasadnionej fascynacji i satysfakcji artystycznej dla miłośników czystego, prawdziwego i szczerzego w swym autentyzmie malarstwa. Właśnie wówczas było ono u nas pozycją wyznaczającą jedno ze szczytowych osiągnięć tej sztuki, a jednocześnie stało się zarówno symbolem jej samej, jak i firmą, marką i zarazem znakiem wielkiej osobowości. Co więcej, chłonięte w bezpośrednim akcie percepcji, nie nastęrczało szczególnie złożonych problemów analizy poza wartościami czysto malarskimi, ani też analizy źródeł inspiracji czy wielowarstwowej interpretacji jego znaczeń.

Początek lat sześćdziesiątych w sztuce światowej zaznaczył się jako okres postępującej, a raczej gwałtownie pogłębiającej się dezintegracji sztuki jako sfery realizowania wartości oraz całkowitego niemal przesunięcia punktów ciężkości na całkiem inne aspekty, przede wszystkim dotyczące socjologicznego oraz strukturalno-analitycznego sensu działań artystycznych. W tym kontekście malarstwo Jerzego Wolffa było zjawiskiem niezwykle rzadkim zarówno w sensie postawy, jak i reprezentowanego poziomu, spełniającym tęsknoty skierowane ku światu wartości, ku integralności malarstwa jako czystej i niezbywalnej dyscypliny sztuki oraz sfery głębszych przeżyć estetycznych nie do zastąpienia i duchowych.

Ten zespół czynników sprawiał, iż u wielu odbiorców sztuki Wolffa rodziło się pragnienie jej trwania w kształcie nie zmienionym. Tymczasem zmiany następowały, determinowane wewnętrzną mechaniką psychiki artysty i może należałoby raczej postawić pytanie, czy i w jakim stopniu przekształciły one istotny kształt tego malarstwa. Bo mogą się one okazać raczej poszerzeniem obszaru problematyki tej sztuki przy nie naruszeniu właściwego jej charakteru.

Na czym w gruncie rzeczy polegały owe zmiany, dokonujące się w malarstwie Jerzego Wolffa około połowy

lat sześćdziesiątych? Jednolity dotychczas charakter tego malarstwa, opartego o sublimację koloru przeżycia kraj- obrazu, ulega rozbiciu i rozczłonkowaniu na kilka równoległych nurtów, z których jeden jest właściwie kontynuacją wcześniejszej linii, a pozostałe — jakby wzbogaceniem o nowe wątki tematyczne i malarskie. Dokonało się to pod wpływem siły działającej od wewnątrz, szczególnej siły psychicznej, poruszanej motorem rozbudzonej wyobraźni obrazowej. Wskutek tego w dotychczasowym malarstwie artysty, ukierunkowanym na malarską transpozycję doznań świata zewnętrznego, pojawia się coś, co jest rezultatem, powiedziałbym, widzenia wewnętrznego.

Oko percypujące świat zostaje postawione w konkurencyjnej relacji z „okiem wewnętrznym”, a właściwe oko malarza staje się filtrem, kształtującym w sposób ostateczny obrazy płynące z jednej lub z drugiej strony bariery widzenia. Wartym podkreślenia fenomenem jest fakt, że obrazy pojawiające się w widzeniu wewnętrznym są w świadomości artysty tak samo konkretne i dookreślone — niezależnie od całej swej zjawiskowości, jak te fragmenty świata widzialnego, na których koncentrowało się spojrzenie malarza. W przypadku zarówno jednych, jak i drugich obrazów, mamy do czynienia ze swego rodzaju surogatami wizualnymi i plastycznymi, gdzie niekiedy nawet rozrzut kolorów jest już w jakimś sensie dany, natomiast sprawą sztuki, zadaniem dla artysty, jest szczegółowe odnalezienie relacji tonów, właściwego ich brzmienia, rozwiązanie przestrzeni i światła, konturów formy i tego co w malarstwie nazywamy rysunkiem, harmonia całości zgodnie z wygórowanymi kryteriami piękna malarskiego. W samej kompozycji malarskiej ów proces rozbicia źródeł inspiracji obrazowej i wprowadzenia nowej optyki wewnętrznej początkowo nie ujawniał się zbyt wyraźnie, a jego znamiona były mało dostrzegalne. Działo się tak wskutek tego, że wizyjny charakter tego co pojawia się w widzeniu wewnętrznym był zrazu niezbyt narzucający się i wyraźny, kamuflowany przy tym skojarzeniami z krajobrazem dziwnym i wizyjnym, ale przecież bardzo bliskim innym pejzażom artysty, i równocześnie kamuflowany kolorystyczną wspinałością kompozycji malarskiej, mieszczącej się w dotychczasowych kategoriach twórczości tego malarza.

Jednakże logika tych „obrazów wewnętrznych” rządziła się własnymi prawami, innymi niż budowa powstających wcześniej krajobrazów i wprowadzała cały zespół nowych, odmiennych zagadnień malarskich. W porównaniu z dawniejszymi obrazami pejzażowymi, których przekaz malarski odbierany był dość bezpośrednio w akcie kon-

templacji dzieła, wiele z tych nowych obrazów, zrodzonych z widzenia wewnętrznego, wymaga pewnego, dłuższego nieraz czasu dla nawiązania z nimi kontaktu i psychicznego wnikięcia w ich przestrzeń malarską i znaczeniową, w skomplikowane reguły ich gry z historią malarstwa i dialogu z wartościami przeszłości.

Kiedy patrzę na jeden z ostatnich obrazów Jerzego Wolffa — dużą monumentalną kompozycję „Fałszywy Prorok”, inspirowaną być może pojawieniem się kiedyś Szymona Maga, kiedy odrzuć już tak silnie tkwiącą w mnie kliszę wizualną i mentalną wcześniejszej twórczości tego artysty, zaczynam wkraczać w świat malarstwa być może pokrewny postawie wczesnego czy pełnego renesansu. Jest to jak gdyby fresk o precyzyjnie zbudowanych planach przestrzennych. Kolor działa tu dużymi płaszczyznami, świadomie harmonizowanymi wzajemnie wobec siebie. Miętkość i ostrość modelunku stosowane są tu zgodnie z wymogami ekspresyjnymi poszczególnych partii dzieła, wzajemne napięcia form (postaci ludzkich) stwarzają plastyczną i treściową dramaturgię obrazu. W kompozycji tej spotykają się trzy podstawowe środki kształtowania malarskiego, stosowane w innych pracach często rozłącznie przez Jerzego Wolffa: działanie głównie gamą koloru (rozwiązanie kolorystyczne), gamą walorową oraz operowanie — używając określenia artysty — arabeską czyli dekoracyjną harmonią elementów liniarnych czy rysunkowych formy.

Enigmatyczność treści, charakterystyczna dla tych obrazów Wolffa, które pojawiły się w owym „widzeniu wewnętrznym”, ujawnia się i w tej kompozycji podważając zasadność ściślejszej analizy treściowej przedstawienia. Obraz ten bowiem, podobnie jak i inne wizjonersko-metaforyczne kompozycje Wolffa, nie jest w żadnym stopniu wynikiem jakichś intencji upostaciowania zamierzonych treści, lecz w miarę ścisłą notacją wizji wewnętrznej, zachowującej jej zasadniczą enigmatyczność i niedopowiedzenie znaczeniowe a zarazem precyzyjnie określony już kształt wizualny, dany jak gdyby w gotowej formie. Bardziej precyzyjnym określeniom poddają się te wizje wewnętrzne, których dominującym lub jedynym przesłaniem znaczeniowym jest wizja katastroficzna, często o totalnym charakterze, oraz różne warianty refleksji o śmierci i próby rekonstruowania doznań kogoś, kto znalazł się już po tamtej stronie bariery rzeczywistości.

Te obrazy zrodzone z widzenia wewnętrznego mogą okazać się najbardziej szokującym zjawiskiem, które przy-

śniania zarówno dawniejszy obraz Wolffa — wyrafinowanego kolorysty operującego najsubtelniejszymi tonami koloru i zarazem serafickiego piewcy kontemplacyjnego piękna krajobrazu polskiej prowincji. Co więcej, mogą też przysłonić prace innego typu, powstające równolegle na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat. Tymczasem w tym właśnie okresie twórczości artysty współistnieje — jak już wspominałem — parę równoległych nurtów, a jednym z nich jest bezpośrednia kontynuacja takiego malarstwa krajobrazowego jakie dawniej decydowało o charakterze twórczości artysty.

Wśród owych równoległych nurtów nowszej twórczości malarskiej Jerzego Wolffa — nie zapominajmy, że tworzy on również wiele znakomitych rysunków, charakteryzujących się miękkim i niezwykle wrażliwym kształtowaniem formy, a raczej srebrzystej, lśniącej materii rysunkowej — zaakcentowałbym przede wszystkim pojawienie się całej, obszernej (i rozrzuconej w czasie) grupy obrazów, nawiązujących do motywów Dalekiego Wschodu. Jest to jeden z nurtów dialogu artysty z dorobkiem malarstwa światowego, dialogu prowadzonego przez szereg ostatnich lat i wyjaśniającego genezę wielu dość nieoczekiwanych może zjawisk w obrębie tej sztuki.

W tej grupie obrazów „orientalnych” jest jakiś odblask dalekiego zresztą i z konieczności pośredniego zainteresowania duchowością Zenu, przy czym rezultaty artystyczne, przy pozornej odległości, są tu niejednokrotnie bardziej zbliżone do tamtej tradycji, niż szereg innych prób powstałych w kręgu kultury europejskiej. Dynamika powstawania tych obrazów ma w sobie wiele z owego widzenia wewnętrznego (pojawienie się w wyobraźni pewnego danego, gotowego jak gdyby układu formalnego), przy czym wprowadzanie precyzyjnie oddanych ideogramów chińskich jest już raczej procesem dookreślenia, konkretyzacji owego „danego” już obrazu. Ideogramy te nie pełnią żadnej funkcji semantycznej (podobnie jak napis hebrajski w „Fałszywym Proroku”), lecz są wyrazem potrzeby działania dekoracyjnymi walorami sprecyzowanej w swym zdecydowanym rysunku formy, w ostatnich kilkunastu latach silnie konkurującej w świadomości artysty z wyłączną niemal dawniej potrzebą działania kontemplacyjną harmonią koloru. Nie zmienia to faktu, że w sensie doznania czysto kolorystycznego wiele z tych obrazów może swobodnie konkurować z najbardziej wyszukаныmi obrazami kolorystycznymi Wolffa.

Za jeden z bocznych nurtów twórczości artysty uznałbym szczególnie wzruszające dla mnie obrazy, powsta-

łe już w laskowskiej samotni, a łączące w swej kompozycji elementy wyszukanego rozwiązania kolorystycznego z wprowadzaniem do warstwy obrazowania odprysków czy motywów przedmiotowych wiejskiej, prowincjonalnej pobożności, m.in. takich jak wianki, kwiaty czy obrazki święte, z częściowym zachowaniem właściwej im atmosfery wizualnej i plastycznej.

W twórczości Jerzego Wolffa czynnik dialogu z dorobkiem malarstwa, ze schedą jego szczególnych i najwyższych wartości w gruncie rzeczy istniał zawsze. W przeciwieństwie do dążeń epoki, powracających falami przez cały wiek XX, Wolff nigdy nie dążył do stwarzania „sytuacji zerowej” i nie kusiła go tak określona płaszczyzna.

Przeciwnie, zawsze w swej niestrudzonej drodze dążenia do piękna poszukiwał najwyższych osiągnięć malarstwa i z analizy ich formułował swe wnioski dla twórczego, własnego ich kontynuowania.

W okresie przed ostatnią wojną, kiedy był najściślej związany z grupą tzw. kapistów realizujących kierunek kolorystyczny, jak i w latach powojennych wyraźnie manifestował w swej sztuce i w działalności teoretycznej orientację profrancuską. Wynikała ona z przekonania, że na tym gruncie właśnie dotrzeć można do źródeł czysto malarskiego piękna i odnaleźć najwyższe wartości malarskie, a dopiero nawiązanie dialogu z tymi wartościami — przy równoczesnym odrzuceniu tak powszechnego jeszcze wówczas myślenia kategoriami treści — stworzyć może podstawy pod powstanie u nas prawdziwej sztuki malarskiej.

Dziś, gwoli prawdy historycznej należy dodać, że główni oponenti tej formacji artystycznej również sięgali do źródeł wielkiego malarstwa, i to malarstwa przez kolorystów nie docenianego — mianowicie dawnych Hiszpanów i Holendrów. W przeciwieństwie do swych kolegów-kapistów, twórców kierunku kolorystycznego, w którym przez długie lata lokowano bez reszty sztukę Jerzego Wolffa, artysta ten nie szukał na gruncie francuskim doktrynalnych kryteriów w malarstwie Bonnarda, budowanym właśnie i wyłącznie kolorem, lecz w silniejszym chyba stopniu pociągały go subtelności walorowych niuansów, współgrających zresztą z niezwykłym wyczuwaniem na kolor, w twórczości Corota. Równocześnie ogromnym źródłem doskonalenia świadomości malarskiej Jerzego Wolffa była twórczość Cézanne'a z jej przejrzystością i precyzją budowania planów przestrzennych, głęboko świadomą konstrukcją formy i niezwykłym, in-

stynktownym wyczuciem czystości koloru i jego harmonii. Ten wątek dialogu z dorobkiem i przeszłością malarstwa w rozmaitych postaciach towarzyszyć będzie i późniejszej twórczości Jerzego Wolffa.

Obrazy z okresu wcześniejszego, od lat trzydziestych aż po rok 1949 (nie wyłączając czasu okupacji, spędzonego w Sandomierskiem) mają wspólny charakter, określony przede wszystkim bardzo wysokim poziomem doskonałości malarskiej, oraz zainteresowaniem światłem i budową bryły, a przede wszystkim planami przestrzennymi, wyrażanymi poprzez kolor, jego gradacje oraz przez zróżnicowania walorowe.

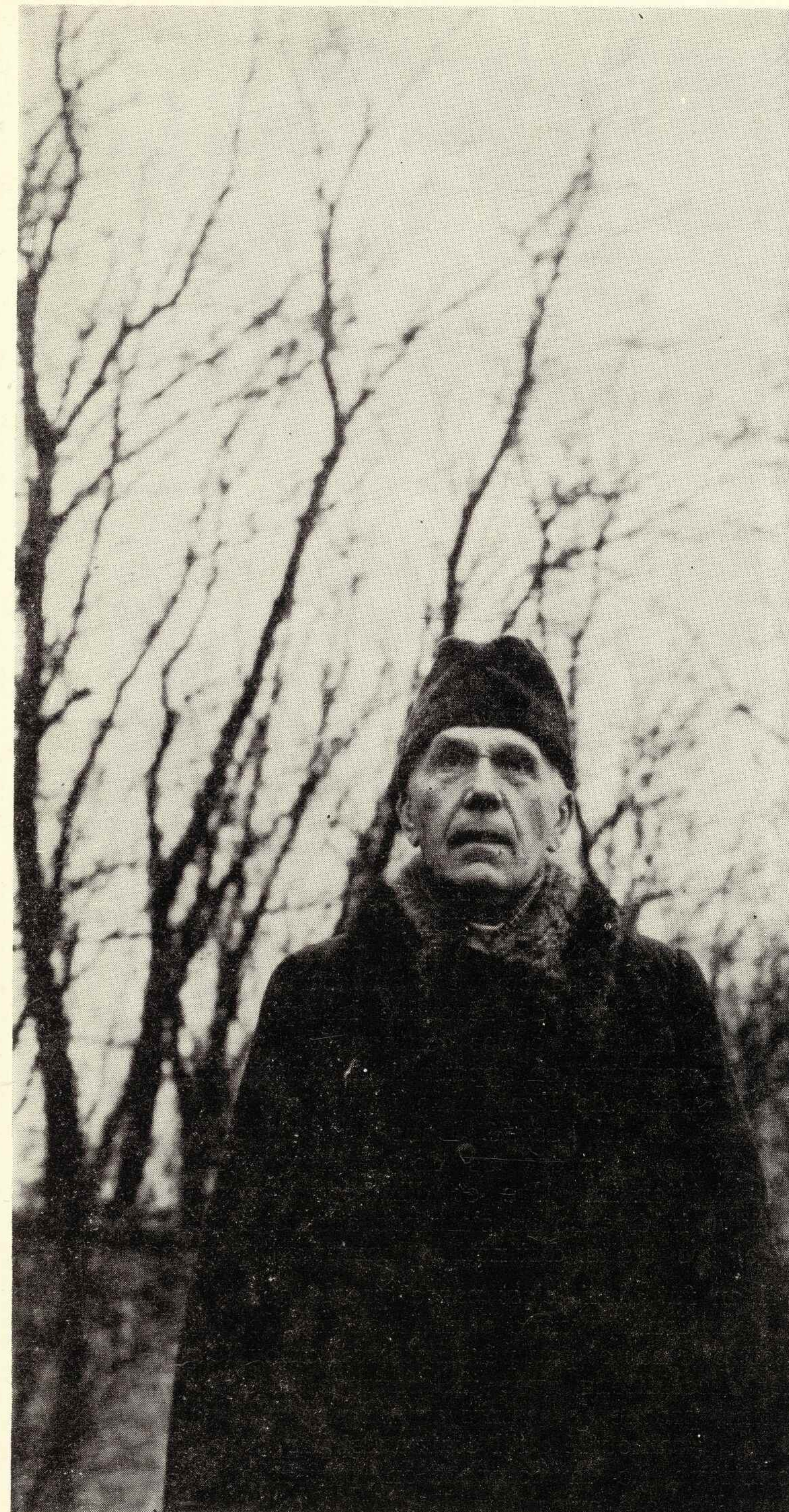
Decyzja o najgłębszym sensie osobistym, podjęta w 1949 roku w katedrze w Chartres, wobec jej wspaniałych witraży, spowodowała — jako swój uboczny skutek — zarzucenie malarstwa przez blisko jedenaście lat. Pierwsze próby powrotu do malarstwa uderzają taką sprawnością ręki i oka, jak gdyby owa jedenastoletnia luka w ogóle nie istniała. Sam początek lat sześćdziesiątych rozpoczyna wspaniały okres rozkwitu malarstwa Jerzego Wolffa. W dużym stopniu kontynuuje ono założenia dawniejszej jego twórczości, z tym, że niezwykle silnie narzuca się teraz widzowi głęboko kontemplacyjna postawa wobec otaczającej natury i jakiegoś niezwykle uduchowienie koloru i harmonia budowy obrazu, opartego na zaskakująco prostym motywie. W tym okresie pojawia się zainteresowanie wartościami zawartymi w twórczości Piotra Potworowskiego. W malarstwie Wolffa wyzwała się wówczas wirtuozerskie działanie koloru. Dopiero po kilku latach ta jednolita formuła malarstwa Jerzego Wolffa zaczyna ulegać stopniowym metamorfozom, pod warstwą subtelnej i doskonałej tkanki kolorystycznej coraz silniej ujawniać się zaczyna pierwiastek wizjonerski. W zróżnicowanym obrazie rozpoczynającego się wówczas, nowego okresu twórczości malarza, który usiłowałem już bliżej scharakteryzować, znaczenia nabiera dialog z wartościami nowożytnego malarstwa europejskiego, od późnego gotyku poczynając, przy czym szczególną rolę partnerstwa ideowego i plastycznego odgrywają niektóre dokonania epoki baroku, zarówno w wersji klasycyzującej, jak i w postaci erupcji koloru i zwiewnej dynamiki formy. Na tym właśnie styku rodzą się tak znakomite kompozycje Jerzego Wolffa, jak np. „Ostatni wieczór” czy „Koniec Sodomy”. O tym okresie pisałem w recenzji z niedawnej wystawy artysty: „...Jest to malarstwo z ducha i istoty sakralne, religijne, nawet wtedy — a może szczególnie wtedy — kiedy podejmuje takie tematy, jak pejzaż czy prawie abstrakcyjna kompozycja rozegrana kolorem i światłem.

Sztuka ta rodzi się z mistycznej kontemplacji świata, a dzięki talentowi i postawie artysty wydaje owoce w postaci dzieł zdumiewających swą subtelnością i nieefektywną zazwyczaj, za to najprawdziwszą, autentyczną doskonałością. Jeśli można mówić o postawach transcendentnych w sztuce polskiej, jeśli zjawisko to, związane z pewnym kręgiem artystów, jest faktem wyróżniającym i w sposób szczególny charakteryzującym współczesną polską sytuację artystyczną, to malarstwo Jerzego Wolffa należy do najszczytniejszych tego przejawów... Jest to malarstwo równoznaczne przeżyciu świata jako całości, jest daniem świadectwa owemu doznaniu całości istnienia, przede wszystkim w jego pięknie. Ale piękno to nabiera w jego obrazach zdecydowanych cech kategorii duchowej, sakralnej i nie ma ono nic wspólnego z indywidualistycznymi cechami artystowskiej pychy, która budzi niekiedy tyle zastrzeżeń i obaw w odniesieniu do sztuki jako zjawiska usamodzielnionego i wyzwolonego. Jestem przekonany, że tego malarstwa nie potępiliby ani głęboko myślący shakerzy, ani inni ikonoklaści — w imię etyki i prymatu wartości moralnych...

...W malarstwie tym wszystko wyrażone jest przede wszystkim przez kolor, w którego orkiestracji Wolff ujawnia mistrzostwo, stawiające go w najwyższych rejonach dwudziestowiecznej sztuki i myśli twórczej... Wolff buduje obraz kolorem i to określa wszystkie dalsze problemy jego twórczości. Szczególnie imponujące w malarstwie Wolffa jest operowanie błękitem, kolorem o najwyższych wartościach duchowych. Dotyczy to zarówno świetnie „ustawionych” w obrazie czystych błękitów, często kontrastowanych z gradacjami czerwieni, jak i błękitu przełamane białą, bladawą i przejrzystą w pejzażowych partiach nieba, cudownie harmonizowanych z zielenią „ziemskich” partii pejzażu. I do tego budowa, konstrukcja wewnętrzna każdej kompozycji!...

Kompozycje „fantastyczne”, które wkroczyły do malarstwa Jerzego Wolffa gdzieś w połowie lat sześćdziesiątych, operują głównie gamą gorącą, pełne są przede wszystkim niuansów czerwieni, często bladawej, różowej...

...Oczywiście, jak zresztą u wszystkich prawdziwych artystów, nie wszystkie obrazy Wolffa są tej samej klasy. Bywa niekiedy, że budzą w nas pewne opory. Dzieje się tak zazwyczaj wtedy, gdy formuła kolorystyczna nie sprawdza się w konfrontacji z podjętym tematem czy problemem... *)”



Ukazując wieloraki obraz twórczości artysty na przestrzeni ostatnich lat, pragnąłbym podkreślić, że wewnętrzna, wzajemna jednolitość, pokrewieństwo i wspólnota widoczne są we wszystkich realizacjach artysty, a momentem najbardziej bezpośrednio je łączącym jest nie tylko niepowtarzalny sposób prowadzenia pędzla, ale także znakomite zawsze partie pejzażowe, pojawiające się w każdej niemal kompozycji. W innej zaś płaszczyźnie — tam gdzie silniej wybija się warstwa znaczeń — wyrażony językiem koloru duch apokaliptycznego katastrofizmu — od lat obecny jest w refleksji artysty.

WOJCIECH SKRODZKI

*) w: Wojciech Skrodzki, Piękno, pokora, nadzieja, „Więź” nr 6, VI 1979

Dans l'espace des quelques quinze dernières années, l'évolution de Jerzy Wolff nous a surpris tous, fervents admirateurs de son art, et nous a trouvés en quelque sorte non préparés pour comprendre le processus polyvalent des mutations subies par sa peinture. Cette évolution aurait pu même nous plonger dans un état d'étonnement dont nous ne serions guère conscients et dont nous ne nous serions pas pleinement acquittés. Car, en effet, au début des années soixante, suivant la ligne de son évolution antérieure, la peinture de Jerzy Wolff constituait, quant à son caractère purement pictural, un tout homogène qu'une approche même superficielle rendait visible. Absolument pareil à lui-même, le climat de cette peinture fut la source d'une grande fascination et satisfaction artistique, pleinement justifiés pour les amateurs d'un art pur, vrai et sincère dans son authenticité picturale. Ce furent les temps où les tableaux de Jerzy Wolff se rangeaient parmi nos réalisations picturales de pointe, tout en étant le symbole d'un art particulier, la marque et le signe distinctif d'une grande individualité. D'autre part, appréhendés qu'ils étaient dans l'acte de perception directe, ils étaient loin de susciter des problèmes d'analyse complexe en dehors des questions strictement picturales, ni de réclamer une analyse des sources d'inspiration ou une interprétation polysegmentale de leurs signifiés.

Dans l'art mondial, les années soixante ont été marquées, à leur début, par une période de désintégration progressive, voire même de désintégration précipitée de l'art compris en tant que domaine de réalisation des valeurs. Le point de gravitation s'y trouvait alors déplacé vers tout autres aspects concernant en premier lieu le sens sociologique, structural et analytique de la créativité artistique. Dans ce contexte, Jerzy Wolff faisait figure d'un cas particulier tant en ce qui concerne son attitude que le niveau représenté par lui, et venait au devant de la nostalgie du monde des valeurs optant pour l'intégrité de la peinture comprise comme discipline artistique pure et impartiale, et pour l'inviolabilité du sentiment esthétique.

Grâce à cet ensemble de qualités, nombre d'admirateurs de Wolff souhaitaient que son art demeurât inchangé. Or, des changements s'y sont produits déterminés qu'ils étaient par la mécanique intérieure du psychisme de leur auteur. Aussi, sommes-nous réduits plutôt à nous demander dans quelle mesure cette évolution a altéré la forme originelle de cette peinture. Car, il pourrait aussi s'avérer que sans en altérer le caractère distinctif cette

évolution n'a consisté qu'à élargir le domaine d'exploration de cet art.

En quoi donc consistaient les changements qui s'étaient opérés dans la peinture de Jerzy Wolff vers le milieu des années soixante? Le caractère homogène de cette peinture basée sur la sublimation de la perception coloristique du paysage se trouvait alors désintégré et départagé en plusieurs courants parallèles dont l'un constituait la continuation de la ligne antérieure, tandis que les autres marquaient un enrichissement en nouveaux éléments thématiques et picturaux. Ces changements se sont accomplis sous le coup d'un mobile intérieur, d'une force psychique particulière mue par une imagination picturale en éveil. C'est alors que dans la peinture de l'auteur, peinture orientée vers la transposition picturale de la perception du réel, on voit apparaître quelque chose qui résulte, pour ainsi dire, de la vision intérieure.

L'oeil qui perçoit le réel se trouve placé en relation concurrentielle avec „l'oeil intérieur”, tandis que l'oeil du peintre devient un filtre façonnant d'une manière définitive les images affluant d'un ou de l'autre côté de la rampe de vision. A cet égard, il convient d'ajouter que les images apparaissant dans la vision intérieure de l'artiste revêtent, en dépit de leur caractère visionnaire, une forme tout aussi concrète et circonscrite que tous les fragments du monde visible sur lesquels se concentre son regard de peintre. Toutes ces représentations, les unes et les autres, constituent des succédanés visuels et plastiques sui generis, succédanés où la dispersion des couleurs est elle-même parfois toute donnée en un certain sens, la fonction de l'art et la mission de l'artiste étant de trouver avec précision les relations et les résonances des tons, de résoudre les questions concernant l'espace, la lumière, les contours des formes et ce que, dans la peinture, on appelle le dessin, et enfin, de veiller à l'harmonie de l'ensemble respectant en cela tous les critères de la beauté. Dans la composition picturale, elle-même, ce processus de désintégration des sources d'inspiration imagière et d'introduction d'une nouvelle optique intérieure ne s'est pas accusé nettement à l'origine, ses traits distinctifs demeurant peu perceptibles.

S'il en fut ainsi, c'est parce que le caractère imagier de l'apparition survenue dans le champ de vision intérieure était peu net et peu péremptoire, camouflé qu'il était par des associations avec un paysage étrange mais, néanmoins, proche de maints autres paysages connus de l'artiste, et camouflé qu'il était aussi par la magnificence coloristique de la composition picturale trouvant place dans les catégories actuelles de la créativité du peintre.

Cependant, la logique de ces „images intérieures” était régie par ses propres lois, autres que celles qui avaient présidé à la construction des paysages antérieurs, cette logique engendrant tout un ensemble de nouveaux problèmes picturaux. Comparés aux paysages précédents dont le message pictural était perçu quasi directement dans l'acte de contemplation de l'oeuvre, beaucoup de ces nouveaux tableaux, issus de la vision intérieure, réclamaient souvent un certain temps pour pouvoir en prendre contact, pour en pénétrer l'espace pictural et le champ significatif, pour comprendre les règles compliquées présidant à leur jeu avec l'histoire de la peinture, et à leur dialogue avec les valeurs du passé. Quand je regarde „Le Faux Prophète”, un des derniers tableaux de Jerzy Wolff qui est une composition monumentale inspirée sans doute par l'apparition historique de Simon le Magicien, et que je rejette d'emblée le cliché visuel et mental de la production antérieure de l'artiste, cliché si profondément ancré dans mon esprit, il me semble entrer dans l'univers d'une peinture apparentée, par son genre, à la haute, voire même à la pleine Renaissance.

Ce tableau a l'apparence d'une énorme fresque aux tâches spatiales structurées avec beaucoup de précision. La couleur y opère par grandes surfaces, sciemment harmonisées les une avec les autres. La souplesse et l'intensité du modelé y correspondent aux exigences expressives des différentes parties de l'oeuvre tandis que les tensions réactives des formes (silhouettes humaines) en constituent la dramaturgie plastique et thématique. Dans cette composition sont réunis les trois principaux moyens de facture picturale, souvent utilisés séparément dans les autres oeuvres de Jerzy Wolff, à savoir: la gamme des couleurs (solution coloristique), la gamme valoristique et, selon l'expression propre à l'auteur lui-même, l'arabesque, c'est-à-dire l'harmonie décorative des éléments linéaires et des formes graphiques. L'ambiguïté thématique si caractéristique pour les tableaux de Wolff issus de sa „vision intérieure”, ne manque pas non plus d'apparaître dans cette dernière composition où elle met en question l'utilité même d'une analyse thématique quelque peu poussée de la représentation. Car, ce tableau, tout comme les autres compositions métaphoriques et visionnaires de Wolff, n'est en aucune mesure le résultat d'une tendance à la figuration du contenu thématique; il s'agit plutôt en l'occurrence d'une notation assez fidèle de la vision intérieure, notation qui en conserve l'énigme fondamentale et la réticence significative ainsi que la forme visuelle bien déterminée, et, en quelque sorte, toute faite. Des caractérisations plus précises peuvent



être effectuées dans le cas des visions intérieures dont le message signifié, unique ou dominant, est soit une représentation catastrophique empreinte souvent d'un caractère total soit une réflexion sur la mort, soit enfin une tentative visant à reconstruire les perceptions de quelqu'un qui est passé déjà de l'autre côté de la ligne de démarcation du monde de la réalité.

Les tableaux de Jerzy Wolff issus de sa vision intérieure peuvent heurter le spectateur dans la mesure où il lui voilent les anciennes productions du peintre, ce coloriste raffiné sensible aux nuances les plus subtiles et ce chanteur contemplatif de la beauté sésaphique du paysage de la province polonaise. Ces tableaux peuvent aussi voiler des travaux d'un autre genre, ceux que Wolff a réalisés parallèlement, dans l'espace des quelques quinze dernières années. En effet, dans cette période de la créativité de l'artiste, coexistent, comme je l'ai déjà fait remarquer, plusieurs courants parallèles, l'un d'eux étant la continuation directe de cette peinture de paysages dont le caractère particulier était invoqué comme trait distinctif de l'oeuvre de Wolff.

Parlant des diverses options dans la créativité picturale de Jerzy Wolff, il ne faut pas oublier qu'il réalise également d'excellents dessins caractérisés par un modelé extrêmement délicat de la forme, ou plutôt, d'une matière graphique argentée et lumineuse. A cet égard, je citerais en premier lieu le riche ensemble des tableaux, dispersés dans le temps, référant aux motifs de l'Extrême Orient. Ils'agit là de l'une des options du dialogue de l'artiste avec le patrimoine mondial; poursuivi par lui au cours des dernières années, ce dialogue explique la genèse de maints faits assez inattendus, relatifs au domaine de l'art en question. Dans le dit ensemble des tableaux „d'inspiration orientale”, on perçoit une lointaine répercussion de l'intérêt porté à la mystique de Zenu; les résultats artistiques de cet intérêt, tout en étant apparemment éloignés de la tradition authentique en sont beaucoup plus proches que certaines autres tentatives de ce genre observées dans le cadre de la culture européenne.

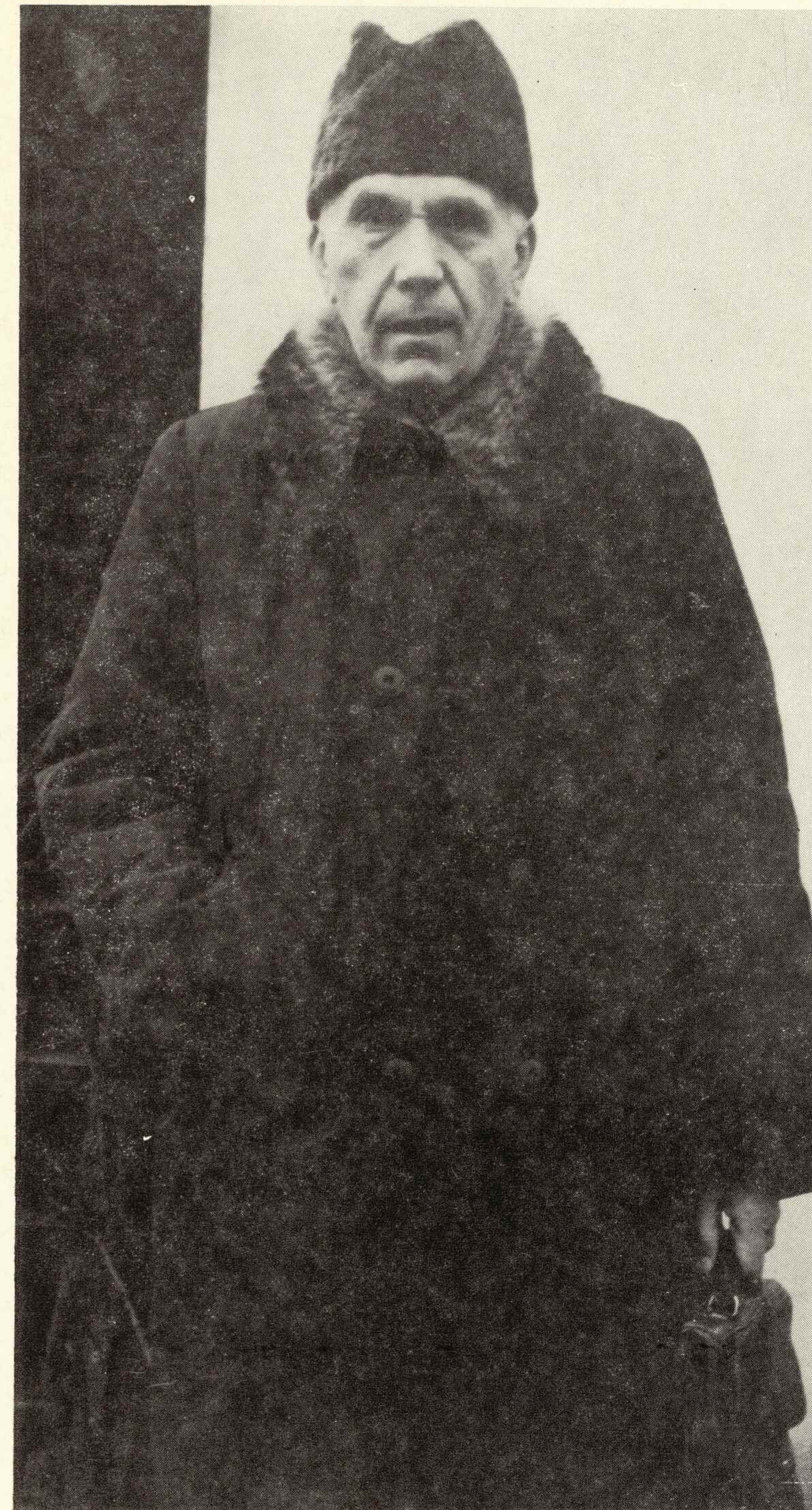
Dans les tableaux en question, la créativité picturale tient beaucoup de la dite vision intérieure (apparition dans l'imagination d'un certain ensemble formel en quelque sorte tout fait); quant aux idéogrammes chinois qui y sont reproduits avec précision, ils sont plutôt la marque d'un processus de définition, de concrétisation de l'image „donnée”. Ces idéogrammes n'assument aucune fonction sémantique (pas plus que l'inscription

hébraïque du „Faux Prophète”) étant l'expression d'un besoin impératif poussant l'artiste à opérer par des valeurs décoratives dans une forme nettement circonscrite par un dessin hardi, forme qui au cours de cette dernière période rivalise dans la conscience de l'artiste avec l'harmonie contemplative de la couleur, entrant seule, autrefois, en ligne de compte. Cela ne change en rien le fait que, sur le plan de la perception purement coloriste certains de ces tableaux peuvent rivaliser librement avec les oeuvres les plus sophistiquées qui leur ont succédé.

Une des options obliques de la créativité artistique de Wolff comprend des tableaux qui me semblent particulièrement saisissants, à savoir ceux que l'artiste a peints dans l'ermitage de Laski et qui réunissent, dans leur composition, tous les éléments d'une solution coloristique voulue avec insertion dans la matière signifiante des reliques ou des objets de dévotion chers aux manifestations du culte à la campagne, tels que les couronnes, les fleurs et les images saintes avec conservation partielle de l'atmosphère visuelle et plastique qui leur est propre. Dans l'activité artistique de Jerzy Wolff, le dialogue avec la peinture mondiale, avec le patrimoine de ses grandes et uniques valeurs n'a jamais cessé d'exister.

Allant à l'encontre des tendances de l'époque, tendances dont les vagues successives n'ont cessé de battre le rivage du XX siècle, Wolff n'a jamais opté pour la „situation zéro” et ne s'est jamais laissé séduire par une surface ainsi définie. Tout au contraire, dans son cheminement infatigable vers le beau, Jerzy Wolff a toujours été en quête des plus hautes réalisations et, à la lueur d'une sévère analyse, en tirait des conclusions pour poursuivre, dans leur sillage, sa propre créativité artistique.

Dans l'entre-deux-guerres, alors qu'il s'était fortement lié avec le groupe dit des „Capistes” (qui avait opté pour le courant coloristique), ainsi que dans les années d'après guerre, Wolff n'a cessé de manifester dans son activité créatrice et théorique une orientation pro-française, étant convaincu qu'en suivant cette direction, on remonterait aux sources mêmes de l'esthétique picturale pour y retrouver les plus hautes valeurs artistiques; car, selon lui, ce n'est qu'en nouant un dialogue avec ces valeurs et en rejetant en même temps les catégories thématiques propres à l'outillage mental de l'époque qu'on pouvait créer, en Pologne, les fondements solides d'un véritable art de la peinture. Aujourd'hui, par respect pour la vérité historique, il convient d'ajouter que les principaux contestataires de cette formule artistique sont allés, eux



aussi, puiser aux sources de la grande peinture, cette peinture souvent non appréciée à sa juste valeur par les coloristes, à savoir celle des anciens Espagnols et Néerlandais. A l'encontre de ses collègues capistes, fondateurs du mouvement coloriste, mouvement auquel, de longues années durant, on a voulu associer son art, Jerzy Wolff loin de rechercher sur le terrain français des critères doctrinaux tels qu'en pouvait lui fournir la peinture de Bonnard basée exclusivement sur la couleur, s'est laissé attirer plutôt par les subtilités des nuances valorisées dans les oeuvres de Corot, harmonisées d'ailleurs avec une extraordinaire sensibilité à la couleur. Une autre grande source de perfectionnement de la compétence créatrice de Jerzy Wolff a été l'oeuvre de Cézanne avec sa structuration limpide et précise des plans spatiaux, avec sa construction toute rationnelle de la forme et avec son sens exceptionnel et instinctif de la pureté et de l'harmonie de la couleur. Cette confrontation avec le patrimoine historique de la peinture ne manquera pas non plus d'accompagner, sous ses diverses formes, l'activité créatrice ultérieure du peintre.

Les tableaux que Jerzy Wolff a réalisés entre le début des années trente et l'an 1949 (y compris les années d'occupation allemande passées dans la province de Sandomierz) se distinguent, et c'est là leur caractère commun, par un haut niveau de performance créatrice, par un grand intérêt porté à la lumière et à la construction de la surface et surtout par des plans spatiaux exprimés par les gradations coloristiques ainsi que par les différenciations valoristiques.

Un engagement profond pris avec lui-même en 1949, dans la cathédrale de Chartres, face à de magnifiques vitrages, avait poussé Jerzy Wolff à abandonner la peinture pour une dizaine d'années. Dans les premières tentatives faites par lui pour reprendre le pinceau, il fait preuve de tant d'habileté et d'une si grande sûreté de main qu'on serait porté à se demander si cette interruption avait jamais existé. L'avènement des années soixante coïncident avec le plein épanouissement du peintre. Jerzy Wolff continue, grosso modo, la ligne directive de sa créativité d'antan; mais maintenant, on voit s'imposer fortement au regard du spectateur l'attitude profondément contemplative du peintre face à la nature ambiante, tandis qu'une étrange spiritualité se dégage de la couleur et de l'harmonie d'une construction basée sur le motif exceptionnellement simple du tableau. Dans son colloque avec la peinture, Jerzy Wolff s'oriente alors vers l'oeuvre de Piotr Potworowski dévoilant avec virtuosité les possibilités d'action par la

couleur. Ce n'est qu'au bout de plusieurs années que cette formule homogène qui a présidé jusque-là à l'art pictural de Jerzy Wolff, commence à subir une métamorphisation progressive et que, sous la couche d'un tissu coloristique subtil et parfait, on voit s'accroître de plus en plus fortement l'élément visionnaire. Dans l'image disparate de cette nouvelle période de l'activité picturale de Jerzy Wolff, période que j'ai déjà essayé de caractériser, une importance toute particulière est réservée par l'artiste à son dialogue avec les valeurs de la peinture européenne moderne, à commencer par le gothique tardif, dialogue où le rôle de modèles idéels et plastiques semble assumer par certaines réalisations du baroque, tant en version classicisante que sous forme d'éruption de la couleur et de dynamisme aérien du dessin. C'est au point de convergence de ces deux styles qu'on a vu naître des compositions wolffiennes aussi splendides que „Le dernier soir” ou „La fin de Sodome”.

„Dans mon étude appréciative d'une récente exposition de l'artiste, j'ai eu l'occasion d'analyser cette période soulignant qu'il s'agit là d'une peinture sacrale par son esprit et son essence même, et cela surtout quand l'auteur choisit pour thème un paysage ou une composition quasi-abstraite traitée par la couleur et la lumière. Cette peinture procède de la contemplation mystique du monde et, grâce au talent et à l'attitude de l'artiste, elle donne comme fruits des oeuvres impressionnantes par leur subtilité et par leur perfection authentique parce qu'elles ont l'avantage de ne pas être affectées. Si l'on peut parler des attitudes transcendantales et si ces attitudes, propres à un certain cercle d'artistes, constituent le trait caractéristique et distinctif de l'art contemporain polonais, il faut constater alors que l'oeuvre picturale de Jerzy Wolff fait partie des plus nobles manifestations de ce genre...

C'est un art issu de la communion avec le monde pris dans toute son intégrité, c'est un témoignage en faveur de la beauté se dégageant de cet universalisme. Mais, cette beauté revêt dans les tableaux de Wolff un caractère d'ordre spirituel et sacré, n'ayant rien de commun avec les traits individualistes de cette assurance orgueilleuse qui suscite parfois tant de réserves et de craintes à l'égard d'un certain art compris comme phénomène autonome et affranchi de toute contrainte. Je suis convaincu que l'oeuvre de Wolff ne serait pas condamnée par les shakers bien pensants ni par d'autres iconoclastes, au nom de l'éthique et de la primauté des valeurs morales... Dans cette peinture tout est exprimé par la couleur dans l'or-

chestration de laquelle l'artiste fait preuve d'une maîtrise qui le place au premier rang de ceux qui représentent l'art et la pensée créatrice du XXe siècle... Wolff construit avec de la couleur, et c'est ce fait qui définit tous les autres problèmes relatifs à sa créativité...

Ce qui impressionne surtout dans la peinture de Wolff, c'est sa prédilection pour le bleu, couleur aux plus hautes valeurs spirituelles, le bleu pur bien „disposé” dans le tableau et contrastant souvent avec toutes les gradations du rouge, et le bleu dénaturé par le blanc, un bleu pâle et limpide dans les parties azurées du paysage. Et avec cela, une structuration, une construction propre à chaque composition...

Dans ses compositions „fantastiques”, inaugurées vers le milieu des années soixante, Jerzy Wolff a surtout recours à une gamme de couleurs chaudes, à toutes les nuances du rouge, souvent pâle, rosé...

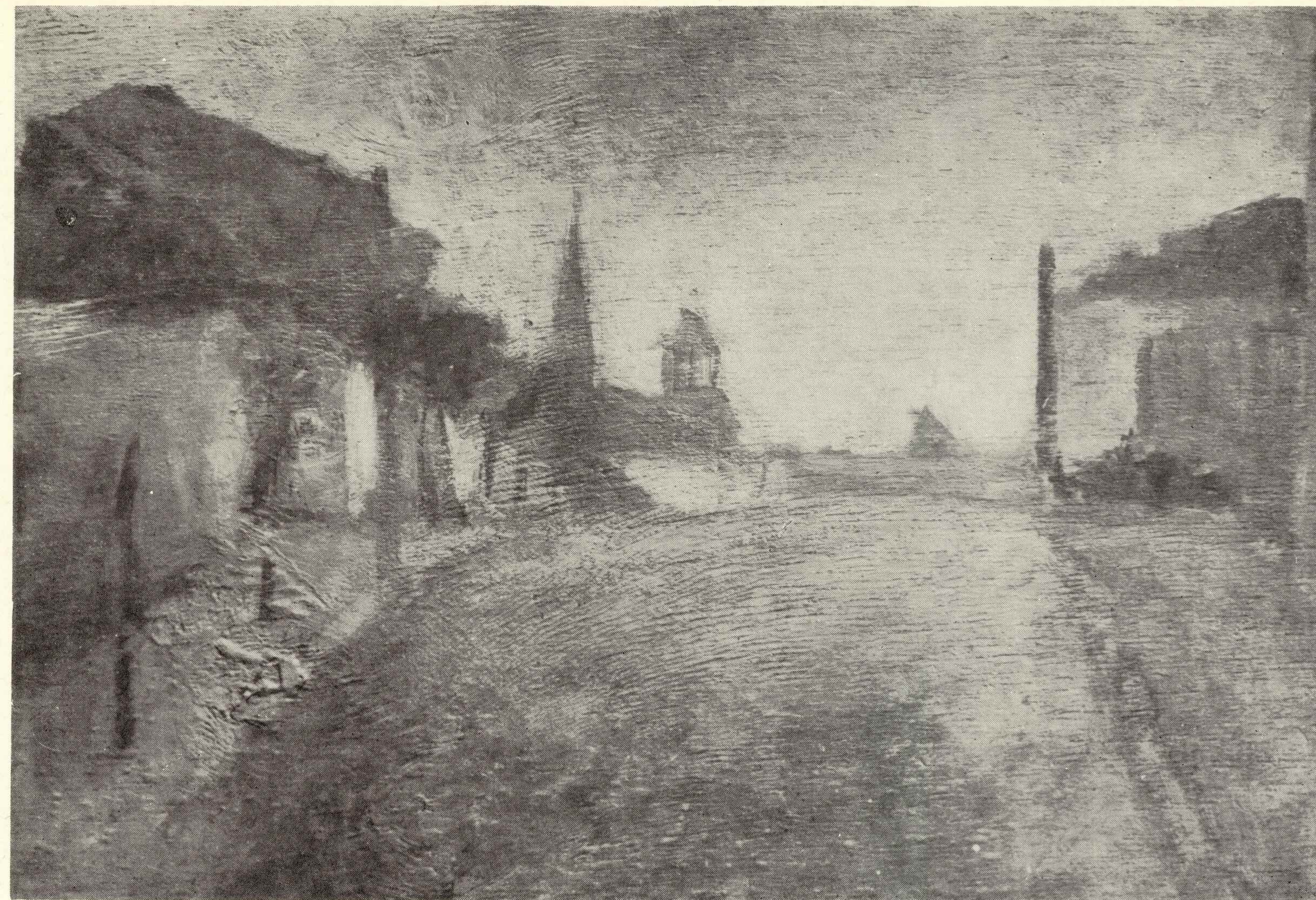
...A l'instar des productions de tous les vrais artistes, les tableaux de Wolff ne sont pas tous de même classe. Ils leur arrive parfois d'éveiller en nous quelque résistance, surtout quand la formule coloristique ne semble pas être confirmée par sa confrontation avec le thème ou le problème traité...” *

Présentant l'oeuvre picturale de Jerzy Wolff, sous ses multiples aspects, et à travers le prisme des quelques dernières années, je voudrais constater que des liens de solidarité, de parenté et de communauté intrinsèque sont visibles dans toutes les réalisations de l'artiste et que, l'élément qui les unit le plus directement réside non seulement dans la manière de conduire le pinceau mais également dans les excellentes parties de paysage apparaissant presque dans chaque composition. Quant au niveau où la couche du signifié se trouve nettement accentué, on y voit poindre, à travers l'expression coloristique, l'esprit de catastrophisme apocalyptique présent depuis des années dans les réflexions de l'artiste.

WOJCIECH SKRODZKI

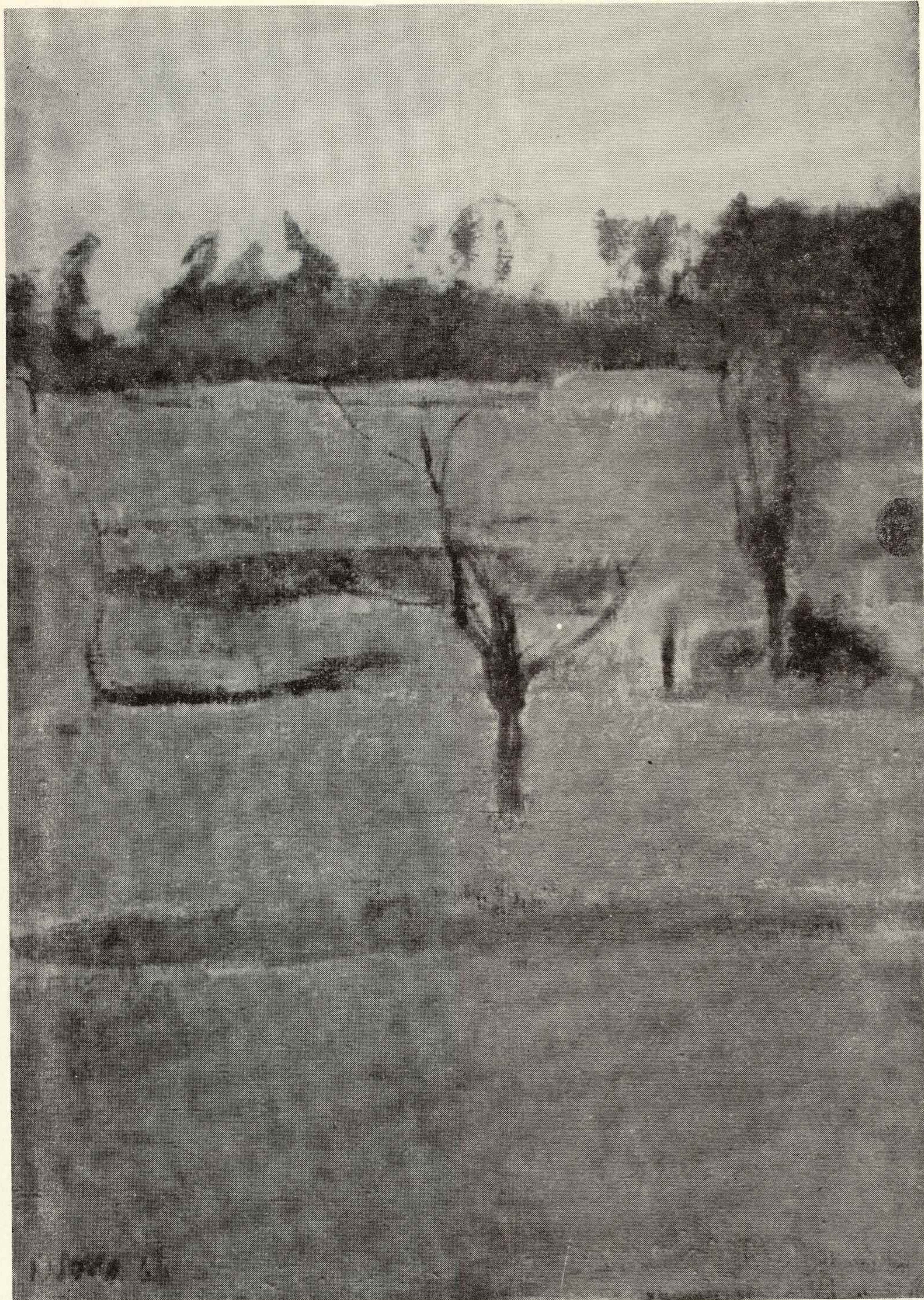
Traduit du polonais par ANTONI PLATKOW

*) Voir Wojciech Skrodzki, La beauté, l'humilité et l'espérance, „Więź” No 6, 1979.

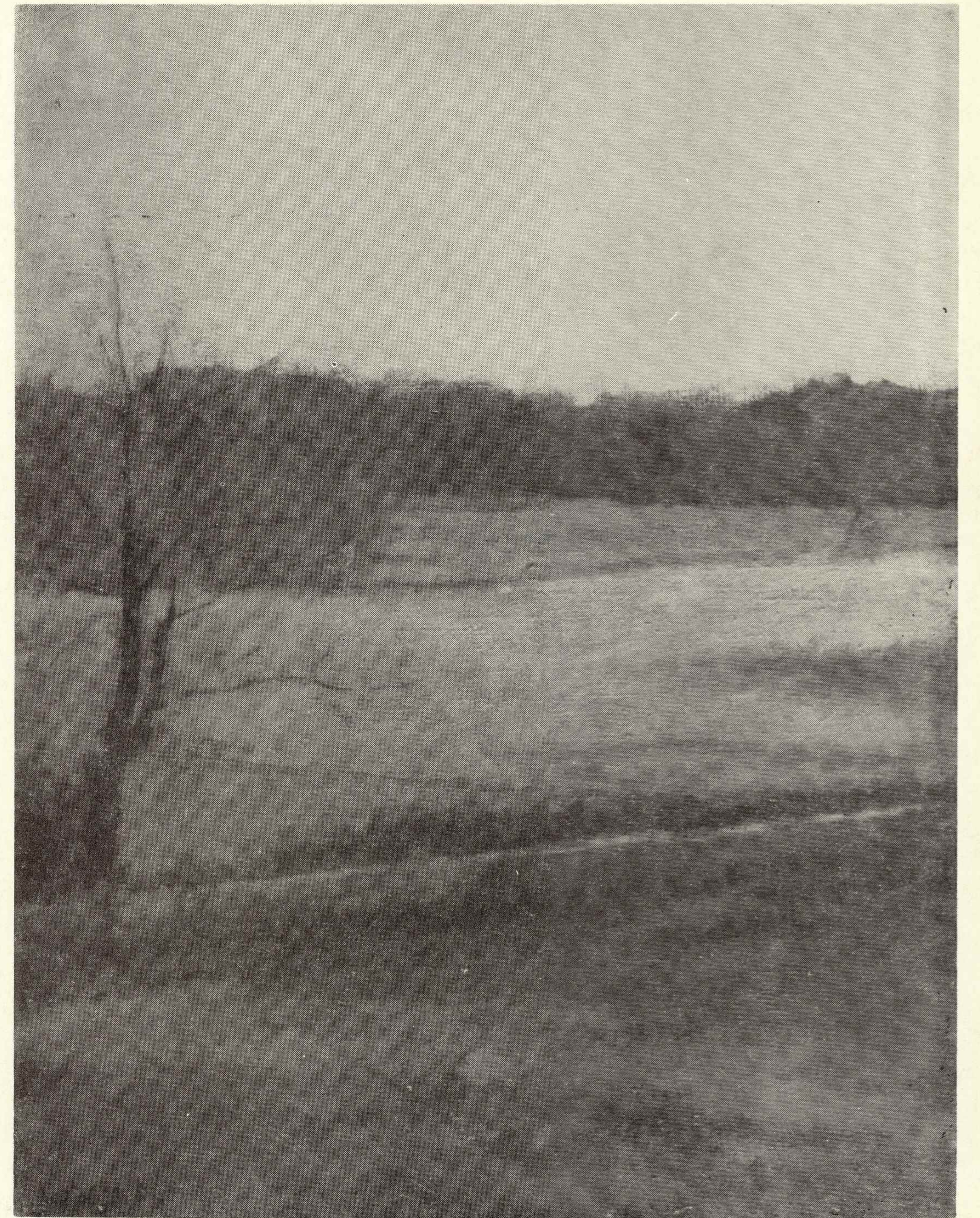


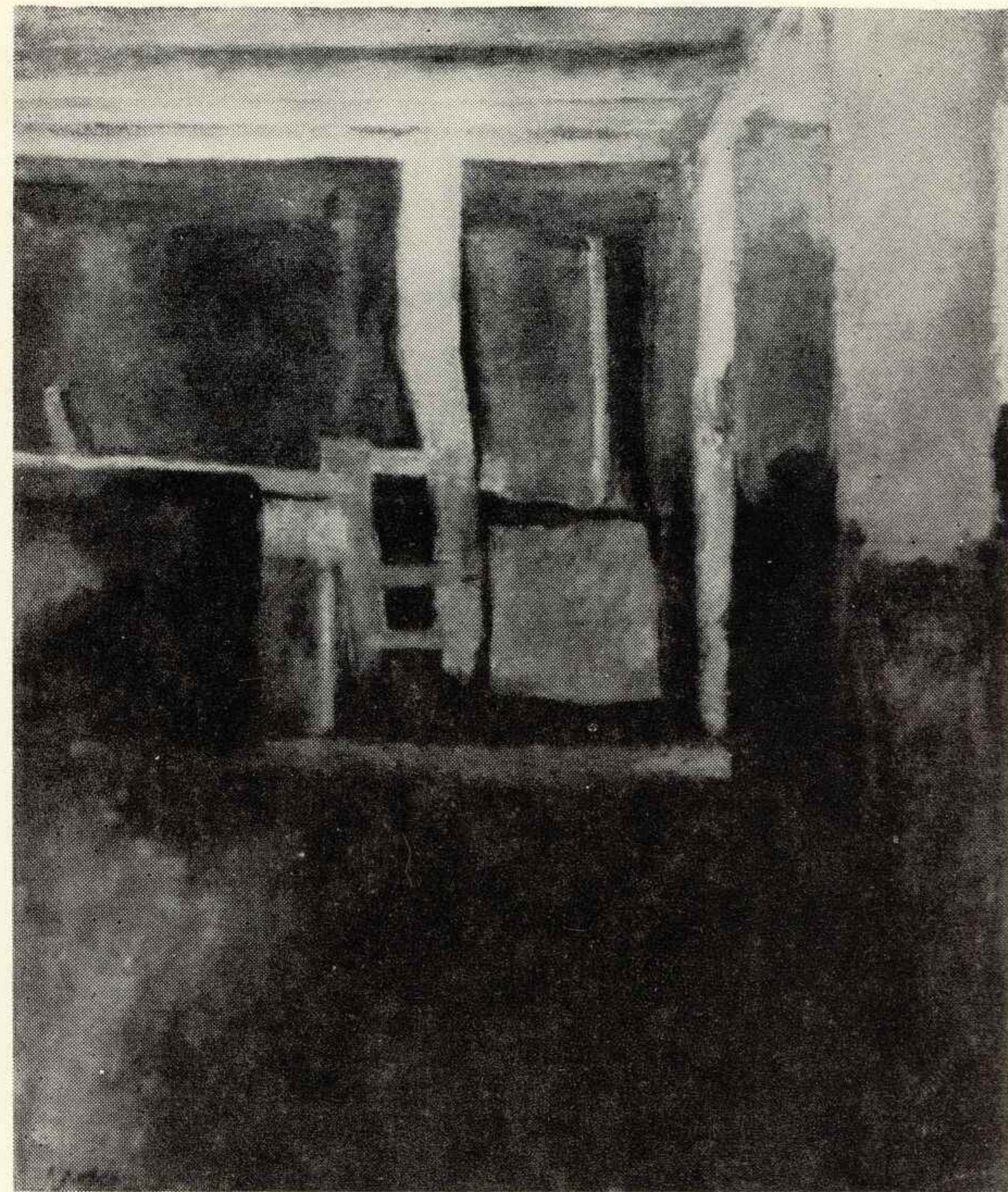
7. Pejzaż z Sandomierza, 1940

42. Kwiecień, 1966

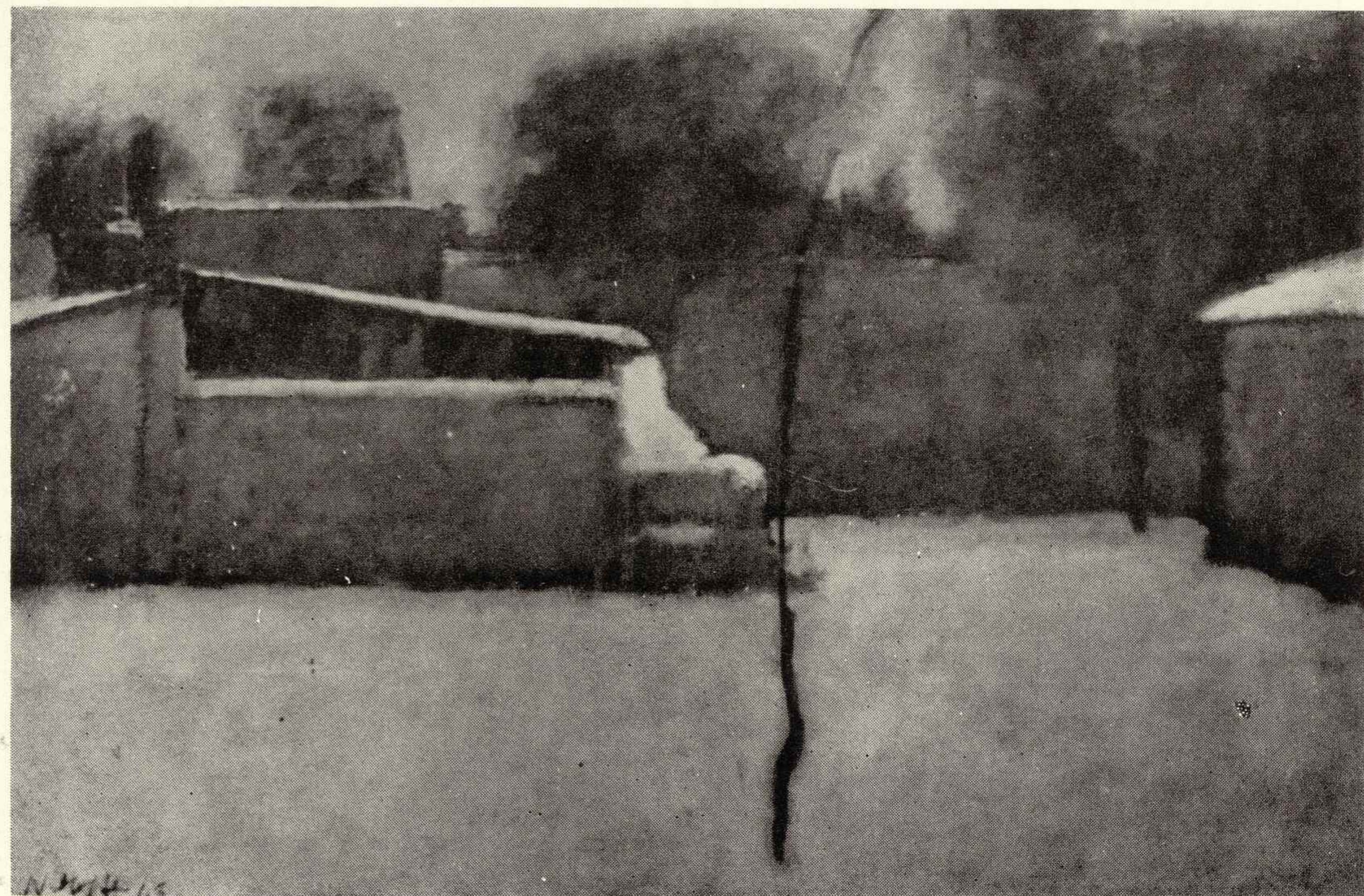


52. Słoneczny listopad, 1969



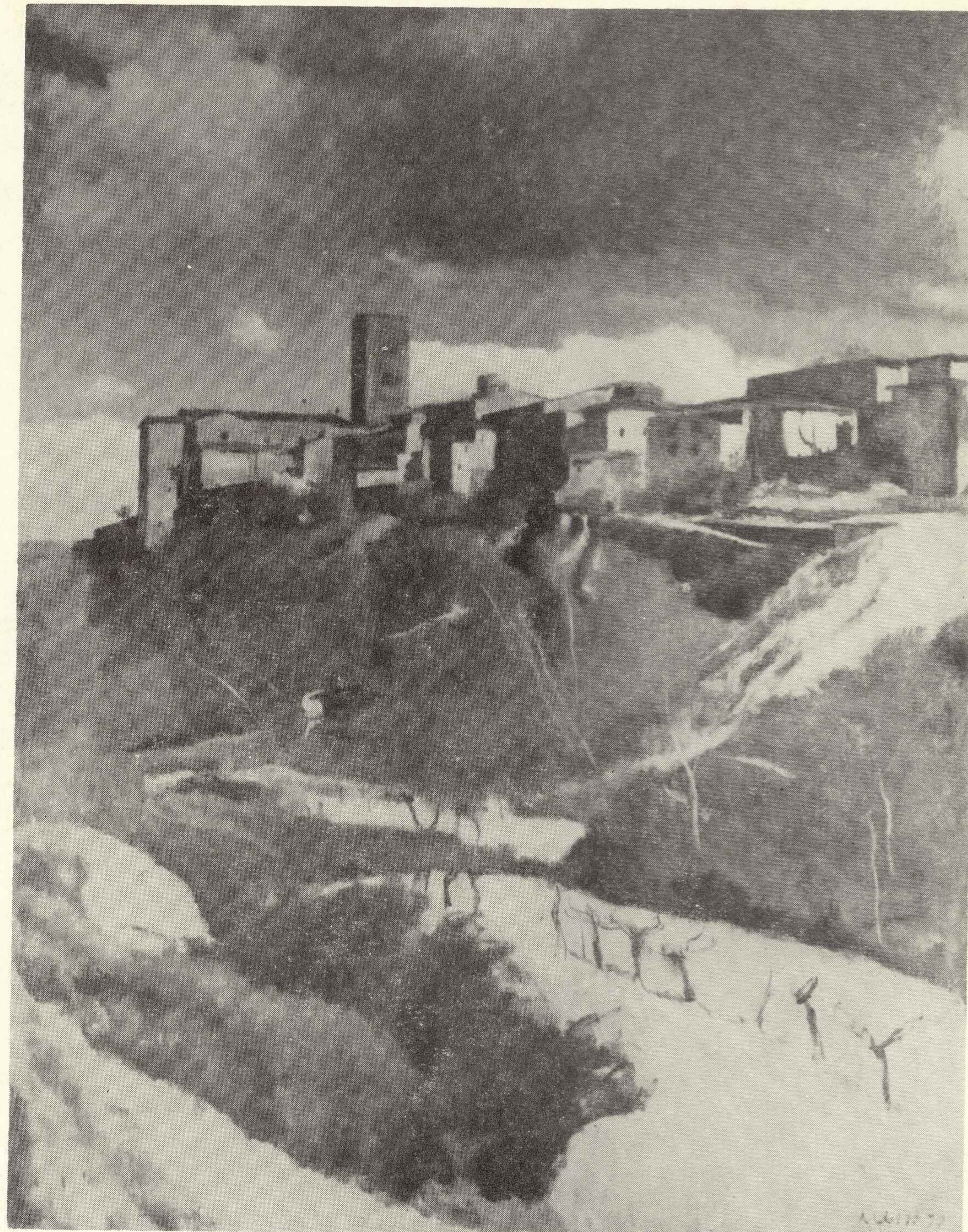


Wnętrze stajni, 1965 (praca nie eksponowana)



27. Zima I, 1963

110. De l'obscurité, 1977



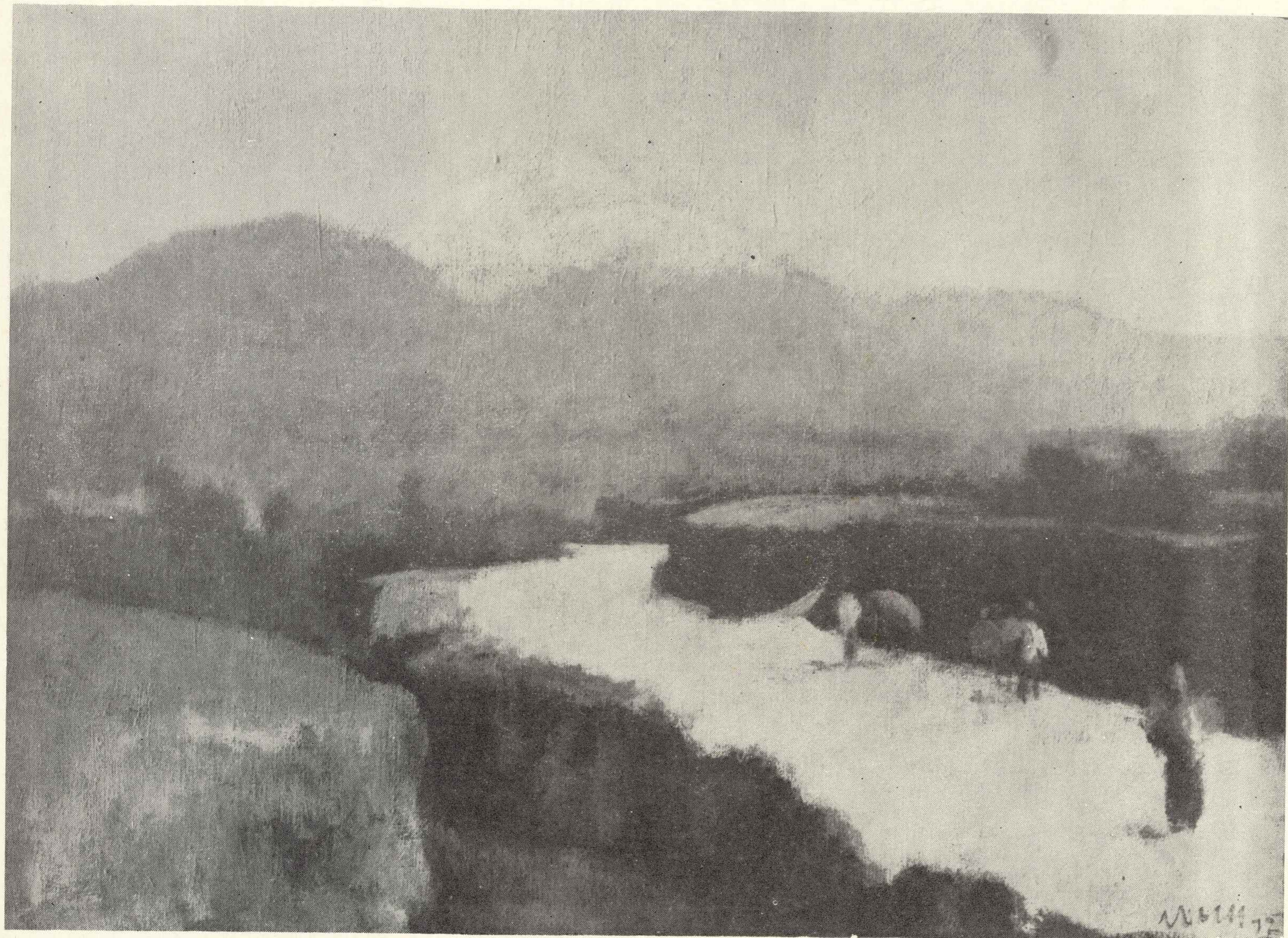


Pejzaż z Bénodet, ok. 1972 (praca nie eksponowana)

66. Prawdziwa miłość, 1971



74. Popokatepetl, 1972



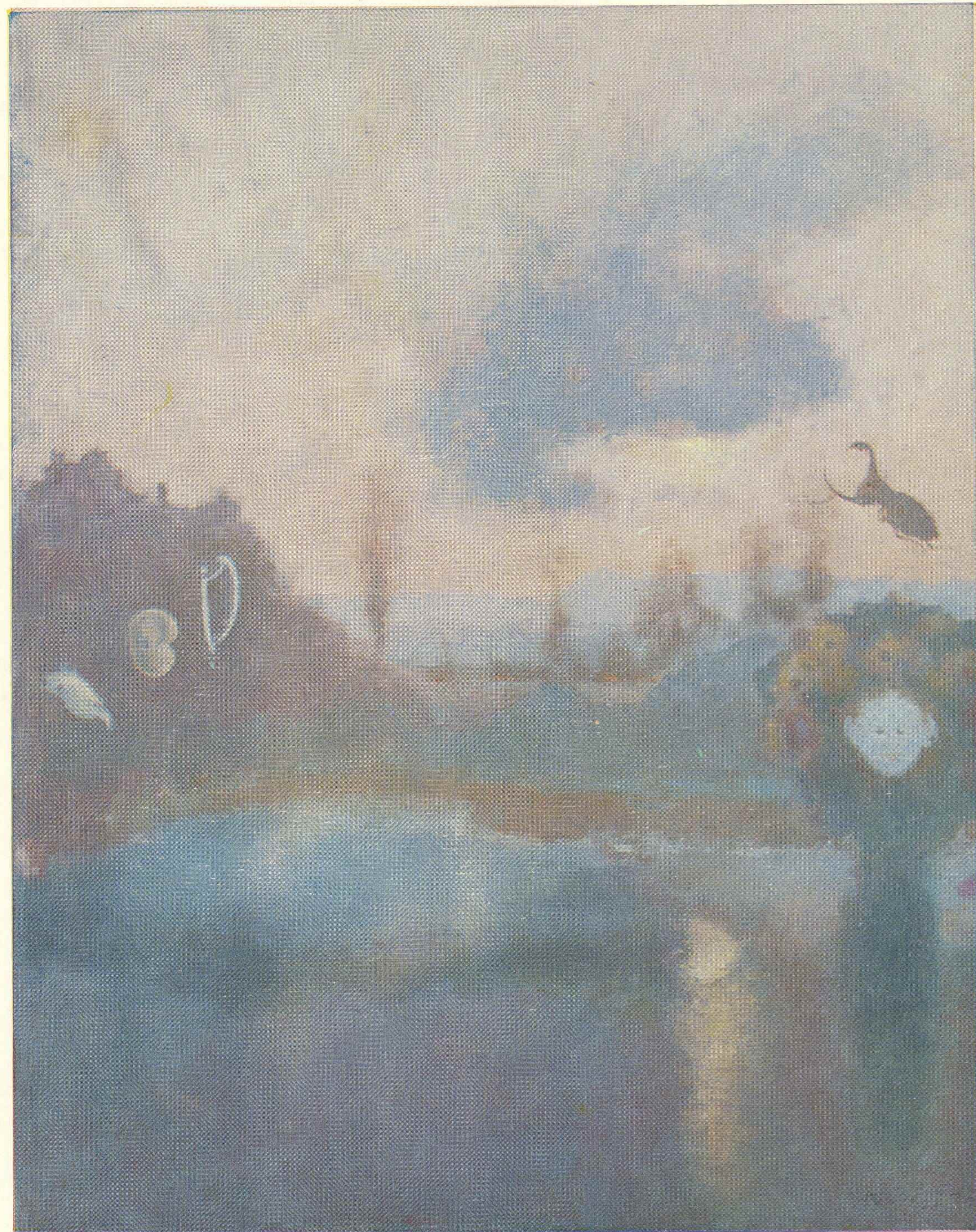
130. Pejzaż z Wilczyc, 1980



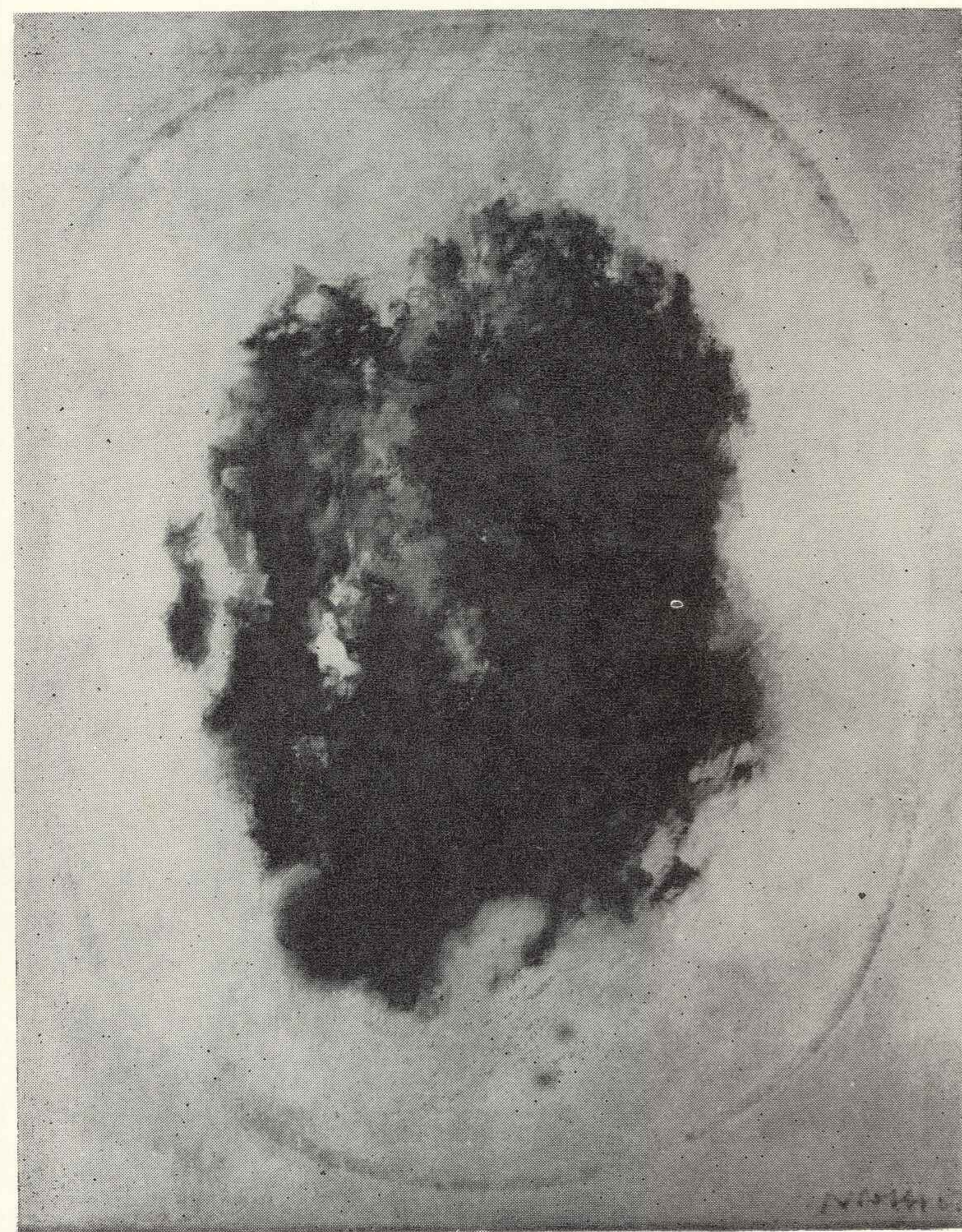


87. Projekt na gobelin, 1974

105. Ostatni wieczór, 1976



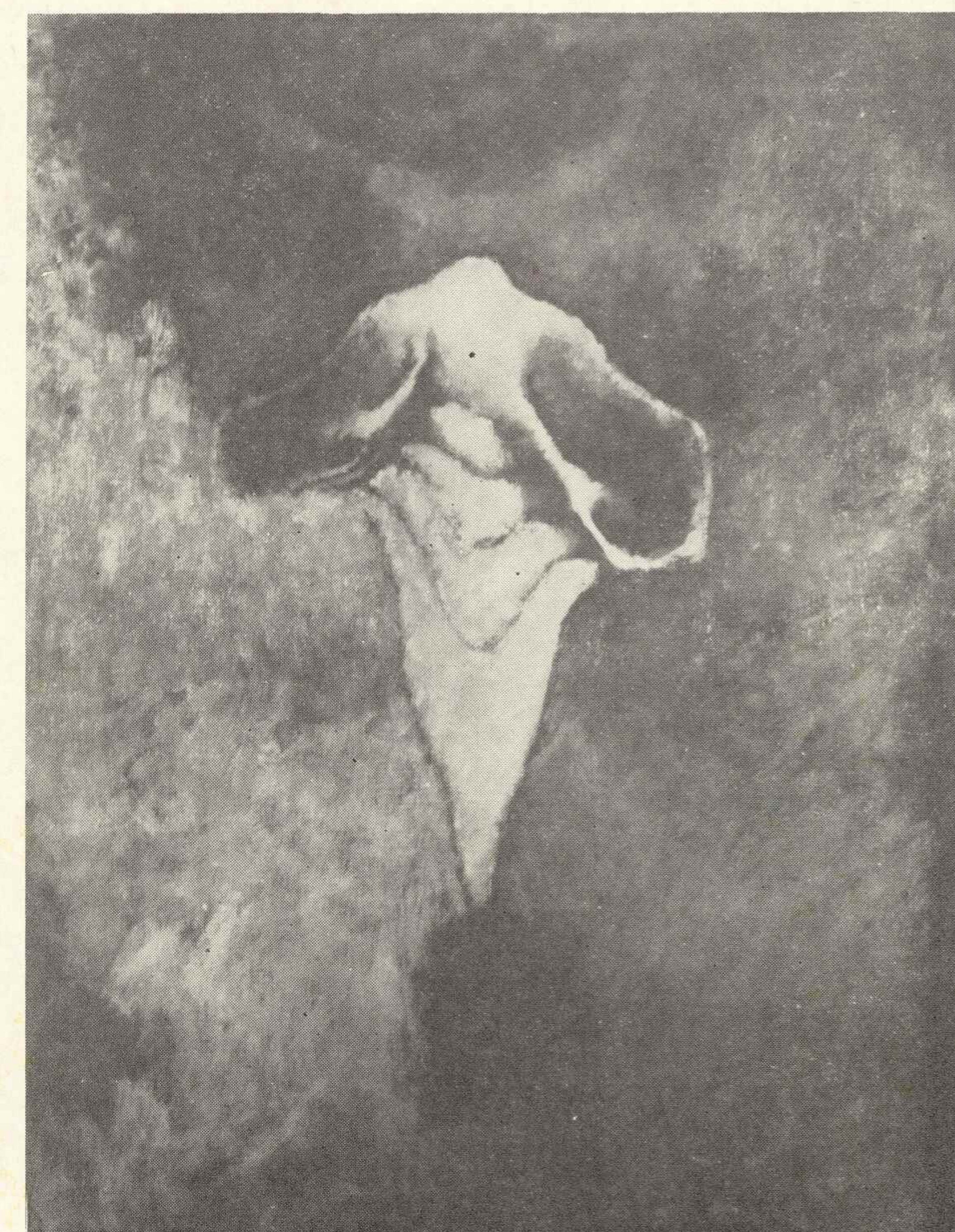
45. Bukiet, 1967



Kompozycja żółta, 1970 (praca nie eksponowana)

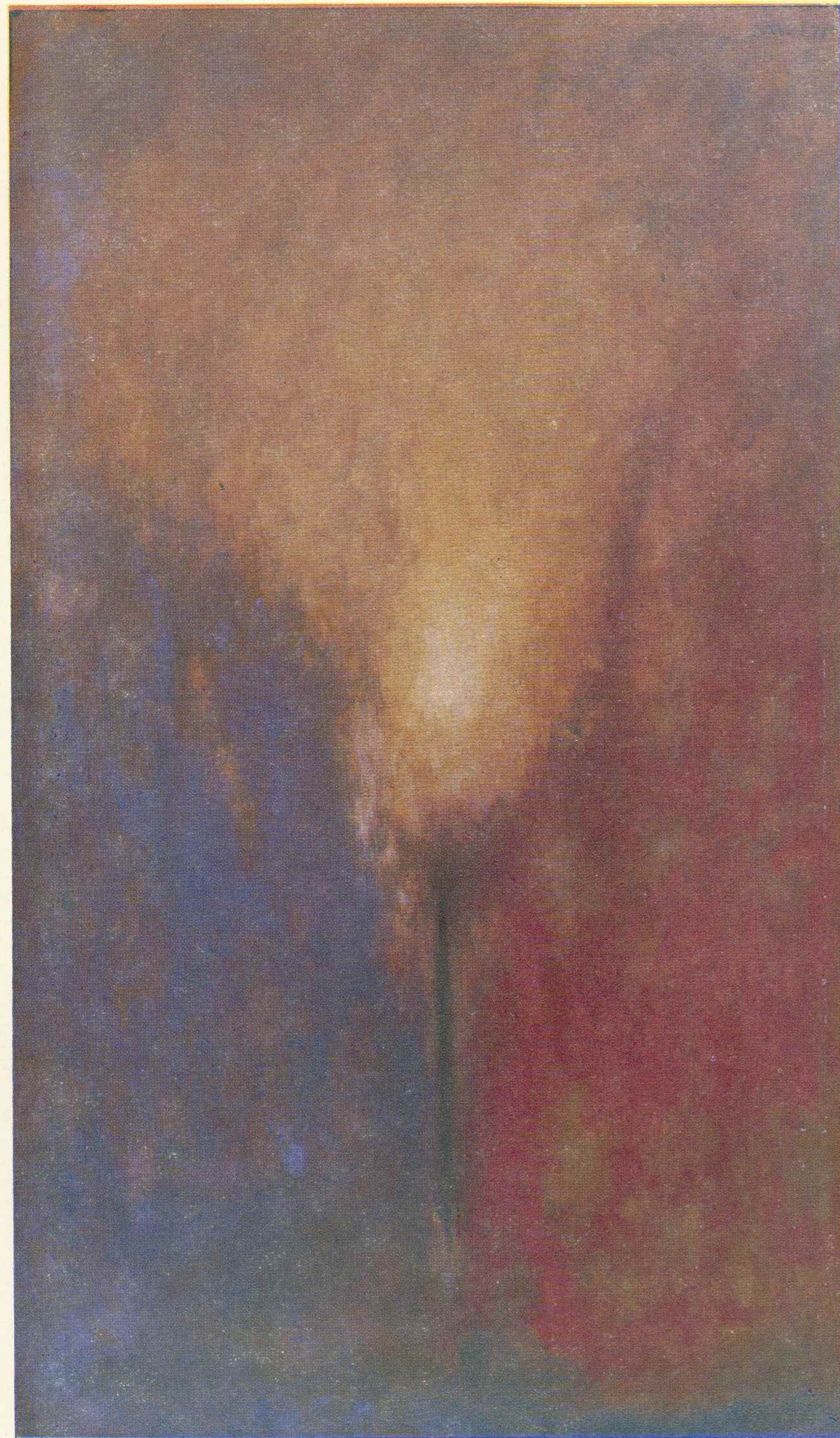


77. Królestwo grzybów, 1972

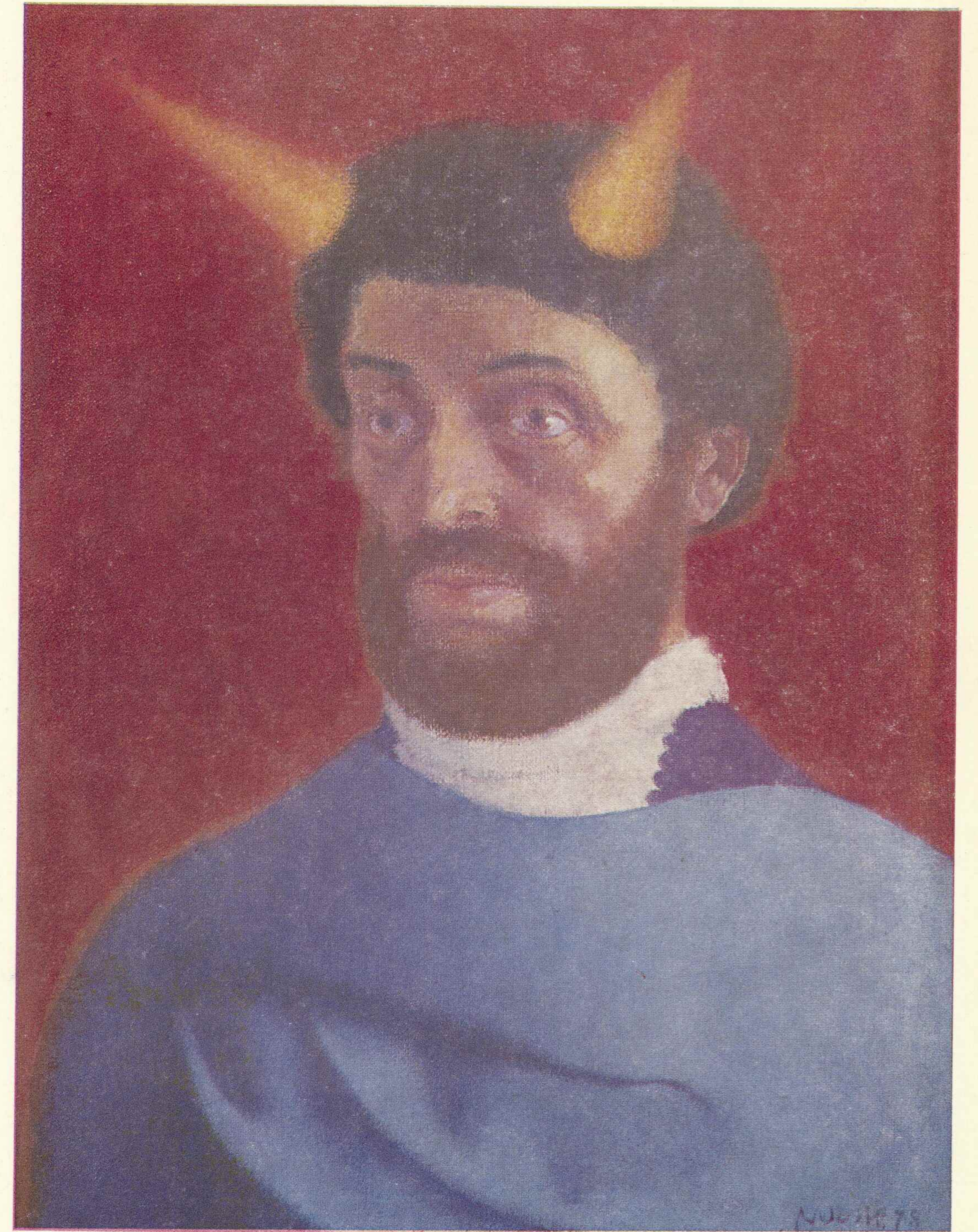


58. Kompozycja błękitno-czerwona, 1969

115. Żółte światło, 1977



117. Mojżesz, 1978



116. Życie po życiu, 1978



123. Marsylianka, 1979

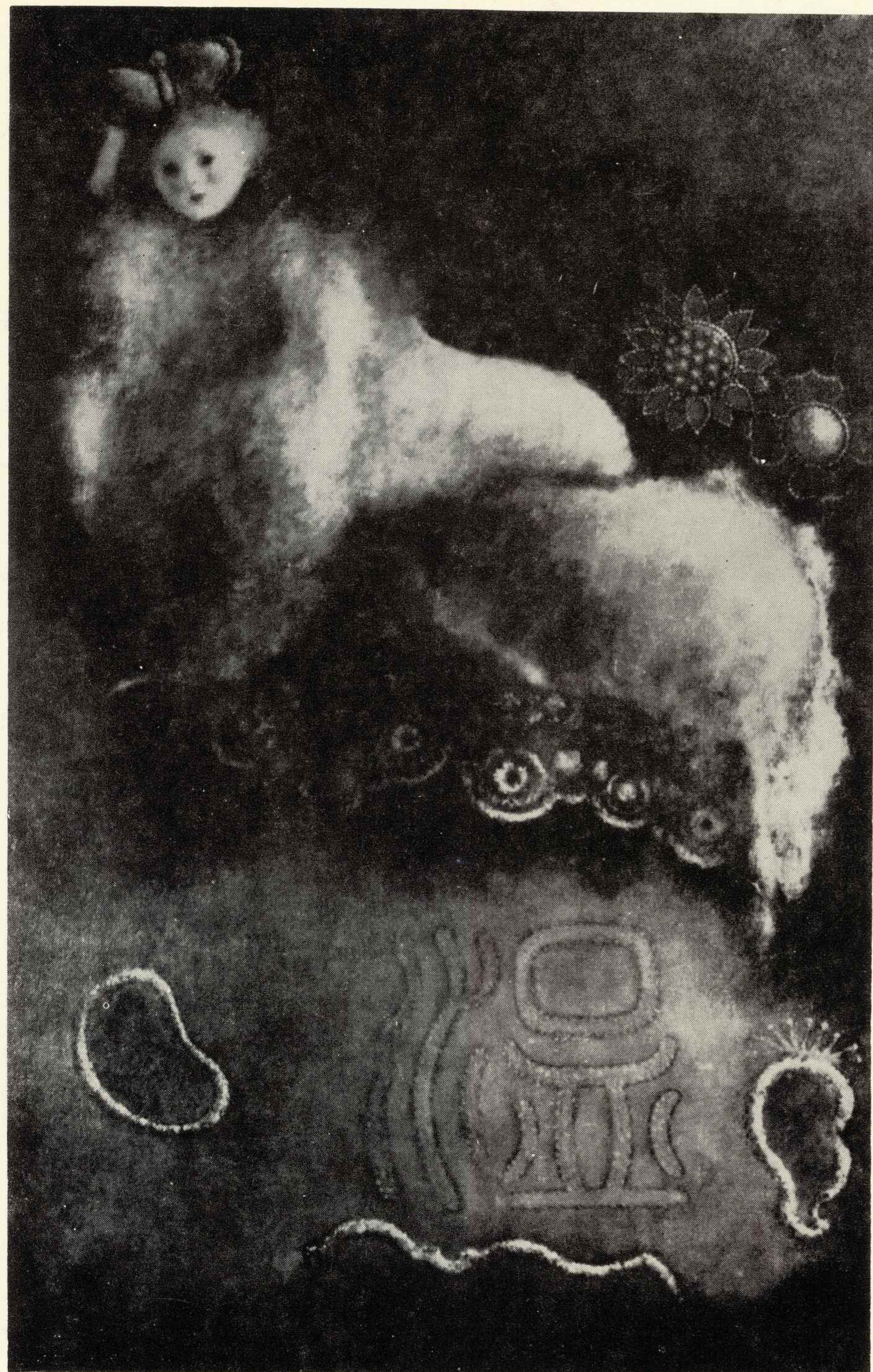




120. A la Piero
della Francesca, 1979

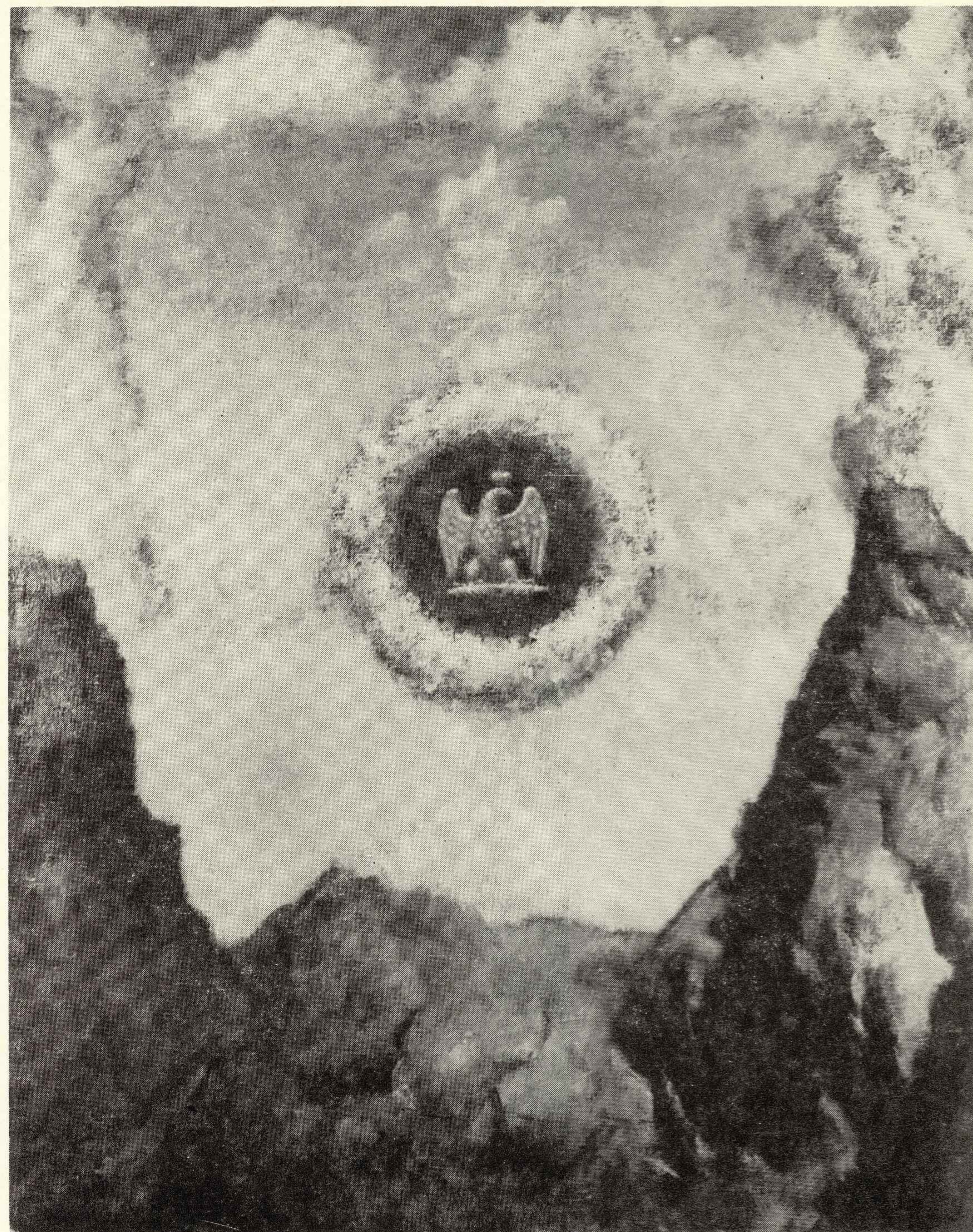
132. Porzuona
narzeczona, 1980





85. La maja coronada, 1973

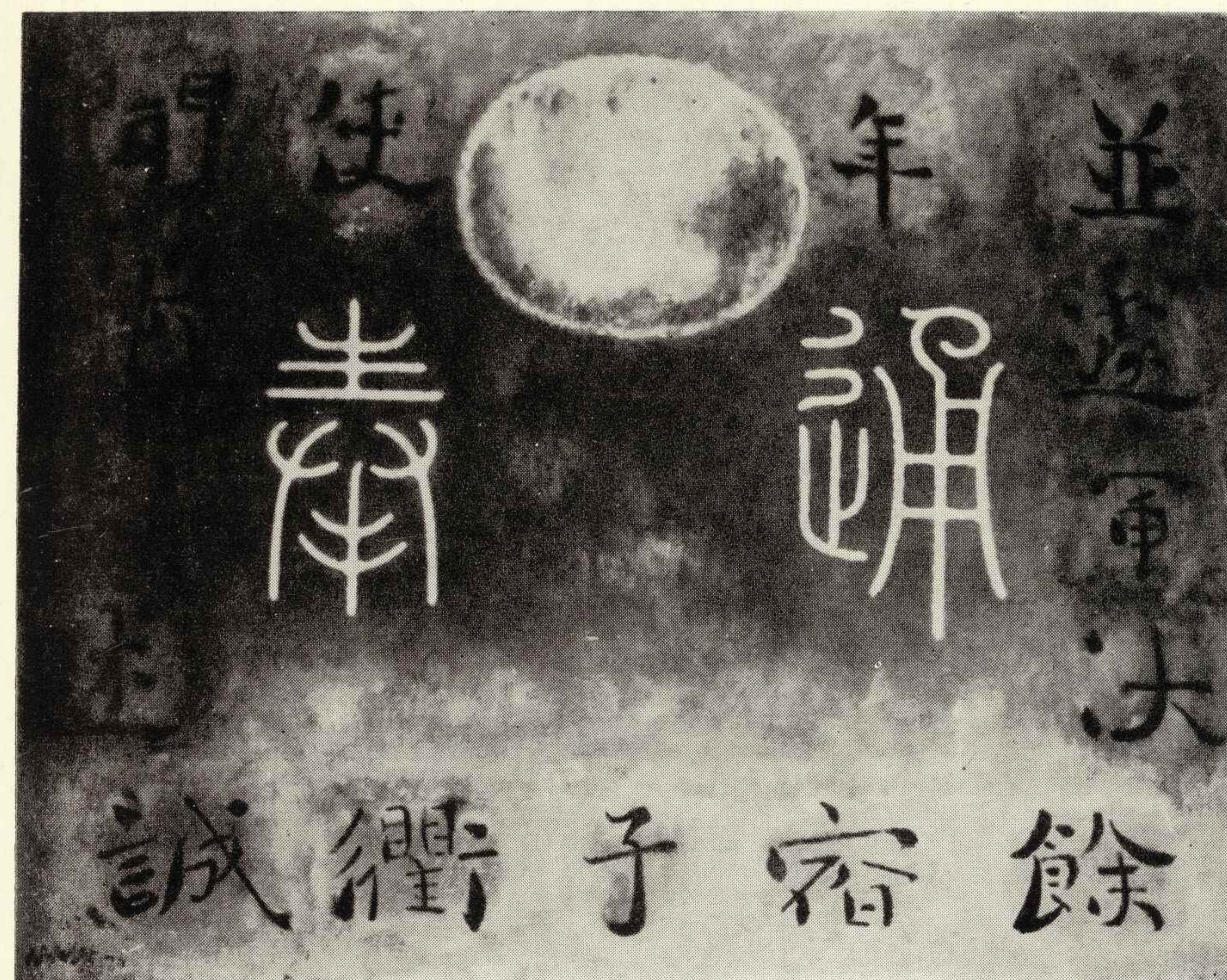
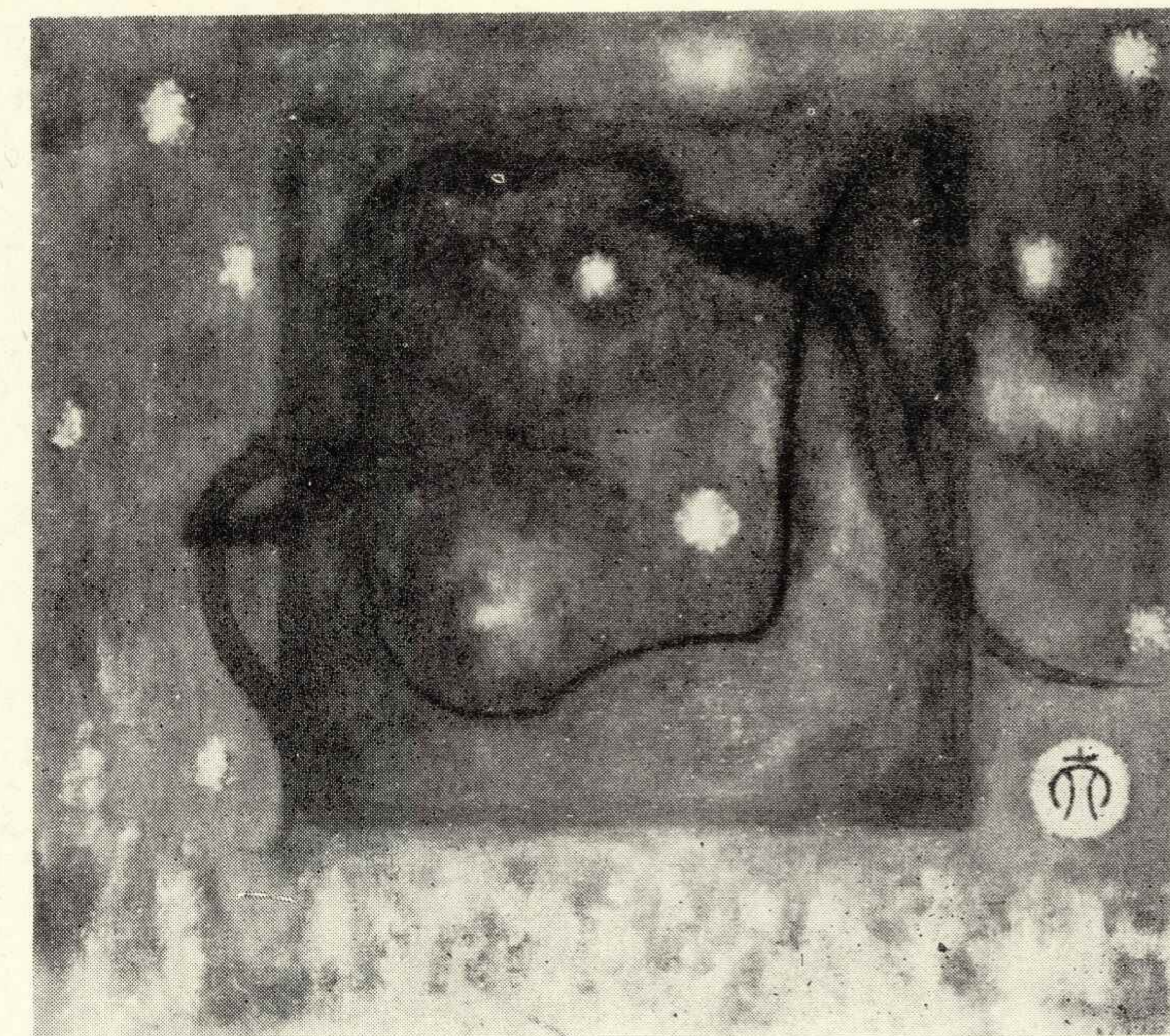
81. Orzeł cesarski, 1973





96. Ryby, 1976

108. Kompozycja zielona, 1977



98. Chińszczyzna II, 1976



JERZY WOLFF
Łaski Warszawskie

Ur. 4 marca 1902 r. w Pokrzywnicy w Kieleckiem, syn Ludwika i Władysławy ze Świeżyńskich. Malarz, grafik. Początkowo studiował u Samoziewicza i S. Szygella w Warszawie.

- 1920-1926 studia malarstwa w prac. Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, Ignacego Pieńkowskiego i Jana Wojnarskiego (Akademia Sztuk Pięknych Kraków)
- 1927 trzymiesięczny pobyt w Paryżu
udział w Międzynarodowej wystawie grafiki, maj, Florencja
- 1929 udział w Powszechnej Wystawie Krajowej, Poznań
- 1929-1933 przebywa w Paryżu
- 1930-1939 członek Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik”
- 1930 udział w wystawie zbiorowej Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik”, wrzesień, Warszawa TZSP
udział w wystawie zbiorowej Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik”, wrzesień, Lwów TPSP
- 1933 powrót z Francji przez Holandię do kraju
- 1934 udział w IV Salonie zimowym, styczeń, Warszawa IPS
- 1935 udział w wystawie Towarzystwa Artystów Plastyków „Sztuka”, kwiecień, Warszawa TZSP
udział w V Salonie zimowym, luty, Warszawa IPS
udział w wystawie Krakowskiego Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik”, listopad, Warszawa IPS
udział w XXXV wystawie IPSu, grupy artystów plastyków Pryzmat, Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik”, Warszawa, Łódź
- 1936 udział w Salonie Plastyków Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, II — III, Warszawa IPS
osiedla się w Warszawie. Pracuje w dziedzinie malarstwa, grafiki i publicystyki artystycznej.
- 1937 udział w Salonie malarskim, II — III, Warszawa IPS
udział w Salonie wiosennym, V — VI, Lwów TPSP
- 1937/1938 udział w IX Salonie malarskim, XII 1937 — I 1938, Warszawa IPS
- 1938 udział w X Salonie malarstwo, grafika, rzeźba, listopad, Warszawa IPS
udział w wystawie Bractwa św. Łukasza, Tytus Czyżewski, Rafał Malczewski, Eugenia Różańska, Jerzy Wolff, Stanisław Zalewski, grudzień, Warszawa IPS
- 1939-1944 przebywa w Wilczycach k/Sandomierza
- 1944 pracuje w Kozłowiec jako inwentaryzator malarstwa
- 1944/1945 udział w wystawie „Polonia. Wystawa szkiców z wojny 1939-1944”, XII 1944 — I 1945, Lublin KUL
- 1945 udział w wystawie prac artystów plastyków Okręgu Lubelskiego ZPAP, czerwiec, Lublin, ul. Spokojna 3
Salon Zimowy, Radom TPSP
pobyt w Łańcuchowie (Lubelskie). Wykonuje temperowe de-

- koracje ścian (św. Piotr i Paweł) w miejscowym kościele w październiku powraca do Warszawy
- 1945-1948 pełni funkcję wiceprezesa Zarządu Głównego ZPAP; jest współredaktorem „Głosu Plastyków”
- 1946 maluje w nawie kościoła w Łańcuchowie wizerunek św. Teresy od Dzieciątka Jezus
udział w Salonie wiosennym ZZPAP, V — VI, Warszawa Muzeum Narodowe
Wystawa prac współczesnych malarzy polskich, Praga
udział w Międzynarodowej wystawie sztuki zorganizowanej przez UNESCO, Paryż
Gwasze, rysunki, rzeźba, XII 1945 — I 1947, Warszawa SARP
- 1947 udział w II Ogólnopolskim salonie zimowym, I — III, Kraków TPSP
udział w Pierwszym salonie ZPAP Okręgu Warszawskiego, IV — V, Warszawa Muzeum Narodowe
udział w wystawie „Pejzaż Ziemi Zachodnich”, październik, Warszawa SARP
- 1947/1948 udział w 3 Ogólnopolskim salonie — malarstwo, rzeźba, grafika, Poznań, Pałac Targowy pawilon 3
- 1948 udział w II Dorocznej wystawie ZPAP Okręgu Warszawskiego, czerwiec, Warszawa Muzeum Narodowe
pobyt w Paryżu (lipiec — wrzesień)
udział w wystawie malarstwa polskiego, sierpień, Praga
Vystavni Sin, Czeskie Budziejowice i Karlove Vary
w październiku wstępuje do Seminarium Duchownego w Warszawie
- 1952 26 sierpnia otrzymuje święcenia kapłańskie
- 1952-1958 praca duszpasterska w Aninie, Otwocku i Warszawie
- 1958 1 września przeniesiony do Lasek Warszawskich. Powrót do malarstwa
- 1959 Indywidualna wystawa malarstwa, II — III, Warszawa Zachęta
- 1959/1960 udział w XV Ogólnopolskiej wystawie plastyki, XII 1959 — II 1960, Radom Dom Esterki
- 1960 udział w wystawie „Sztuka dla wszystkich”, grudzień, Warszawa Galeria MDM
- 1961 udział w wystawie malarstwa i grafiki plastyków warszawskich, III — IV, Łódź OPS
- 1961/1962 udział w wystawie malarstwa z cyklu Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL, XI 1961 — I 1962, Warszawa Muzeum Narodowe
- 1962 udział w wystawie Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku, V — IX, Warszawa Muzeum Narodowe
udział w I Festiwalu polskiego malarstwa współczesnego, VII — VIII, Szczecin Zamek — wyróżnienie PWRN
- 1963 udział w IV Ogólnopolskiej wystawie marynistycznej, IX — X, Warszawa Zachęta
- 1964 udział w II Festiwalu polskiego malarstwa współczesnego, VII — VIII, Szczecin Zamek
udział w 10 Wystawie malarstwa Okręgu Warszawskiego ZPAP, grudzień, Warszawa Zachęta
- 1965 udział w wystawie Malarstwa w XX-lecie PRL, maj, Warszawa Zachęta
udział w wystawie „Porównania”, IX — X, Sopot BWA
udział w wystawie 37 współczesnych malarzy polskich, X — XI, Tel Awiw Pawilon Heleny Rubinstein w Muzeum
- 1965/1966 udział w wystawie zbiorów Muzeum Pomorza Zachodniego i depozytów dla Galerii Sztuki Współczesnej, XII 1965 — I 1966, Szczecin BWA i Muzeum Pomorza Zachodniego
- 1966 udział w wystawie „Orientacje”, luty, Warszawa Dom Artysty Plastyka
udział w XXX jubileuszowej wystawie plastyki Okręgu Lubelskiego ZPAP, II — III, Lublin BWA
Wystawa indywidualna prac, marzec, Warszawa Zachęta następnie IV — V, Lublin BWA; VI — VII, Zielona Góra Muzeum Okręgowe; lipiec, Słubice ZDK Zakładów Odzieżowych; VII — VIII, Międzyrzecz, Muzeum
udział w wystawie poplenerowej malarstwa, grafiki i rysunku VII — VIII, Zwierzyniec kino; wrzesień, Zamość PDK; XI — XII, Lublin BWA
udział w I Festiwalu sztuk pięknych, wrzesień, Warszawa Dom Artysty Plastyka
udział w XI Wystawie malarstwa i grafiki Okręgu Warszawskiego ZPAP, grudzień, Warszawa Zachęta
- 1966/1967 udział w wystawie plastyki „Milenium”, XII 1966 — II 1967, Radom Muzeum
- 1968 udział w wystawie polskiej sztuki współczesnej, maj, Teheran Muzeum Iran Bastan
udział w IV Festiwalu polskiego malarstwa współczesnego, VII — VIII, Szczecin Zamek
udział w II Festiwalu sztuk pięknych, wrzesień, Warszawa Zachęta
udział w XII Wystawie malarstwa, grafiki i rysunku Okręgu Warszawskiego ZPAP, grudzień, Warszawa Zachęta
- 1969 udział w wystawie Temat muzyczny we współczesnym malarstwie i grafice krajów Europy Środkowej i Wschodniej, IX — X, Bydgoszcz Filharmonia Pomorska następnie listopad, Toruń BWA; Grudziądz Muzeum
udział w wystawie „Spotkania krakowskie”, XI — XII, Kraków BWA
udział w wystawach jubileuszowych 150-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1818 — 1968, Kraków Pałac Sztuki
- 1970 udział w wystawie malarstwa warszawskiego „Kontrasty — kontynuacje — poszukiwania”, VII — VIII, Warszawa Galeria MDM

- udział w wystawie „Malarstwo w Polsce Ludowej”, XI — XII, Warszawa Muzeum Narodowe
- 1971 Wystawa indywidualna malarstwa Jerzego Wolffa i gwaszy Bolesława Gasińskiego, styczeń, Białystok BWA
udział w wystawie „25 lat malarstwa polskiego”, I — II, Poznań Muzeum Narodowe
udział w wystawie „Warszawa we współczesnym malarstwie polskim”, I — II, Budapeszt Fovarosr Tanacsza Művelodesi Osztaly
- 1972 udział w wystawie polskiego malarstwa współczesnego, Montreal
- 1973 Wystawa indywidualna malarstwa, luty, Warszawa Zachęta następnie III — IV, Sopot BWA
udział w wystawie „Warszawa w malarstwie współczesnym”, kwiecień, Berlin Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej
udział w wystawie-kiermaszu malarstwa, grafiki i tkaniny, kwiecień, Kilonia Kulturamt
udział w wystawie malarstwa i grafiki marynistycznej, maj, Odense Rathaus (w ramach Dni Polskich)
udział w wystawie „Pejzaż polski”, październik, Malmö Galleri Konstnärscentrum
udział w wystawie sztuki polskiej, Kilonia Magistrat
- 1974 otrzymuje nagrodę krytyki artystycznej im. C. K. Norwida za najwybitniejszą wystawę indywidualną w Warszawie eksponowaną w roku 1973
udział w wystawie malarstwa, grafiki, plakatu oraz przedmiotów dekoracyjnych na Targach PIHZ, maj, Berlin Zachodni
udział w wystawie sztuki polskiej, czerwiec, Wiedeń Instytut Polski
udział w wystawie polskiego malarstwa dekoracyjnego, lipiec, Kopenhaga Kunstbiblioteket
udział w Salonie letnim, VII — VIII, Warszawa Galeria MDM
udział w wystawie „Warszawa w malarstwie 1944 — 1974 w zbiorach Muzeum Historycznego”, VII — VIII, Warszawa Muzeum Historyczne m.st. Warszawy
udział w V Festiwalu sztuk pięknych, wrzesień, Warszawa Zachęta
udział w wystawie „30 lat malarstwa w PRL”, październik, Katowice BWA
- 1975 udział w wystawie „Warszawa w malarstwie”, I — II, Praga, Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej
udział w wystawie sztuki polskiej „Malarstwo realistyczne i tkanina”, V — VII, Narwik Kunstforening
udział w wystawie „Krytycy sztuki proponują”, lipiec, Warszawa Zachęta
udział w wystawie „Koloryzm polski”, Dortmund
- 1976 udział w wystawie Laureatów Nagrody Krytyki Artystycznej

- im. C. K. Norwida z lat 1967 — 1976, II — III, Warszawa Dom Artysty Plastyka
udział w wystawie „Cztery pory roku”, lipiec, Sofia Izložbena Galerija
- 1978 udział w zbiorowej wystawie malarstwa, marzec, Warszawa Galeria Plastyki „Nowe Miasto”
Wystawa indywidualna malarstwa i rysunków, czerwiec, Warszawa Dom Artysty Plastyka
- 1978/1979 udział w wystawie „Koloryzm polski”, X 1978 — II 1979, Gera Kunstgalerie
- 1979 Wystawa indywidualna malarstwa, IV — V, Warszawa Muzeum Archidiecezjalne
udział w wystawie „Malarstwo polskie 1944 — 1979 ze zbiorów Muzeum”, VII — VIII, Bydgoszcz Muzeum Okręgowe
- 1979/1980 udział w wystawie „35 lat malarstwa w Polsce Ludowej” XI 1979 — I 1980, Poznań Muzeum Narodowe następnie luty 1980, Warszawa Zachęta

Prace w zbiorach Muzeów Narodowych w Warszawie, Szczecinie, Poznaniu, Krakowie, Wrocławiu, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Okręgowego w Lublinie, Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Muzeum w Watykanie oraz instytucji państwowych i kolekcji prywatnych.

BIBLIOGRAFIA publikacji Jerzego Wolffa

- Muzeum Narodowe w Warszawie, Głos Plastyków, R. IV, 1935, nr 1-6
- Zbiory malarstwa w Łazienkach, Głos Plastyków, R. IV, 1937, nr 7-12
- W służbie sztuki, Głos Plastyków, R. IV, 1937, nr 7-12 i R. V, 1937, nr 1-7
- Bilans wystawy malarstwa francuskiego w Warszawie, Głos Plastyków, R. V, 1937, nr 1-7
- Wystawa Saszy Blondera w Salonie H. Koterby, Arkady, 1937, nr 6, s. 328-329
- Wystawy w Związku Plastyków, Pion, 1937, nr 6
- Sztuka T. Tyszkiewiczowej, Pion, 1937, nr 8
- O jednym obrazie, Pion, 1937, nr 10
- [razem z Lilpop Kranc F.], Zygmunt Waliszewski, Pion, 1937, nr 23
- [recenzja książki J. Czapskiego o Józefie Pankiewicz], Pion, 1937, nr 24, s. 5
- Salon w IPS-ie i salon w Zachęcie, Prosto z Mostu, 1938, nr 4
- Wystawy w IPS-ie, Prosto z Mostu, 1938, nr 6
- O muzeum reprodukcji, Prosto z Mostu, 1938, nr 7
- Wystawa grottgerowska, Prosto z Mostu, 1938, nr 9
- Wystawy w IPS-ie, Prosto z Mostu, 1938, nr 10

16. W Zachęcie, Prosto z Mostu, 1938, nr 12
17. Wystawa szwedzka, Prosto z Mostu, 1938, nr 13
18. X lecie Bractwa Św. Łukasza, Prosto z Mostu, 1938, nr 14
19. Wystawa w „Zodiaku”, Prosto z Mostu, 1938, nr 15
20. Wystawa w IPS-ie, Prosto z Mostu, 1938, nr 17
21. Stałe zbiory Zachęty, Prosto z Mostu, 1938, nr 18-19
22. Wystawa współczesnej rzeźby niemieckiej, Prosto z Mostu, 1938, nr 22
23. W Zachęcie, Prosto z Mostu, 1938, nr 23
24. Plastyka w szkołach, Prosto z Mostu, 1938, nr 24
25. Zabytki sztuki w Polsce, Prosto z Mostu, 1938, nr 26
26. Pryzmat w IPS-ie, Prosto z Mostu, 1938, nr 27
27. Hanna Rudzka-Cybisowa, Prosto z Mostu, 1938, nr 25
28. Pryzmat, Prosto z Mostu, 1938, nr 28
29. Wystawa Akademii warszawskiej, Prosto z Mostu, 1938, nr 29
30. Gierymski w Muzeum Narodowym, Prosto z Mostu, 1938, nr 31
31. Wystawa Szkoły im. W. Gersona, Prosto z Mostu, 1938, nr 32
32. Aleksander Gierymski — malarz przestrzeni, Głos Plastyków, R. VI, 1938, nr 1
33. Józef Czapski, Arkady, 1938, nr 4
34. Centralny Komitet do Spraw Plastyki Polskiej, Plastyka, 1938, nr 8-9
35. Na marginesie formizmu, Arkady, 1938, nr 5
36. [recenzja książki M. Sągajłówny o Aleksandrze Kotsisie], Ateneum, 1938, nr 3
37. Wystawa nieznanych prac Maurycego Gottlieba, Głos Plastyków, R. VI, 1938, nr 1
38. Malarze naiwnego realizmu w Polsce — Nikifor, Arkady, 1938, nr 3
39. Na stulecie urodzin Cézanne'a, Ateneum, 1939, nr 3 (9)
40. O przygotowanie odbiorców sztuki, Obrona Kultury, 1939, nr 5
41. Pierwsza wystawa ZZAP w Lublinie, Odrodzenie, 1944, nr 8-9
42. O twórcy i konsumencie sztuki, Zdrój, 1945, nr 5
43. Pankiewicz i Boznańska, Głos Plastyków, R. VII, (grudzień) 1946, s. 9-18
44. Gawęda o plastyce, Zdrój, 1946, nr 1
45. Łańcuchów, Przegląd Artystyczny, 1946, nr 7
46. Tajemnice malarstwa (2 części), Problemy, 1946, nr 2 i 3
47. Goya 1746 — 1946, Problemy, 1946, nr 4
48. Dwie wystawy: Pejzaże warszawskie, Prace Cypriana Norwida, Głos Plastyków, R. VII, (grudzień) 1947
49. Wstęp do katalogu: Pejzaż Ziemi Zachodnich, Warszawa 1947
- 49a. Wstęp do katalogu: Wystawa obrazów i grafiki Wybrzeża i Ziemi Odzyskanych, Szczecin 1947
50. Refleksje malarza o pięknie, Problemy, 1948, nr 1
51. Pierre Bonnard (1867 — 1947), Twórczość, 1947, z. 7/8, s. 91
52. Reszta jest milczeniem, Problemy, 1948, nr 3
53. Wstęp do katalogu: Druga doroczna wystawa ZPAP Okręgu Warszawskiego, Warszawa 1948
54. Wacław Wąsowicz, Głos Plastyków, R. IX, 1948, s. 9-17
55. Sztuka ludowa, Głos Plastyków, R. IX, 1948, s. 87-90
56. Aleksander Gierymski [W.] 1948, il., wyd. Wiedza Powszechna
57. Od K.P. do Kapizmu, Nowiny Literackie, 1948, nr 9
58. Jest między nami poeta, Nowiny Literackie, 1948, nr 15
59. O nowy typ muzeum w Polsce, Przegląd Artystyczny, 1948, nr 6-7
60. Cesarski monogram, fragmenty książki Kraj lat dziecińczych, Tygodnik Powszechny, 1957, nr 16
61. Czy Jezus był smutny?, Ruch Biblijny i Liturgiczny, 1958, nr 6
62. Malarstwo Alfreda Lenicy, Przegląd Artystyczny, 1959, nr 1
63. Co może dać sztuka, Więź, 1959, nr 9
64. Przemija postać sztuki, Więź, 1960, nr 2
65. Felicja Głowacka, Znak, 1960, nr 7-8
66. Egipt żywy, Znak, 1960, nr 12
67. Raczej miejsce niż przedmiot, Ateneum Kapłańskie, 1964, t. 63, z. 1
68. [recenzja książki E. Gilson: Peinture et réalité], Tygodnik Powszechny, 1962, nr 23
69. O moim malarstwie, Polska, 1964, nr 11, il.
70. Purpurowe winnice, Znak, 1965, nr 10
71. Sztuka, sztuka, sztuka, Miesięcznik Literacki, 1967, nr 8
72. Podpis nie wystarcza, Polityka, 1968, nr 11
73. Zygmunt Waliszewski, Warszawa 1969, wyd. Ruch
74. Niby kryształ, Współczesność, 1971, nr 9
75. Malarstwo Antoniego Moniuszki, Współczesność, 1971, nr 26
76. Zygmunt Serafinowicz, Tygodnik Powszechny, 1972, nr 3
77. Kształt piękna, Warszawa 1973, il., wyd. Arkady
78. Spór o „Kształt piękna”, Tygodnik Powszechny, 1973, nr 51-53
79. [Wypowiedź w katalogu wystawy indywidualnej], Warszawa „Zachęta” 1973
80. Halinka z Lasek, Tygodnik Powszechny, 1974, nr 4
81. Kościół mego dzieciństwa, Tygodnik Powszechny, 1974, nr 22
82. Przyjdź, Panie Jezu, Tygodnik Powszechny, 1975, nr 40
83. O głównym zadaniu malarstwa, Więź, 1975, nr 10
84. Fotografie i dagerotypy, Tygodnik Powszechny, 1977, nr 19
85. Kapelusze, Tygodnik Powszechny, 1978, nr 31
86. Światło i ciemność, Tygodnik Powszechny, 1978, nr 52-53
87. Wstęp do katalogu: Bolesław Gasiński, Warszawa 1978, Dom Kultury im. K. I. Gałczyńskiego
88. Matejko, Twórczość, 1978, nr 12
89. [Wypowiedź w katalogu wystawy indywidualnej], Warszawa Dom Artysty Plastyka 1978
90. Wybrańcy sztuki (w druku)

BIBLIOGRAFIA

I: Encyklopedie, słowniki, wzmianki w dziełach o treści ogólnej

- Treter M., Pawilon wenecki sztuki polskiej ... [nadbitka z: Sztuki Piękne, R. IX, 1933, z. 3 i 4]
- Ilustrowana encyklopedia Trzaski Everta i Michalskiego, t. V, Warszawa 1936
- Majkowski H., O sztuce plastycznej w Poznaniu..., Kronika miasta Poznania, 1938, nr 2, s. 219
- Czy wiesz kto to jest?, pod red. Stanisława Łozy, Uzupełnienia i sprostowania, Warszawa [1939]
- Cicha D., Mroziński J., Sztuki plastyczne w latach 1900 — 1939, X wieków Poznania, t. 3, Poznań — Warszawa, 1956, s. 277
- Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, t. 5, Leipzig 1961 (Andrzej Ryszkiewicz)
- Historia sztuki polskiej, praca zbiorowa pod red. Tadeusza Dobrowolskiego, t. 3, Kraków 1962, (wyd. 2, Kraków 1965)
- Dobrowolski T., Nowoczesne malarstwo polskie, t. 3, Wrocław 1964
- Kraków, jego dzieje i sztuka, praca zbiorowa pod red. Jana Dąbrowskiego, Warszawa 1965
- Wiercińska J., Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, zarys działalności, Wrocław 1968
- Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895—1939, opr. Dutkiewicz J. E., Jeleniewska-Ślesieńska J., Ślesieński W., Wrocław 1969
- Witz I., Krajobraz w malarstwie, Warszawa 1970, wyd. PZWS, s. 217
- Artyści plastycy Okręgu Warszawskiego ZPAP 1945 — 1970. Słownik biograficzny, Warszawa 1972 (błędnie Wolf)
- Witz I., Przechadzki po warszawskich wystawach 1945 — 1968, Warszawa 1972, wyd. PWN, s. 561
- Polskie życie artystyczne w latach 1915 — 1939, praca zbiorowa pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Wrocław 1974
- Zanoziński J., Współczesne malarstwo polskie, Warszawa 1974
- Zanoziński J., Contemporary polish painting, Warszawa 1975, wyd. Arkady, s. 136, il.
- Dobrowolski T., Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat, Wrocław 1976
- Polskie życie artystyczne w latach 1944 — 1960, praca zbiorowa pod red. Aleksandra Wojciechowskiego (w przygotowaniu)
- ### II. Artykuły o życiu i twórczości
- (bez autora), Malarstwo Jerzego Wolffa, Zwierciadło, 1959, nr 14
- Guze J., Umiejętność, margines i barbarzyństwo, Nowa Kultura, 1959, nr 10, il.
- Woźniakowski J., O malarstwie Jerzego Wolffa, Tygodnik Powszechny, 1959, nr 12

- Ledóchowski S., Malarstwo cichego zaułka, Kultura, 1966, nr 16
- Becker J., Malarstwo Jerzego Wolffa, Przegląd Artystyczny, 1966, nr 5, il.
- Ławniczakowa A., Trzy postawy, Nurt, 1966, nr 7
- Kraśnińska A., Malarstwo księdza Jerzego Wolffa, Za i Przeciw, 1966, nr 20
- J. S., Malarstwo Jerzego Wolffa, Współczesność, 1966, nr 7, il.
- (Haes), Malarz przyjazny światu, Słowo Powszechno, 1973, nr 51
- Wolff Jerzy rozmawia z Redakcją, Projekt, 1978, z. 4, il.
- Szczawińska H., Poszukiwanie kształtu piękna, Słowo Powszechno, 1978, nr 99
- Skrodzki W., Piękno, pokora, nadzieja, Więź, 1979, nr 6

III. Katalogi wystaw indywidualnych

- Wystawa Bractwo Św. Łukasza, Tytus Czyżewski, Rafał Malczewski, Eugenia Różańska, Jerzy Wolff, Stanisław Zalewski, XII 1933, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Wystawa malarstwa Jerzego Wolffa, II — III 1959, Zachęta, Warszawa 1959, il.
- Wystawa prac Jerzego Wolffa, katalog, CBWA, Warszawa 1966, il.
- Malarstwo Jerzego Wolffa, gwasze Bolesława Gasińskiego, I 1971, KMPiK, Białystok 1971
- Malarstwo Jerzego Wolffa, II 1973, Zachęta, Warszawa 1973, wstęp Jerzy Wolff, il.
- Jerzy Wolff, 7 — 23 VI 1978, Dom Artysty Plastyka, Warszawa 1978, wstęp Jerzy Wolff, il.
- Malarstwo ks. Jerzego Wolffa, 20 IV 1979, Warszawskie Muzeum Archidiecezjalne

IV. Katalogi wystaw zbiorowych

- Katalog Działu Sztuki, Powszechna Wystawa Krajowa, Poznań 1929 Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, przewodnik nr 56. Wystawa zbiorowa zrzeszenia artystów plastyków „Zwornik”, Warszawa, IX 1930
- Wystawa zbiorowa zrzeszenia artystów plastyków „Zwornik” (Kraków), Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, XI 1930
- IV Salon zimowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, I 1935
- V Salon zimowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, II 1935
- Wystawa krakowskiego zrzeszenia artystów plastyków „Zwornik”, Instytut Propagandy Sztuki [Warszawa], XI 1935
- Katalog XXXV wystawy IPS-u, Grupy artystów plastyków Pryzmat, Zrzeszenia artystów plastyków Zwornik, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa-Lódź 1935
- Salon Plastyków Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936
- Salon wiosenny Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, V — VI 1937, [Lwów]

IX Salon malarstwa, Instytut Propagandy Sztuki, XII 1937 — I 1938, Warszawa

X Salon Malarstwo — rzeźba — grafika, Instytut Propagandy Sztuki, XI 1938, [Warszawa]

„Polonia” wystawa szkiców z wojny 1939 — 1944, KUL, Lublin XII 1944 — I 1945

Wystawa prac artystów plastyków Okręgu Lubelskiego, VI, Lublin 1945

Salon wiosenny ZZPAP, V — VI, Muzeum Narodowe, Warszawa 1946

II Ogólnopolski salon zimowy, I — III, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1947

Pierwszy salon Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Warszawskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, 14 IV — 4 V 1947, Warszawa

Pejzaż Ziem Zachodnich, X, SARP, Warszawa 1947

3 Ogólnopolski salon malarstwa, rzeźba, grafika, katalog, [Poznań 1947]

Druga doroczna wystawa ZPAP Okręgu Warszawskiego, VI, Muzeum Narodowe, Warszawa 1948

Mladi Polsti maliři, Výstavní Siň, [Praga 1948]

XV Ogólnopolska wystawa plastyki w Radomiu, 13 XII 1959 — 16 II 1960, Dom Esterki, Radom 1959, s. 180

Wystawa malarstwa i grafiki plastyków warszawskich, Ośrodek Propagandy Sztuki, 18 III — 16 IV, Łódź 1961

Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL, Wystawa malarstwa, Muzeum Narodowe, Warszawa 1961

I Festiwal polskiego malarstwa współczesnego, Szczecin 1962

Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX-wieku, katalog wystawy jubileuszowej zorganizowanej w stulecie powstania muzeum, Muzeum Narodowe, Warszawa, V — IX 1962, cz. II

IV Ogólnopolska wystawa marynistyczna, Zachęta, Warszawa 1963

II Festiwal polskiego malarstwa współczesnego, Szczecin VII — VIII 1964

10 wystawa malarstwa Warszawskiego Okręgu ZPAP, XII 1964, Warszawa

20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w twórczości plastycznej. Wystawa malarstwa, Zachęta, Warszawa V 1965

37 artistes polonais contemporains, X — XI, Tel Aviv 1965

Porównania, Sopot 1965

Wystawa zbiory Muzeum Pomorza Zachodniego i depozyty dla Galerii Sztuki Współczesnej, BWA i Muzeum Pomorza Zachodniego, Szczecin 1965

I Festiwal sztuk pięknych, IX, Dom Artysty Plastyka, Warszawa 1966

Millenium. Wystawa plastyki w Radomiu malarstwo — rzeźba grafika, Muzeum, Radom 1966

Orientacje, Dom Artysty Plastyka, Warszawa 1966

XXX Jubileuszowa okręgowa wystawa plastyki w Lublinie..., Lublin 1966

XI Wystawa malarstwa i grafiki Okręgu Warszawskiego ZPAP, 8 XII 1966 — 1 I 1967, Zachęta, Warszawa 1966

Wystawa polskiej sztuki współczesnej, Museum Iran Bastan, Teheran 1968

II Festiwal sztuk pięknych, IX, Zachęta, Warszawa 1968

IV Festiwal polskiego malarstwa współczesnego, Szczecin 1968

XII Wystawa malarstwa, grafiki i rysunku Okręgu Warszawskiego ZPAP, XII, Zachęta, Warszawa 1968

Temat muzyczny we współczesnym malarstwie i grafice krajów Europy Środkowej i Wschodniej, IX — X, Filharmonia Pomorska, Bydgoszcz 1969

Spotkania krakowskie, 1969, Miejski Pawilon Wystawowy, Kraków 1969

Wystawy jubileuszowe 150-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1818 — 1968, Kraków 1969, s. 114

Malarstwo w Polsce Ludowej, XI — XII, Muzeum Narodowe, Warszawa 1970

Wystawa malarstwa warszawskiego. Kontrasty, kontynuacje i poszukiwania, VII — VIII 1970, Galeria Sztuki MDM, Warszawa 1970

Varső a mai lengyel festészetben, [Warszawa 1971]

25 lat malarstwa polskiego, II — III 1971, Muzeum Narodowe, Poznań 1971

Malerei — Graphik, Polnische Tage in Dänmark, 23 — 30 V, Odense Rathaus 1973

Warschau der Gegenwart in der Malerei aus der Sammlung des Historischen Museums der Hauptstadt Warschau, Ausstellung, (bmw 1973)

V Festiwal sztuk pięknych, IX 1974, Zachęta, Warszawa 1974

Salon letni — malarstwo, 16 VII — 31 VIII 1974, Galeria Sztuki MDM, Warszawa 1974

Warszawa w malarstwie 1944 — 1974 w zbiorach Muzeum Historycznego, VII — VIII 1974, Warszawa 1974

30 lat malarstwa w PRL, BWA, Katowice 1974

Krytycy sztuki proponują, VII 1975, Zachęta, Warszawa 1975

Polnischer Kolorismus, Ausstellungskatalog, Dortmund 1975

Laureaci krytyki im. C. K. Norwida z lat 1967 — 1976, DAP, Warszawa 1977

Polnischer Kolorismus. Ausstellung des Nationalmuseum Poznań, November bis Dezember 1978, Kunstgalerie Gera 1978

Wystawa malarstwo polskie 1944 — 1979 ze zbiorów muzeum, VII — VIII 1979, Muzeum Okręgowe, Bydgoszcz 1979

35 lat malarstwa w Polsce Ludowej. Katalog wystawy, XI 1979 — I 1980, Muzeum Narodowe, Poznań, II 1980, Zachęta, Warszawa 1980

V. Recenzje i wzmianki w czasopiśmie

Tygodnik Ilustrowany, 1926, półr. I, s. 167, il.

Sztuki Piękne, R. III, 1926/1927, s. 463

Sztuki Piękne, R. IV, 1927/1928, s. 189, 352

Tygodnik Ilustrowany, 1928, półr. I, s. 95

Sztuki Piękne, R. VI, 1930, s. 459

Sprawozdania Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za r. 1930, s. n.l.b. 49, 61

Sztuki Piękne, R. VII, 1931, s. 350

Sztuki Piękne, R. VIII, 1932, s. 215

Sztuki Piękne, R. IX, 1933, s. 333

Sprawozdania Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za r. 1935, s. 33

Tygodnik Ilustrowany, 1936, półr. II, s. 921

Bajkowski J., U plastyków i w Zachęcie, Prosto z Mostu, 1937, nr 7

Winkler K., Salon malarstwa w IPS, Pion, 1937, nr 6

Winkler K., Ostatnie wystawy, Pion, 1938, nr 51-52, il.

Winkler K., Malarze ze Zwornika i inni, Pion, 1938, nr 7, il.

Winkler K., IX Salon malarstwa, Pion, 1938, nr 1

m.b., Sztuka dla sztuki w IPS-ie, Kurier Czerwony, 1938, z 13 XII

Samotychowa N., Jerzy Wolff i Eugenia Różańska, Praca Obywatelska, 1939, nr 2

Czyżewski T., Młodzi malarze w IPS-ie, Kurier Polski, 1939, z 1 I

Zjazd plastyków, Gazeta Ludowa, 1945, nr 19

Przegląd Artystyczny, 1946, nr 4, s. 10; nr 6, s. 3-4, 5-7; nr 7, s. 7, 10; nr 10, s. 15; nr 11-12, s. 18

Nagrody dla artystów plastyków, Wola Ludu, 1947, nr 168

T., Pejzaż Ziem Odzyskanych, Gazeta Ludowa, 1947, nr 295

Przegląd Artystyczny, 1947, nr 1-2, Kronika

Nowe władze Związku Plastyków, Nowiny Literackie, 1947, nr 1, s. 7

Roczniki CBWA za lata 1959 — 1961, 1963 — 1964, 1965 — 1967, 1968 — 1970

Więź, 1959, nr 4

Tygodnik Demokratyczny, 1959, nr 10

Witz I., Sycylia, Wolff, Winnicka, Życie Warszawy, 1959, nr 55

Za i Przeciw, 1959, nr 30

Sempoliński J., Wystawa w Zachęcie Jerzego Wolffa, Przegląd Kulturalny, 1959, nr 14

Stopczyk S. K., Akwaria, maski, kobierce, Kierunki, 1959, nr 15 (Up), Dwie nowe wystawy w Zachęcie, Głos Pracy, 1959, nr 45

Stolica, 1959, nr 10, fot.

Kowalska B., Spacerem po wystawach sztuki, Trybuna Ludu, 1959, nr 64

Świdziński J., Czy istnieje polska szkoła malarska?, Tygodnik Zachodni, 1960, nr 9

Haj., Sztuka dla wszystkich..., Sztandar Młodych, 1960, nr 302

Głos Szczeciński, 1962, nr 209

Stajuda J., Cztery krótkie informacje..., Współczesność, 1963, nr 19 il.

Witz I., W Zachęcie, Życie Warszawy, 1966, nr 72

Wystawa malarstwa w Zachęcie warszawskiej, Kurier Polski, 1966, nr 61

Wystawa malarstwa, Sztandar Ludu, 1966, nr 91

Garztecka E., Kontrasty, Trybuna Ludu, 1966, nr 94

Dziennik Ludowy, 1966, nr 54

Kamena, 1972, nr 11

Litery, 1973, nr 6

Gutowski M., W Zachęcie różnie, Trybuna Ludu, 1973, nr 42

Grabska S., Refleksje po wystawie malarskiej Jerzego Wolffa, Więź, 1973, nr 7-8

Rodziński S., Malarskie zwierzenie Jerzego Wolffa, Tygodnik Powszechny, 1973, nr 12

Laik, Jerzy Wolff i Andrzej Janota, Dziennik Bałtycki, 1973, nr 82 (eg), Z Warszawskiej Zachęty, Stolica, 1973, nr 13

Rodziński S., Książka o sztuce, Tygodnik Powszechny, 1973, nr 46

Nowe Książki, 1974, nr 3

Tygodnik Powszechny, 1974, nr 3

(WK), Nagroda krytyki artystycznej im. C. K. Norwida, Życie Warszawy, 1974, z 9 I

Życie Literackie, 1974, nr 3

Stolica, 1974, nr 37, il.

Mansfeld B., O kształtowaniu piękna, Więź, 1975, nr 2 i nr 5

Nasza Trybuna, 1978, nr 44

Florczak Z., Jerzy Wolff, Express Wieczorny, 1978, nr 81, fot.

Szczawińska H., Poszukiwanie kształtu piękna, Słowo Powszechne, 1978, nr 99

(S. K.), Sztuka ks. Jerzego Wolffa, Za i Przeciw, 1978, nr 24, fot. (jk), Wystawy w kościele św. Anny, Za i Przeciw, 1979, nr 18

Jordanowski S., Obrazy polskiego malarza w Watykanie, Dziennik Polski (The Polish Daily News Detroit), 1979, z 2-3 III, fot. (HAES), Wybitni plastycy — u Św. Anny, Słowo Powszechne, 1980, nr 98

UZUPEŁNIENIA

Katalogi wystaw zbiorowych

Wystawa Bractwo św. Łukasza. Tytus Czyżewski, Rafał Malczewski, Eugenia Różańska, Jerzy Wolff, Stanisław Zalewski, XII 1933, Warszawa IPS

Salon Zimowy 1945. Katalog, Radom 1945

Gwasze, rysunki, rzeźba, XII 1946 — I 1947, Warszawa SARP

SPIS PRAC

MALARSTWO OLEJNE

1. Wnętrze kościoła w Łodygowicach, 1923, 24×30
wł. prywatna
2. Wilczyce, 1934, 38×46
3. Łacha puławska I, 1937, 46×36
wł. prywatna
4. Niebieski portret, 1937, 62×50
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
5. Pejzaż z Woli (Wola I), 1938, 46×61
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
6. Leżąca, (Portret Teresy Skórczewskiej), 1939, 59×90
wł. prywatna
7. Pejzaż z Sandomierza, 1940, 24×35
wł. prywatna
8. Ciepłarnia, 1942, 74×50,5
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
9. Domy i drzewa, 1942, 54×65
10. Pejzaż z Głębokiego (Głębokie I), 1946, 28×35
wł. prywatna
11. Saska Kępa III, 1947, 55×38
wł. Muzeum Narodowe, Kraków
12. Latarnia morska, 1947, 41×33
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
13. Pejzaż, 1961, 53×46
wł. Muzeum Narodowe, Wrocław
14. Portret kobiety, 1961, 65×56
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
15. Szary dom, 1961, 55×37,5
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
16. Pejzaż z Lasek I (Pejzaż I), 1961, 81×60
wł. Urząd m.st. Warszawy
17. Pejzaż z Lasek II (Pejzaż II), 1961, 55×46
wł. prywatna
18. Pejzaż z Lasek III, 1961, 46×61
wł. prywatna
19. Weranda, 1961, 81×60
wł. Szkoła Główna Planowania i Statystyki, Warszawa
20. Pejzaż z Bretanii II, 1962, 50×65
21. Plaża w Uście, 1962, 65×97
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
22. Nieśmiertelniki, 1962, 41×27
wł. prywatna
23. Zielona droga, 1963, 38×46
wł. Muzeum Warmii i Mazur, Olsztyn
24. Pejzaż fantastyczny, 1963, 56×65
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
25. Pralnia latem, 1963, 54×73
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
26. Za kulisami, 1963, 78×61
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
27. Zima I, 1963, 40×55
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
28. Pejzaż, 1963, 54×64,5
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
29. Błękitne drzewa, 1964, 92×78
wł. Muzeum Warmii i Mazur, Olsztyn
30. Pejzaż w owalu, 1964, 50×66
31. Widmo, 1965, 65×54
wł. Muzeum Sztuki w Łodzi

32. À la Paul Klee, 1966, 54×38
33. Kompozycja niebieska, 1966, 65×50
34. Jej pierwszy bal, 1966, 65×50
35. Błękitne kwiaty, 1966, 47×34
36. Hades, 1966, 92×65
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
37. Chińszczyzna I, 1966, 60×73
38. Kompozycja czarno-czerwona, 1966, 38×55
39. Złota tarcza, 1966, 73×90
40. La kermesse, 1966, 73×92
41. Trzy głowy, 1966, 73×65
wł. Muzeum Narodowe, Wrocław
42. Kwiecień, 1966, 55×38
wł. prywatna
43. Konik polny, 1966, 50×65
- 43a. Pejzaż z Lasek, 1966, olej, 40×55
wł. prywatna
44. Ogień, 1966, 55×38
45. Bukiet, 1967, 65×50
46. Kosmogonia, 1967, 92×65
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
47. Dziura, 1968, 50×65
48. Altana, 1968, 50×65
49. Skarby Inków, 1968, 81×51
50. Błazen, 1968, 77×59
51. Pejzaż z Wenus, 1968, 65×81
52. Słoneczny listopad, 1969, 61×49
53. Pochmurny listopad, 1969, 46×61
54. Głowa, 1969, 76×59
55. Reklama kolorowej włóczki, 1969, 65×50
56. Pejzaż z księżycą, 1969, 50×65
57. Żółty dywan, 1969, 55×46
58. Kompozycja błękitno-czerwona, 1969, 81×60
59. Wojna, 1969, 65×92
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
60. Kompozycja taneczna, 1970, 73×60
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
61. Papierowe kwiaty, 1970, 100×81
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
62. Kompozycja czerwona, 1970, 73×54
63. Śnieżna zima, 1970, 54×73
wł. prywatna
64. Japońszczyzna, 1970, 65×65
65. Rokoko, 1970, 38×55
66. Prawdziwa miłość, 1971, 81×65
67. Pomnik bohatera, 1971, 55×46
68. A la Jan Matejko, 1971, 55×40
wł. prywatna
69. Lato, 1972, 81×100
wł. Collezione d'arte religiosa moderna, Watykan
70. Zima, 1972, 81×100
wł. Collezione d'arte religiosa moderna, Watykan
71. Człowiek Lascaux, 1972, 55×38
72. Pejzaż z Bretanii I, 1972, 50×61
wł. prywatna
73. Pejzaż zimowy, 1972, 55×38
wł. prywatna
74. Popocatepetl, 1972, 50×65
wł. prywatna
75. Żółte niebo, 1972, 65×54
76. Witraż, 1972, 54×73
77. Królestwo grzybów, 1972, 65×54

78. Kompozycja obłoczna, 1972, 81×100
80. Laleczka, 1972, 81×116
81. Orzeł cesarski, 1973, 81×65
82. Wiosna, 1973, 130×81
wł. Collezione d'arte religiosa moderna, Watykan
83. Brodac z tancerkami, 1973, 98×72
84. Ogień, 1973, 71×52
wł. prywatna
85. La maja coronada, 1973, 130×81
86. Projekt na haft, 1974, 81×60
87. Projekt na gobelin, 1974, 97×146
88. Trasitus, 1974, 97×146
89. Wiek piętnasty, 1974, 92×73
90. Wiek szesnasty, 1974, 65×81
91. Wiek siedemnasty, 1974, 81×65
92. Wiek osiemnasty, 1974, 81×65
93. Wiek dziewiętnasty, 1974, 65×81
94. Wiek dwudziesty, 1974, 92×73
95. Pejzaż wiosenny, 1975, 78×58
96. Ryby, 1976, 97×146
97. Obłoki, 1976, 73×55
98. Chińszczyzna II, 1976, 72×92
99. Róża w obłokach, 1976, 65×65
100. Oko, 1976, 66×66
wł. prywatna
101. Ikona, 1975, 81×53
102. Ostatni dzień, 1976, 86×129
103. Złota jesień, 1976, 90×62
wł. prywatna
104. Wąwóz, 1976, 81×65
105. Ostatni wieczór, 1976, 92×73
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
106. Zgilotynowana głowa, 1977, 54×54
wł. prywatna
107. Indie mogolskie, 1977, 92×72
108. Kompozycja zielona, 1977, 73×73
109. Bali, 1977, 92,5×65
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
- 109a. Pejzaż zielony z kwiatami, 1977, olej, 58×80
wł. prywatna
- Cykl „Napoleoński”
110. De l'obscurité, 1977, 81×65
111. Marche triumphale, 1976, 73×100
112. Vers la gloire, 1978, 81×65
113. Żółte światło, 1977, 171×99
114. Król treflowy, 1978, 171×99
115. Wybuch, 1978, 66×66
wł. prywatna
116. Życie po życiu, 1978, 65×92
117. Mojżesz, 1978, 65×50
118. Złota maska, 1978, 171×99
119. Biała maska, 1978, 171×99
120. A la Piero della Francesca, 1979, 60,5×81,5
121. Kosmos, 1979, 99×171
122. Zima, 1979, 73×65,5
wł. prywatna
123. Marsylianka, 1979, 61×81
124. Kompozycja figuralna I, 1979, 121×171
125. Kompozycja figuralna II, 1980, 100×65
126. Pejzaż z Sandomierza, 1980, 73×60
127. Starzec, 1980, 92×65
128. Żółta kompozycja, 1980, 65×92

129. Pejzaż z Lasek, 1980, 65×92
130. Pejzaż z Wilczyc, 1980, 60×81
131. Stajnia, 1980, 60×81
132. Porzucona naręczona, 1980, 73×65
133. Fragment ogrodu, 45×65
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
134. Wieś, 38,5×46,5
wł. Muzeum Narodowe, Kraków
135. Droga koło Zakładu, 120×61
wł. prywatna

AKWARELE, TEMPERY, RYSUNKI

1. Pejzaż z Sanawy, 1929, akwarela papier, 24×32
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
2. Przy fortepianie, 1934, akwarela, papier, 41×31
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
3. Wymarły sad, 1940, tempera tektura, 35×27
wł. prywatna
4. Martwa natura, 1941, tempera tektura, 28×36
wł. prywatna
5. Wiosna, 1941?, tempera tektura, 48,5×63,5
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
6. Bukiet, 1941?, pastel, 32×18,5
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
7. Nieśmiertelniki, 1942?, tempera tektura, 37×26
wł. prywatna
8. Zielony staw, 1942, tempera tektura, 46,2×61,6
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
9. Pani Ewa, ok. 1942, tempera tektura, 41×30
10. Jagoda, ok. 1942, tempera tektura, 44×31
- 10a. Zabudowania wilczyckie, ok. 1942, tempera, 40×50
wł. prywatna
11. Łąki wilczyckie, 1942/43?, tempera tektura, 39×29
12. Cegły, 1959, tempera tektura, 39×36
wł. prywatna
13. Ogródek dróżnika, 1959, tempera tektura, 42×34
wł. prywatna
14. Kuźnia, 1959, tempera tektura, 39×36
wł. prywatna
15. Krowy, 1959, tempera tektura, 50×35
wł. prywatna
16. Niebieski dach, 1959, tempera tektura, 38,2×35,3
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
17. Swinoujście, 1960, tempera tektura, 35×49
wł. prywatna
18. Stodoła w Sobieszewie, 1961, tempera tektura, 33×47,5
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
19. Stóg, 1962, tempera tektura, 44×30
20. Kurnik, 1962, akwarela kredka papier, 22×33
wł. prywatna
21. Pejzaż z Woli, akwarela papier, 30,2×40,1
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
22. Pejzaż, tempera tektura, 46,7×35,7
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
23. Pejzaż wiejski, tempera tektura, 38,4×46,4
wł. Muzeum Narodowe, Warszawa
24. Aleja, 1964, rysunek, 47×61
25. Most, 1966, rysunek, 30×44
26. Znad Wieprza, 1966, rysunek, 30×47
27. Tempery
wł. prywatna

Projekt plakatu i opracowanie graficzne katalogu: Jerzy Treutler
Opracowanie i redakcja katalogu: Barbara Mitschein
Opracowanie bibliografii: Hanna Kubaszewska
Zdjęcia barwne: Jerzy Sabara
Zdjęcia czarno-białe: Anna Pietrzak-Bartos (Pracownia Fotograficzna CBWA) oraz Wiesława Bąblewska-Rolke
Redakcja techniczna: Mirosław Winiarek



Wydawnictwo
Centralnego Biura Wystaw Artystycznych
w Warszawie

Na plakacie: Wiek dziewiętnasty
Na okładce: Vers la gloire

Cena: 45 zł.—

WDA — Zakł. Typo. Zam. 1216, n. 600 egz. O-4

