

2/89

ANTONI FAŁAT



ANTONI FAŁAT

Malarstwo z lat 1969 - 1989

2/89

marzec 1989

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI
CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

Warszawa, Galeria Zachęta, pl. Małachowskiego 3

Wystawę dedykuję pamięci mojej Babci Kamilli Gradowskiej

Antoni Fałat



*Kamilla Gradowska z dziećmi
Stasią i Amolkim, Płock 1910*

Antoni Fałat mieszka w warszawskim osiedlu Stegny, które składa się z betonu i ludzkich marzeń o innych domach, wzniesionych choćby z cegły, na miarę naturalnych potrzeb człowieka, powiedzmy nawet, że w otoczeniu ogrodów.

Antoni Fałat mieszka w szarym, prostopadłościennym bloku, ale może przynajmniej wspominać sobie lasy i jeziora wokół Barlinka na zachodzie kraju, gdzie spędził kilka dziecięcych lat po opuszczeniu wraz z matką zrujnowanej Warszawy. Pamięta też, że było tam bardzo dużo ludzi ze wschodu, bodaj i z Dalekiego Wschodu...

Cóż, w wieku męskim wyobraźnia zaczyna częściej niż dotąd wyświetlać jakieś stare, prywatne filmy. Nieostre, pokryte morą oddalenia, gwałtownie przecież rozpędzają serce obserwatora i całe szczęście, że trwają krótko. Można je zresztą wygasić przy pomocy całkiem pospolitych egzorcyzmów matematycznych o takim np. wzorze: blejtram duży – 2000 zł., mały – 600, oblistwowanie obrazu – 2000, co w przypadku dużej wystawy malarstwa i łącznie z kosztami akryli i gesso daje w sumie prawie 400 tys. zł., które artysta musi wyłożyć na zbudowanie materialnej warstwy takiego pokazu.

Rachunek ekonomiczny to najlepsze lekarstwo na sentymenty zwyczajne i artystyczne.

Pracownia Fałata znajduje się w niewielkim domu ceglanym na zielonej Saskiej Kępie, ale kameralna przestrzeń tego pomieszczenia pozostaje w jawnym konflikcie z dużymi rozmiarami i liczbą płócien, które tam powstają wedle notatek fotograficznych i pod presją autorskiego uwikłania w sprawę daleko poważniejszą, niż pragnienie zrobienia dobrego obrazu, zgodnego z jakimś kolejnym i okazynym wcieleniem „artystycznego ducha czasu”.

W katalogu jednej ze swoich wystaw krajowych Fałat oznajmił: „Urodziłem się 20 grudnia 1942 w Warszawie, która była częścią Generalnej Gubernii i częścią Nowego Ładu. Od tej pory nie zawsze jestem za Nowym, uważam, że Stare nie jest tak zawsze złe”.

Jeśli nawet słowa „Nowy Ład” i „od tej pory” należy rozumieć jako licentia poetica, to przecież sens Fałatowej deklaracji znajduje uwierzytelnienie w postawie i twórczości artysty, w której od czasu ukończenia przezeń warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1969) dyskretnie migoczą znaki dalszej i bliższej, wysokiej i popularnej tradycji ikonicznej.

Oślepiiony opaską, skrępowany, szeroko przycupnięty na palcu, oparty o niebo wysokie a wkopane w umownie zarysowany pejzaż – „Chrystus-malarz” (1974) wyłonił się chyba ze świata ludowych wyobrażeń, w których forma jest prosta i krystaliczna, jak wiara naiwna, Bóg zaś swojski i człowiekowi bliski w nieszczęściu.

Siedząca na dziecięcym foteliku, roślinkę trzymająca w lewej dłoni, palec prawej ściskająca według Dürera, nad wiek poważna – sportretowana jako „Nataleczka-Kamileczka” (1975) córka artysty już wcześniej przypomniła komuś tronuującą infantkę Velazqueza.

Świadome nawiązanie do jednego z obrazów Goi spostrzec można w „Saturnie pożerającym własne dzieci”, który z kilkoma innymi płótnami, eksponującymi motyw krowiego łba, i z kompozycją „Sabat na górze Salgo” tworzy cykl „Ciemnogród – przecucie” (1979), powstały po wizycie Fałata na Węgrzech.

O pejzażach Corota myślimy mimochodem, gdy identyfikujemy sposoby, jakimi artysta wyodrębnia czarne drzewa z ciemnych błękitów nieba, ostro oświetlając konary od tyłu, co porusza i dynamizuje substancję malarską obrazów, a w końcu przenosi uwagę obserwatora z metodologii kreacji na jej sens metaforyczny. Dotyczy to głównie prac z rozbudowanym krajobrazem, powstałych w minionych kilku latach.

W twórczości Fałata znajdujemy też symbole uniwersalne – skrzydła, ptaki – występujące w różnych kulturach Wschodu i Zachodu.

To nie jest poker obrazkami znaczonej parafrazą lub cytatem, ze sztucznym ogniem i bez pokrycia w zasobach myśli własnej tak chętnie uprawiany przez wielu naszych malarzy gdzieś od połowy minionej dekady, a i obecnie podniecający graczy, o czym świadczy hazardowa erekcja „nowych ekspresjonistów”, którzy wszakże już w pierwszym rozdaniu zastosowali odmienne reguły gry: persyflaż i jawne szyderstwo ze społecznie akceptowanych wzorów obyczajowych, etycznych, obywatelskich etc.

Z repertuarium przeszłości Fałat korzysta z namysłem i powściągliwie, profilując dawne znaki i formuły wedle własnej, oryginalnej koncepcji kreacji, która ostatecznie wyraża kulturowe, społeczne i polityczne doświadczenie współczesnego człowieka, ujęte w perspektywie indywidualnej wrażliwości artysty.

Nad czym tu zresztą deliberować: jeśli nawet Fałat przyduśliłby swoje krytyczne zaciekawienie światem i złożył uroczyste ślubowanie, że zostanie klerkiem w betonowej Arkadii, to po przemierzeniu trasy Stegny-Saska Kępa niechybnie znalazłby się w stanie grzechu.

Od czasu ukończenia studiów Fałat namalował blisko 600 obrazów, przy czym nazwisko dały mu już prace wczesne, w których po raz pierwszy w Polsce z taką świadomą rzeczą konsekwencją wykorzystał fotografie.

Były to zazwyczaj zdjęcia stare, nawet z przełomu XIX i XX wieku, amatorskie, banalne, znalezione w rodzinnych albumach, notujące stereotypowe wyobrażenia o godności, dostojności, dostatku, hierarchiach rodzinnych i społecznych, jakie obowiązywały przed laty. Istotne, że takie odbitki Fałat potraktował jak materiał wyjściowy do własnej wizji malarskiej, konkretyzo-



wanej na płótnach przy pomocy farby i pędzla, a przybierającej zwykle postaci portretów indywidualnych lub grupowych. Ten proceder i jego skutki wyrazowe zdecydowanie odróżniały ówczesną twórczość autora „Pary młodej” (1970) od malarstwa innych artystów, którzy także posługując się fotografią, respektowali lub eksploatowali jej właściwości techniczne, formalne, informacyjne. Wbrew rozpowszechnionej praktyce, Fałata nie wabiły też, przynajmniej początkowo, zdjęcia chwili bieżącej, wykonane z myślą o zamierzonym obrazie. On wziął do ręki fotografie przeszłości, przedstawiające najczęściej ludzi dawno już zmarłych, które powstały z powodów prywatnych, niechby kronikarskich, ale na pewno nie artystycznych, choć wiele z nich chwaliło się stempekami z pięknie brzmiącymi nazwami firm produkujących takie pamiątki: „Rembrandt”, „Rubens”, „Tycjan”.

Te zdjęcia były po prostu dla Fałata szkicami do nowej wersji portretów trumiennych.

Jeśli już, to precedensów takiego postępowania należałoby szukać w określonych praktykach Delacroix, Aleksandra Gierymskiego, Maneta i pojedynczych impresjonistów, którzy wszak zerkali na fotografie lub popularne widokówki litograficzne podczas malowania obrazów. Owszem, płasko modelowane, czasami wręcz plakatowe, zredukowane do bieli, czerni i szarości, choć zdarzało się, że poruszane zielenią lub agresywną ultramaryną – portrety Fałata zdają się wykazywać niejaki powinowactwo z pop-artem. Jest to przecież związek pozorny, czysto zewnętrzny, nie mający rekomendacji ani w technikach postępowania obu „stron”, ani w ich motywacjach ideowych.

O czym tu zresztą mówić, skoro prace Fałata posiadają tak jednoznaczną atrybucję, że dla autorskiej identyfikacji owych obrazów nie musimy szukać wsparcia w sygnaturze malarza?!

Kiedy akademicki patron Fałata, wielce przezeń szanowany Aleksander Kobzdej, powątpiewał w sens malowania obrazów wedle innych, skończonych już przecież obrazków (fotograficznych), uczeń odparł: „Ale ja to zrobię lepiej”.

Liczny i zmieniający się w czasie cykl „Portretów polskich”, do którego należą m.in. wizerunki „trumienne”, wzbudził znaczne zainteresowanie publiczności i krytyki, doczekał się wzmianek i szerszych omówień w syntetycznych czy monograficznych opracowaniach z dziejów sztuki po drugiej wojnie światowej.

Wiele uwagi obrazom Fałata poświęciła Ewa Kuryluk, stwierdzając m.in. że autor „odpsychologizuje ludzką postać, redukuje do minimum cechy indywidualne, akcentuje natomiast rysy ogólne i ponadczasowe”.

Zdaniem Alicji Kępińskiej artysta ujawnia mierność amatorskiej fotografii, demaskuje fałszywe pozy modeli, odwołuje się „do świadomości «socjologicznej», a nie do jednostkowego przeżycia”.

Na takie cechy Fałatowych portretów wskazywał już wcześniej Adam Rada-jewski, określający praktykę techniczną autora „A kysz, babo przekłeta!” jako wyjątkową i wręcz przeciwną manipulacjom innych ówczesnych malarzy, którzy zwykle przynosili na płótna powiększone pierwowzory fotograficzne, by przy pomocy nowych technologii malarskich obrobić je tak sugestywnie i efektownie, że powstałe tym sposobem obrazy okazywały się bardziej „prawdziwe”, niż oryginalne zdjęcia. Tymczasem u Fałata: „Zamiast namacalnej konkretności przestrzeni i zamiast dosadnej aktualności czasu mamy do czynienia z anonimowymi zarysami spraw i ludzi utrwalonych jedynie we wspomnieniu”.

Komentarze do „Portretów polskich” były w większości trafne, ale tylko Grzegorz Sztabiński powiązał oryginalność cyklu ze „zmysłem historycznym” artysty, napomykając też o jego „wnikliwości psychologicznej”.

Ośmielam się zauważyć, że pojęcia te stanowią klucz do całej różnorodnej twórczości Antoniego Fałata, albowiem takie podstawowe elementy jej struktury, jak np. wątki ideowe, motywy tematyczne i symboliczne są nie tylko rozbudowane, ale i w szczególny sposób zdeterminowane przez pozaartystyczne, prywatne i społeczne, doświadczenia autora. Nie przypadkowo liczne obrazy Fałata łączono z publicystycznym nurtem sztuki polskiej i nie trudno też pojąć intencję płótna „Wy żyćcie godnie, a my wygodnie” (1984), które stanowi gorzką, ironiczną interpretację stereotypowych przeświadczeń o roli artysty jako sumienia narodu. – Jak już jesteście takimi gerojami i czystościami moralnymi, to zastąpcie nas w cierpieniu za miliony – zdaje się mówić spasiene indywiduum, zalegające w malowidle.

Naturalnie, praktyki Fałata opierają się o określoną tradycję sztuki i nie jest dziełem ducha świętego, że w 1969 roku artysta zainteresował się fotografią (znalezioną), by później własnoręcznie wykonywać zdjęcia – notatki do obrazów. Przecież to był czas hiperrealizmu, fotorealizmu, foto-artu, okres wielkiej prosperity fotoinformacji, wchłanianej i instrumentalnie preparowanej przez różne oddziały tzw. neoawangardy, wśród której tylko guru alternatywnych uniesień przechodzili mimo tego namiętnego pstrykania, co zresztą zrozumiałe w świetle ich profetycznych ambicji.

Rozpatrywanie twórczości Fałata wyłącznie w kategoriach metodologii i mitologii sztuki zamyka jednak drogę do zrozumienia całej istoty owego malarstwa, albowiem jego pierwszą przyczyną był i pozostał konkretny fakt, zauważony albo sprowokowany przez artystę.

O pierwszych cyklach Fałata stanowiły fotografie znalezione, przedstawiające osoby znajome lub bliskie malarzowi, niejako zamknięte w czasie przeszłym, najczęściej zmarłe, ale i żyjące. Tamte cykle wyłaniały się ponadto z wizerunków ludzi anonimowych, owszem, niemniej jednak manifestujących swoją przynależność do konkretnego świata, choćby za sprawą kostiumów i dystynkcji społeczno-historycznej lokalizacji. Wczesne portrety Fałata zdały się Aleksandrowi Wojciechowskiemu odbiciem obyczajowych standardów schyłku minionego stulecia. „Były one prymitywne, pełne prostoty, a zarazem naiwnej godności, z jaką w epoce fin-de-siècle’u pozował odpustowemu fotografowi – wraz z rodziną – szanowany powszechnie prowincjonalny luminarz”.

Z biegiem lat artysta coraz częściej odstępował od tej praktyki i sam zaczął wykonywać fotograficzne notatki do obrazów: typowych i aranżowanych, rozwinętych przestrzennie i kolorystycznie.

Od 1985 roku aranżacja stała się podstawową metodą wstępnego etapu Fałatowej kreacji, obejmującą coś szczególnego, co chciałoby się określić jako parateatralną stymulację gotowości psychicznej artysty do oznaczania płócien.



Marsylianka – Matka Rewolucja, 1972

Antoni Fałat 1972

Otóż Fałat fotografuje, w pracowni, konkretne osoby, zawodowe modelki i przyjaciół, którzy pozują malarzowi zgodnie z jego scenariuszem, odgrywają scenki o takim klimacie emocjonalnym, jaki pobudza sympatie czy fobie reżysera, niejako szkicuje dramaturgię przyszłego obrazu. „Wypatrujcie czegoś, co jest daleko, gdzieś za murami tego domu” – zachęca Fałat parę pozujących, wieczorowo ubranych „aktorów” i po pewnym czasie wpisuje ekspresję zanotowanego na filmie przedstawienia w kompozycję pt. „Titanic” (1986), która jest chyba metaforą beznadziejnej nadziei.

Zdjęcia z takich seansów tracą oczywiście na płótnach swoją skalę, koloryt i autonomię, zawsze przecież pozostając śladem konkretnego zdarzenia z udziałem realnych ludzi, których wizerunki łatwo rozpoznajemy w obrazach.

Zrozumienie sensu tej twórczości wymaga więc chyba znajomości biografii artysty.

Protagonści sztuki czystej jak woda destylowana zauważają pewnie, że z takiej genetycznej wycieczki można ewentualnie wynieść wspomnienie o sierotce Marysi, która kierowana kategorycznym impertywem własnego Id, a przymuszona do namalowania wizerunku swej zacnej rodzicielki, przedstawia ją pod postacią krasnoludka o posturze Arnolda Schwarzeneggera, odzianego w mundur moskiewskiego milicjanta.

Owszem, znamy sporo przykładów takich bezowocnych wycieczek. Klucz biograficzny nie pasuje choćby do twórczości Andrzeja Łuczeńczyka, który będąc chłopem bezwzględnie małorolnym, sezonowym palaczem w kotłowni i głośnym już prozaikiem średniego pokolenia, w ogóle nie pisze o sprawach wiejskich, jeno modeluje mechanizmy władzy i żongluje tropami literackiej spuścizny uniwersalnej.

Ale czy nie powinny zastanawiać uporczywe napomknięcia Fałata o duszy, indywidualnej psychice modela (człowieka), odkrywającej się nieco, jego zdaniem, właśnie przed obiektywem „Practiki”, którą nazywa aparatem do wykrywania kłamstwa?

Dusza, kłamstwo – to są przecież terminy z zakresu ontologii, metafizyki i etyki, a nie estetyki.

A czy nie daje do myślenia fakt, że kolejne cykle obrazów Fałata noszą takie tytuły: „Portrety polskie” (1969–1974), „Polskie Wyspy Wielkanocne” (1975), „Cztery pory śmierci” (1977–1978), „Ciemnogród – przeczcucie” (1979), „Polska faraonów” (1985–1986)?

Ta klasyfikacja nie jest zresztą precyzyjna, bo np. obrazy w poetyce „Portretów polskich” powstawały i znacznie później, natomiast aranżacje znamienne do „Polski faraonów” znajdują precedensy w twórczości z początku lat siedemdziesiątych („Pogrzeb malarza – pamięci Aleksandra Kobzdeja”, „Prorok przeklinający niebiosa”, „Sułkowski”, 1972).

Daleko przecież ważniejsze, że wiele obrazów z owych cykli poświadcza jakieś fatalne, pełne sprzeczności uwikłanie się autora w sprawę polską. Fałat albo nachyla się z nostalgią nad światem polskim bezpowrotnie minionym lub niespełnionym z wyroków Historii, albo ironizuje na temat naszego wewnętrznego utyłania w niemocy, implikującego porażki, w najlepszym razie – stan zawieszenia w jałowej egzystencji. Jakże często postaci z jego obrazów naznaczone są stygmatami śmierci lub spokojnego, mało efektywnego szaleństwa...

„Winda” z „Polski faraonów” to fragment pokoju z oknem jakby zamurowanym błękitem martwego nieba, na którym zatrzymało się spojrzenie kobiety i mężczyzny. Ona pali papierosa, on zaś – obnażony do pasa, w spodniach na szelkach – od niechcenia podtrzymuje drzewce flagi narodowej, oparte o podłogę. W tych ludziach nie ma śladu energii, woli czynu, który poderwałby w górę ów sztandar biało-czerwony. W tym wnętrzu panuje taki spokój, jak w windzie, która zatrzymała się na poziomym parteru.

Inny obraz z owego cyklu, też z parą na pierwszym planie: on w portkach na szelkach, grający na rożku, ona w rdzawej sukience, trzymająca sztandar narodowy i może nawet jakoś podobna do wizualnego standardu w „Wolnością wiodącą lud na barykady”, a wszystko to na tle pejzażu rozciągniętego saniami z koniem, który ciągnie w kierunku prawego dolnego rogu obrazu, gdzie na polskich patriotów czeka piramida egipska. Złudzenie czyli nadwiślańska fata morgana... Żeby nie było wątpliwości, z jakiego kraju sanie suną, malarz zaopatrzył je w znaczek „PL”.

Ciekawe: ten emblemacik widnieje też na płótnie „Cyklista PL”, powstałym znaczenie wcześniej (1975), a przedstawiającym bladego chłopaczka na staromodnym bicyle.

Prawda, Fałat uważa za naturalne i pożyteczne przenikanie się kultur, wskazuje, że na terenie Polski dochodziło do interesującej konfrontacji odmiennych systemów aksjologicznych, do owocnego dialogu między białym, czarnym i pośrednim. Przebywając za granicą, gdzie często wystawia, nie przyrymka oczu na lokalne wartości, o czym świadczy wspomniany cykl węgierski oraz przelamanie czerni obrazów ciepłym brązem po wizycie w Hiszpanii (1977), upamięt-



Łoża w świątyni Izdy

Polskie śniegi Kilimandżaro, 1974





Pogrzeb malarza, 1972

Spokój, 1984

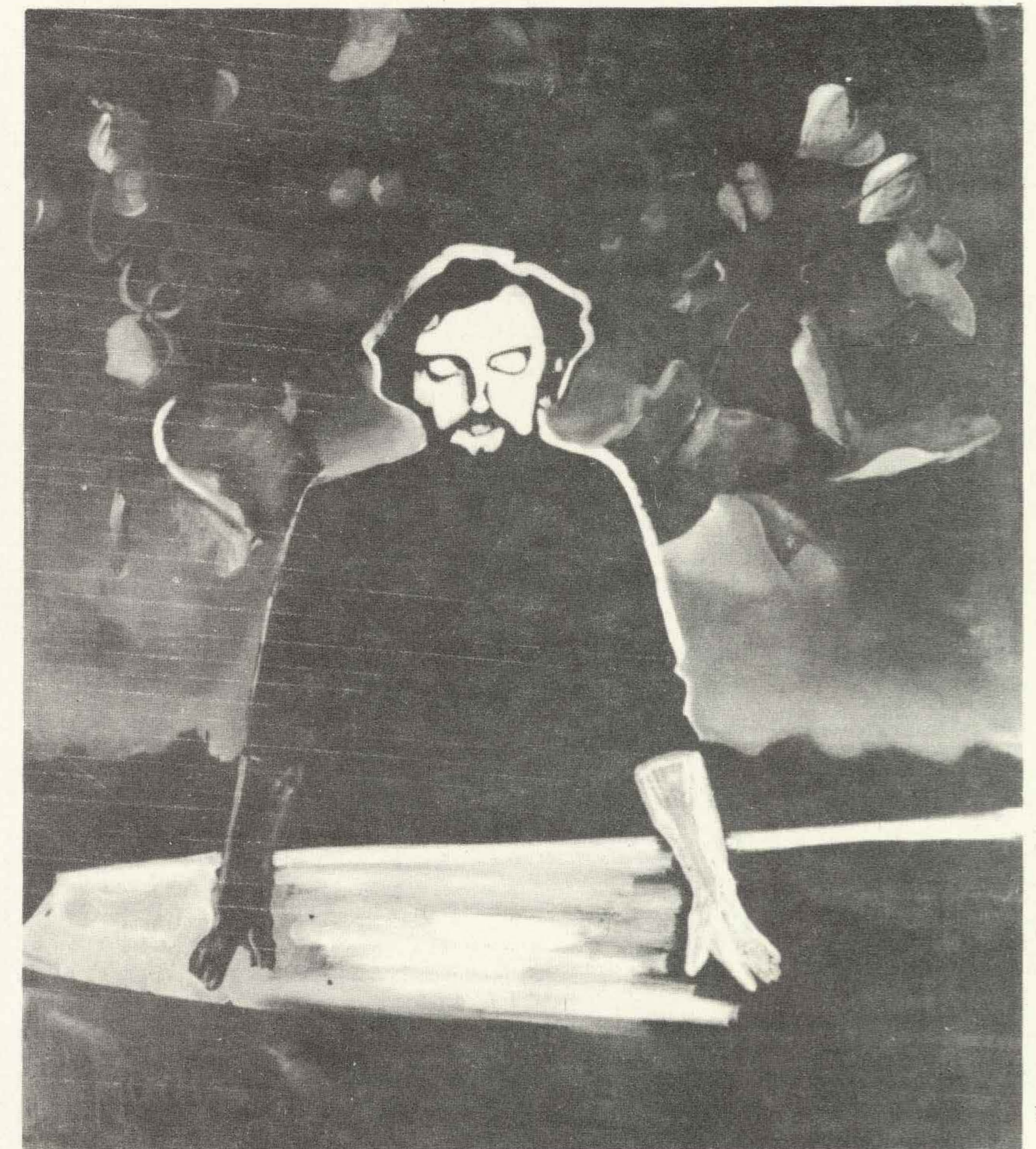
nionej pejzażem „Jesień” (1978) z architekturą Cordoby, wchodzącym w skład znakomitego cyklu krajobrazów „Cztery pory śmierci”, w którym – co w tej twórczości jest wyjątkowe – nie ma w ogóle postaci człowieka.

Mimo wszystko uważam, że Fałat z natury swojej jest tutejszy.

Przemawia za tym charakter jego twórczości, ale i to na przykład, że w 1970 roku był współzałożycielem warszawskiej grupy „Aut” (aut pictura, aut nihil), która na drugiej swojej wystawie w Galerii MDM (1971) wystąpiła pod hasłem: „Polska figuracja, polski styl, polska egzotyka”. W katalogowym tekście programowym grupy, ze swadą napisanym przez Janusza Petrykowskiego, znajdujemy takie wyznania i deklaracje:

„Poczucie autentyczności kulturowego dało nam radość i wiarę, że jesteśmy na tropie tego, co w sztuce wszystkich cywilizacji stanowiło jej siłę i podstawową wartość (...) – wiarę, że jesteśmy w stanie podjąć próbę odrodzenia i spotęgowania stylu polskiego, dojścia do źródeł polskiej egzotyki.

Przestały nam zagrażać mętne estetyki, wykradane na oślep z papki współczesnych stylów międzynarodowych – stwarzające, zdawałoby się, niepowstrzymane żywioły fałszu i nudy.



Tak jak wyżej napisałem, malując i akceptując wyraz powstających obrazów zauważyliśmy, że posiadają one specyficzną nutę egzotyki. Jest ona spójna ze znanymi nam, rdzennie polskimi dziełami sztuki, a więc: malarstwem, rzeźbami i zdobnictwem ludowym, portretami sarmackimi i trumiennymi, malarstwem i rzeźbą cechową oraz tak cennymi osiągnięciami niektórych twórców profesjonalnych. (...)

W sposób naturalny (...) doszliśmy do realizacji, które powiedziały nam o tym, że droga naszego myślenia i odczuwania zbiegła się bezpośrednio z torem, który umożliwia stworzenie Wielkiego Stylu Polskiego.

Czujemy, że tak jest, wierzymy w to i jeśli nawet nam nie uda się w pełni zrealizować tego celu – pragniemy przekazać innym przekonanie o możliwości stworzenia Sztuki Polskiej, zajmującej równoprawne miejsce obok największych osiągnięć plastyki współczesnej”.

Najmłodszy członek grupy miał lat 26, najstarszy – 31. W tym wieku wszystko wydaje się możliwe, nawet zbudowanie Wielkiego Stylu Polskiego.

Ale czy całą deklarację „Autu” należy i można uznać za junackie poszukiwanie bez faktycznego pokrycia, skoro poznano się twórczość Fałata i jej związek z tradycją?

To w ogóle była poważna sprawa.

Tekst programowy grupy częściowo korespondował z dawnymi ideami narodowymi „Formistów Polskich”, którzy także nachylali się z szacunkiem nad rodzimą plastyką cechową i ludową, w istocie stanowiąc przeciw zapis nowego myślenia o sztuce, kształtującego się wśród licznych kręgów najmłodszej generacji artystycznej – zniechęconej do ponysłów i praktyk tzw. awangardy. Pojawienie się tego pokolenia w okresie prosperity międzynarodowo zorientowanej formacji, głoszącej śmierć obrazu sztalugowego i twórczości opartej na zasadzie „tu i teraz”, można by uznać za złośliwy dowcip historii, gdyby oczywiście prawdą było, że procesy dziejowe rozwijają się w rytmie wyznaczonym przez co pikantniejsze kawały.

„Aut” istniał blisko trzy lata, następnie jego członkowie wespół z innymi grupami: „Neo, Neo” (Dobkowski, Zieliński), „Arka” (Ciapała, Małkowski, Maszniczy) i „Propozycje 6” (Dawidowicz, Konwerski i in.) inicjowali ruch artystyczny „O poprawę”, który z czasem nabral niebywałej szerokości, stając się dynamicznym rzecznikiem ideowych, społecznych i bytowych interesów młodej generacji. Wielkie i kameralne ekspozycje, sympozja, petycje do władz oraz jeszcze jakieś manifestacje ruchu rzeczywiście wpłynęły na poprawę kondycji środowiska plastycznego, rehabilitując i ożywiając jednocześnie twórczość opartą na warsztacie klasycznym. W katalogowym druku IV wystawy tej orientacji, która odbyła się w listopadzie 1975 roku w warszawskim Domu Artysty Plastyka, informowano, że uczestnicy ruchu „posiadają wyraźne poczucie ciągłości kulturowej ze sztuką minioną (...)”. Potwierdzić to miało np. „kultywowanie głównie tradycyjnego warsztatu”, skojarzone oczywiście z potrzebami kreatorami współczesnego artysty. I dalej: „dawne techniki bynajmniej nie są martwe, co pewni teoretycy sztuki usiłują dowieść ostatnimi laty”.

Fałat należał do czołowych postaci orientacji „O poprawę”, lecz zniechęcony jej gwałtownym rozrastaniem się, opuścił szeregi po trzeciej wystawie ruchu, która odbyła się zimą 1973 roku w Galerii Studio. No i przez to nie uczestniczył w uroczystym zasadzeniu drzewka „O poprawę”, co stało się dwa lata później, 12 listopada o godzinie 13, a więc na długo przed głośną akcją Beuysa, który w 1982 roku wkopał w ziemię miasta Kassel pierwszą z siedmiu tysięcy sadzonek dębu.

„Nie biorę udziału w mitingach malarskich” – zaznacza dzisiaj Fałat. „Nie mam ani swojego marszanda, ani krytyka”.

Nie bierze i nie ma, prawda, ale ciągle jakoś przejmują się tym, co go otacza.

Fałat jest tutejszy z natury i biografii.

Matka artysty urodziła się w Płocku, w rodzinie ziemiańskiej, która po powstaniu styczniowym straciła majątek. Powstanie warszawskie przeżyła z synem na Pradze, dwa lata po wyzwoleniu wyjechała z nim na Ziemię Odzyskaną, osiedlając się na krótko pod Trzebnicą a następnie w Barlinku, gdzie zakładała szkołę i nauczala. Do stolicy wróciła z Antonim w 1953 roku.

Ojciec, spokrewniony z mistrzem akwareli, Julianem Fałatem, był legionistą I Brygady, walczył w I wojnie światowej. Wzięty do niewoli i skazany na śmierć przez Ukraińców, ratował się ucieczką, ale wkrótce ponownie trafił do niewoli, tyle że „białych” Rosjan. Później służył w armii gen. Żeligowskiego.

Narzeczonego babki malarza zesłano na Sybir.

Brat matki, po którym Antoni odziedziczył imię, zginął w obronie Płocka (1920). Kobiety opuszczające tę rodzinę na zawsze chowane są ze skrawkami jego munduru.

*

Antoni Fałat maluje dziś zupełnie inaczej niż kiedyś, ostatnio pokrywa nawet obrazkami ekrany telewizorów, wykpiwając w manierze populistycznej tę współczesną wersję ołtarzyka domowego. Ale w istocie on maluje ciągle to samo: własną refleksję nad psychicznymi i moralnymi następstwami ludzkiego uwikłania w twardą konieczność równoczesnego przeżywania świata na sposób jednostkowy i społeczny, w perspektywie czasu teraźniejszego i dawno już minionego, lecz nieustannie pielęgnującego, jak wieczny płomień, w naszej pamięci.

Ireneusz J. Kamiński

Publikacje cytowane w tekście:

Janusz Petrykowski, wstęp do katalogu wystawy „Aut. Polska figuracja. polski styl. polska egzotyka”, Galeria Sztuki MDM, Warszawa 1971

Adam Radajewski, wstęp do katalogu wystawy „Antoni Fałat”, BWA, Lublin 1973

Kinga Kawalerowicz, tekst w druku katalogowym „Wystawa 4 «O poprawę»”, Dom Artysty Plastyka, Warszawa 1975

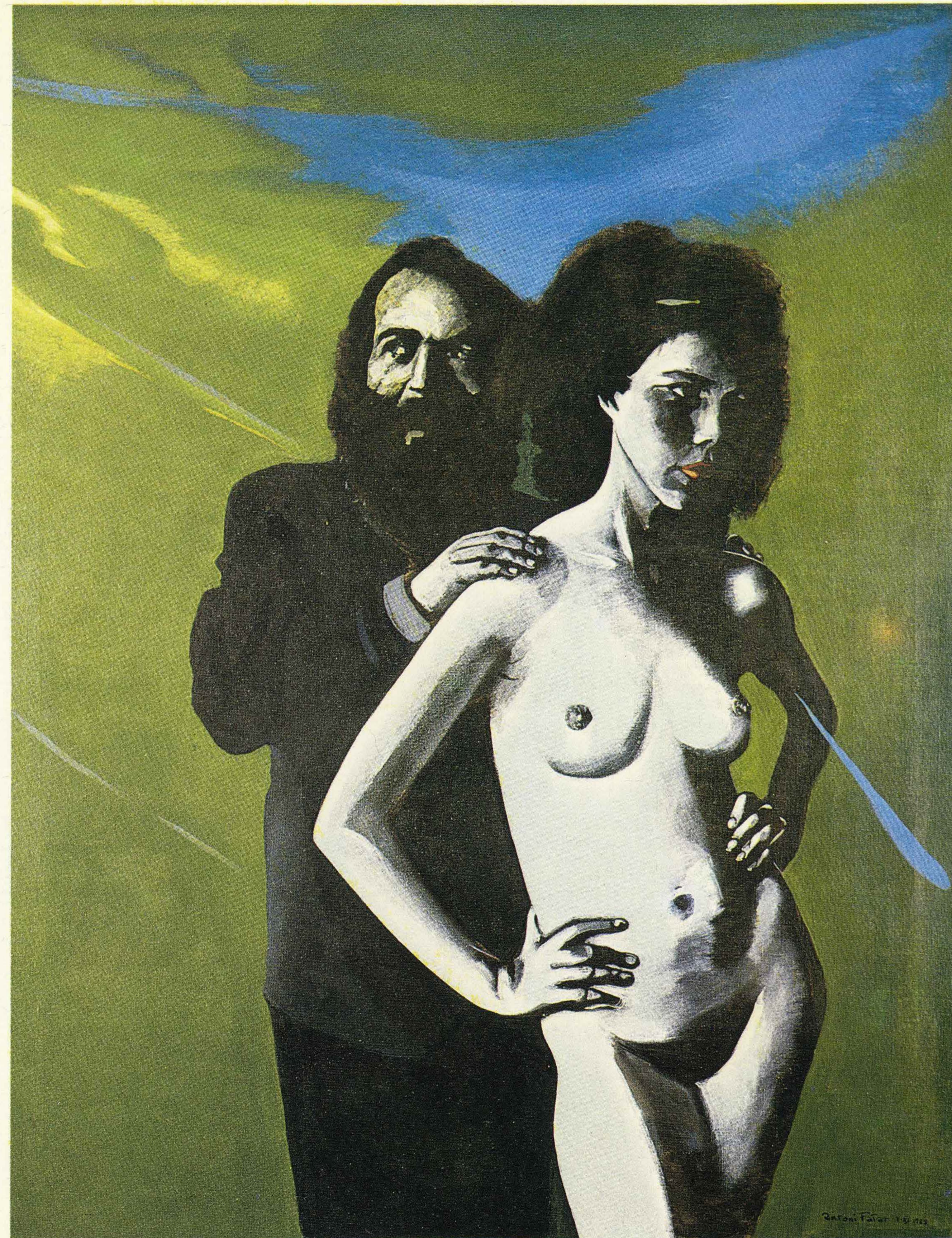
Aleksander Wojciechowski, „Młode malarstwo polskie 1944–1974”, Warszawa 1975

Grzegorz Sztabiński, wstęp do katalogu wystawy „Antoni Fałat, malarstwo”, BWA, Łódź 1979

Alicja Kępińska, „Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978”, Warszawa 1981

Ewa Kuryluk, „Hiperrealizm – nowy realizm”, Warszawa 1983

Antoni Fałat, wstęp do katalogu wystawy „Malarstwo. A. Fałat”, BWA, Radom (1985)



Szkoda słów, 1985

Antoni Fałat lives in the Warsaw district of Stegny, built of concrete and human dreams of different houses, for instance brick ones, with gardens round them, to satisfy the natural needs of man.

Antoni Fałat lives in a grey rectangular block, but he has memories of the forests and lakes round Barlinek in the west of Poland where he lived for several years as a child after his mother had left the war-damaged Warsaw. He remembers many people from the East, even Far East in the area—

When we have reached manhood, the imagination tends to screen films of the past for us more and more often. Though blurred and veiled with the moire of distance, they prompt the beat of our hearts. Luckily, they are short films and may be stopped with a simple arithmetical exorcism that goes like this: „A big stretcher, 2,000 zlotys; a small one, 600 zlotys; battening a painting, 2000 zlotys. This, plus acrylic and gesso adds up to 400,000 zlotys for a big show, a sum that artists must advance to see their show materialize”.

Calculations are the best remedy for ordinary and artistic sentiments.

Fałat's studio is in a small brick house in the green Warsaw district of Saska Kępa. The intimate space is in glaring contrast to the number and size of the canvases that Fałat has created here according to his photographic „notes”, prompted by his involvement with something much more serious than a desire to produce a good painting, yet another manifestation of the „artistic spirit of time”.

Fałat wrote in the catalogue of one of his Polish exhibitions: „I was born in Warsaw on 20 December, 1942. Warsaw was then part of the General Gouvernement and of a New Deal. Since then, I have occasionally been against the New. The Old is not always so bad”.

Even if „New Deal” and „since then” should be read as poetic licence, Fałat's declaration has been verified by his attitude and work which, since his graduation from the Academy of Fine Arts in Warsaw in 1969, has echoed various iconic traditions, distant and recent, high and popular ones.

Christ the Painter (1974), blindfolded and fettered, crouching on the palette, his back shown against the sky sinking in the symbolically outlined landscape, appears to originate in the world of folk art images, formally as simple and crystalline as naive faith, with familiar God within easy reach of suffering man.

Some find echoes of Velazquez's *Infanta* in the *Nataleczka-Kamileczka* (1975), where the artist's daughter, a precocious child is portrayed with a plant in her left hand and clasped fingers of her right hand, which, in turn, is somewhat reminiscent of Dürer's sitters.

There is a deliberate reference to one of Goya's paintings in the *Saturn Devouring his Children*, painted after Fałat's visit to Hungary, which along with few other pictures including the motif of a bovine head, and the composition *Sabbath on Mt Salgo*, make up the series *Presentiment of the Murk City* (1979). Corot may come to mind when we identify Fałat's methods of distinguishing black trees from the dark blue sky, with sharp light falling on the boughs from the back, which adds a dynamic quality to the painted matter and eventually shifts the spectator's attention from methodology to metaphorical meaning. This applies in the main to Fałat's works featuring landscapes that he has painted over last few years.

Fałat's oeuvre also includes universal symbols, like wings and birds, present in various cultures of the East and West.

This is not a game of poker played with cards marked with paraphrases and quotations; this is not artificial zeal covering up scant intellectual resources. The game has been so willingly played by many Polish painters since the mid 1970 s, and gamblers find it quite exciting even today, viz. the recent eruption of the „New Expressionists”. The latter, however, used different rules of the game, including persiflage and open mockery at socially accepted moral, ethical, civic, etc. values, in the very first deal.

Fałat's approach to the repertory of the past is cautious and restrained: he transforms familiar signs and formulas according to his original creative concept, an ultimate expression of the cultural, social and political experience of contemporary man viewed through the lens of individual sensitivity.

There is not much to ponder here: even if Fałat suppressed his critical interest in the world, and solemnly promised to turn his concrete Arcadia into an intellectual's ivory tower, he would have to become a sinner on his way from Stegny to Saska Kępa.

Since graduating from the Academy, Fałat has painted some six hundred pictures. He made a name for himself with his early works showing unprecedented consistency in approach to photography.

The artist mostly used old unprofessional photographs, some as old as the turn of the century, found in family albums, recording stereotype images of dignity, affluence, family and social hierarchies prevailing years ago. That was the starting point of Fałat's painted visions in his portraits of individual sitters



Polska Faraonów V, 1986

and groups. This procedure, and the resulting expression, made Fałat's work of that time (*The Newly Wedded*, 1970) stand out against the output of other artists using photography who respected or exploited its technical, formal and informative qualities. Contrary to the current practice, Fałat was not attracted, at least at the beginning, to photographs of the present taken with a view to using them in a painting. Fałat picked up images of people, mostly no longer alive, taken for very private reasons, for the sake of keeping a family chronicle, certainly not for art's sake, even though they bore stamps of firms called after Rembrandt, Rubens or Titian.

To Fałat, these photographs were simply sketches for a new version of coffin portraits.

Precedents of this procedure may be sought in Delacroix, Aleksander Gieymyski, Manet and some Impressionists who liked to peep at photographs or



Drzwi płockie II, 1986

popular lithographic picture-postcards in the course of painting. There is some affinity between Fałat's portraits, with their flat modelling, often reminiscent of posters, in the reduced colour-scheme of black, white and grey, occasionally enlivened with a touch of green or aggressive ultramarine, and Pop Art. Yet the link is only apparent, external, without much justification either in techniques or in intellectual motivations.

Is there any point in discussing all this when the attribution of Fałat's works is so obvious that his signature is quite superfluous?

When Fałat's mentor at the Academy, Aleksander Kobzdej whom he greatly respected, doubted if there was much purpose in painting pictures after ready-made images by others (photographs), the student said, „Yes, but mine are better”.

Fałat's huge and evolving series of *Polish Portraits*, including, among other works, his „coffin portraits”, met with much interest among the public and the critics, and was covered, concisely or at length, in synthetic and monographic studies on Polish art after World War II.

Ewa Kuryluk paid a good deal of attention to Fałat's painting. She says, among other things, that he „has rid the human figure of psychological traits, and reduced individual qualities to a minimum, underlining general and timeless values”.

According to Alicja Kępińska, Fałat has revealed the poverty of unprofessional photography, debunking the models' false poses, in which he relies on „sociological consciousness rather than individual experience”.

Adam Radajewski indicated these qualities of Fałat's portraits even earlier. He describes the technique of the painter of *Away with the Damn Female* as exceptional and even contrary to the manipulations of other contemporary painters who would transfer enlarged original photographs on canvas and use new painting techniques to process them so impressively that the resulting pictures seemed „truer to life” than the original photographs. In Fałat, on the other hand, „instead of the palpability of space and the straightforward topicality of time, we have anonymous outlines of people and affairs fixed only in memory”.

Comments on the *Polish Portraits* were for the most part to the point, but only Grzegorz Sztabiński linked up the originality of the series with the artist's „sense of history”. He also spoke of Fałat's „psychological insight”.

To me, these concepts are the key to Antoni Fałat's varied work because its basic structural elements, like its message and thematic and symbolic motifs are not only elaborate but determined in a peculiar way by the artist's non-artistic, private and social experience.

No accident that a number of Fałat's paintings have been attributed to the civic trend in Polish art. The intent of the canvas *Live in Dignity, Leave us in Comfort* (1984), a bitter, ironical interpretation of stereotype views of the artist's role as the conscience of the nation is quite clear. „If you consider yourselves heroes and moral rigorists, relieve us from the burden of suffering for millions,” the fat individual seems to be saying.

Naturally, Fałat's practice is rooted in a definite artistic tradition, and his shift of interest from found photographs, which he first used in 1969, to taking photographic notes by himself, is quite consistent. That was when hyperrealism and photo-realism prevailed, and photo-information was assimilated and processed by various divisions of neo-avant-garde. Only the gurus of alternative ecstasies remained indifferent to passionate snapshotting, which was only natural in the light of their prophetic ambitions.

Yet to consider Fałat's work solely in terms of the methodology and mythology will not help us grasp the essence of his painting which is primarily motivated by facts, either observed or provoked by the artist.

As I said, in his early series of paintings, Fałat depended for inspiration on found photographs of people he knew and/or loved, all somehow immersed in the past though some still alive. The series also featured anonymous people who nevertheless manifested their affiliation to a well-defined world because of their clothes or other hints at their socio-historical status. To Aleksander Wojciechowski, Fałat's early portraits reflected end-of-the-century standards of morals and manners. „They were primitive and full of the kind of simplicity and naive dignity with which a generally respected 19th-century provincial luminary, accompanied by his family, would sit for a church-fair photographer”.

With passage of time, the artist would more and more willingly depart from his earlier practice and personally take photographic notes for his paintings, typical and arranged, with an elaborate spatial lay-out and colour-scheme.

In 1985, arrangements became Fałat's basic method at the introductory stage of his creative work. There is something peculiar about them that may be called para-theatrical stimulation of the artist's mental readiness to leave his mark on the canvas.

Fałat invites professional models and friends to his studio, and they sit for him in accordance with his scripts, enacting little scenes in an atmosphere congenial or forbidding to the artist/director. This is an introductory sketch for the dramatic plots of his paintings. „Look out to the distance, behind these walls”, he once encouraged his sitters in evening dress, and later fixed the expression of the filmed performance in a composition called *Titanic* (1986), apparently a metaphor of hope against all odds.

Naturally enough, when used in paintings, these photographs lose their original scale, colour-scheme and autonomy, and remain traces of actual events attended by real people whose effigies can be easily recognized in the paintings.

To understand the meaning of Fałat's art, we should perhaps have an insight into his biography.

Advocates of art as pure as distilled water may observe that a genetic excursion like this occasionally leads us astray, to a memory of orphan Mary motivated by the categorical imperative of her Id. When forced to paint an image of



Na wschód od Edenu, 1985



Z cyklu Polska Faraonów. Winda. 1986

Przemysł 1864, 1986

her honourable mother, she represents her as a brownie shaped like Arnold Schwarzenegger dressed in a Moscow policeman's uniform.

In fact, we know quite a few examples of fruitless excursions like this. A biographical key is useless, for instance, in the case of Andrzej Łuczeńczyk's art. A very petty farmer, a seasonal boiler-room worker, and a fairly well-known prose writer, he never deals with farming but models mechanisms of power and juggles with the tropes of universal literary heritage.

Is it not intriguing that Fałat keeps reverting to the soul, to the individual psyche of his models (people) that is revealed, in his opinion, in front of the objective of his „Practika” that he calls his lie-detector?



Both the „soul” and „lies” are terms used in ontology, metaphysics and ethics rather than aesthetics.

Are the titles of his successive series, *Polish Portraits* (1969–74), *Polish Easter Islands* (1975), *The Four Seasons of Death* (1977–78), *Presentiment of the City of Murk* (1979), *Poland of the Pharaohs* (1985–86) not intriguing either?

Incidentally, the periodization is not very precise because Fałat painted pictures in the spirit of his *Polish Portraits* even later, and arrangements reminiscent of his *Poland of the Pharaohs* may be spotted in his output in the early 1970s (*A Painter's Funeral. In Memory of Aleksander Kobzdej; A Prophet Cursing Heaven; Sulkowski*, 1972).

It is much more important, however, that many paintings of those series evidence Fałat's fatal and contradictory involvement with the Polish cause. He is either nostalgic about Poland irrevocably gone or never fulfilled by History's decree, or ironical about our impotence implying failure or at the best a state of suspension in futile existence. Very often, the characters of his paintings bear a stigma of death or unobtrusive madness—

The Elevator of the Poland of the Pharaohs series, shows a detail of a room that looks „bricked up” by the azure of the dead sky, at which a man and a

woman shown in the picture have fixed their gaze. She is represented smoking a cigarette, he nude from the waist up, in braced trousers, casually holding the staff of the Polish flag, the other end of which rests on the floor. There is not a trace of energy or will power that could raise the red-and-white flag. The interior is as peaceful as that of an elevator that has stopped at the ground level.

Another picture of the series likewise represents the couple in the foreground: he wears braced pants and plays the horn, she wears a russet dress and handles national colours. There is a faint reference to the visual standard set by the *Liberty Leading the People*. In *Fałat*, the background consists of landscape dissected by the horse drawing a sleigh towards the bottom right corner where an Egyptian pyramid waits for the Polish patriots. An illusion or a fata Morgana on the banks of the Vistula? To leave no doubt as to the country in which the sleigh originates, the painter has provided it with a „PL” plate.

Curiously, this emblem is also present in the canvas entitled *Cyclist PL*, much earlier than the former (painted in 1975), representing a pale boy on an old-fashioned bicycle.

Fałat sees much point in the interpenetration of cultures. He points out that Poland has witnessed an interesting bringing together of different axiological systems, and a fruitful dialogue between black, white and the intermediate. During his frequent visits abroad, to exhibit his works, he kept his eyes open to the local values, which is evident in his Hungarian series, and in pictures painted after his visit to Spain in 1977, with their black toned down with brown, as in the landscape *Autumn* (1978), depicting the architecture of Cordoba, part of the superb *The Four Seasons of Death* series, in which there are no human figures, a fact without precedent in this art.

For all this, I consider Fałat a very local painter. The reason for it does not only lie in the character of his work, but also in the fact that in 1970, he was among the founders of the Warsaw „Aut” group (*aut pictura, aut nihil*). At its second exhibition at the MDM Gallery in Warsaw in 1971, the group came out under the banner of „Polish Figuration, Polish Style, Polish Exoticism”. The catalogue brought the group’s programme written with much panache by Janusz Petrykowski. Here are some of the statements and declarations it included: „Our sense of cultural authenticity has given us joy and trust that we have embarked on the right track in our pursuit of what has been the essential force and value in the art of all civilizations... We trust that we are capable of causing a revival and intensification of the Polish style, of getting to the sources of Polish exoticism.

We are no longer endangered by vague aesthetics, haphazardly picked up from the pulp of contemporary international styles, contributing, so it appears, to the unchecked flux of inauthenticity and boredom.

While painting and studying the expression of pictures we have painted, we have observed that they have a peculiar note of exoticism. It is consistent with the native works of art, with our painting, sculpture, folk decoration, old-Polish portraits and coffin effigies, guild painting and sculpture, and the strikingly valuable achievements of professional artists...

We have thus... naturally arrived at works proving that the path of our thinking and feeling is convergent with that which may bring us to the Great Polish Style.

We believe that this is the case. Even if we are not able to achieve our goal, we want to tell others that Polish Art is within reach and once it has been created, it is bound to compare with the utmost contemporary achievements of art elsewhere”.

The youngest group member was twenty-six, the oldest thirty-one, an age at which everything seems plausible, even a Great Polish Style.

But is the declaration of the Aut Group merely a swaggering bluster in the light of what we know of Fałat’s work and its link with tradition?

It is a serious question.

The programme of the group corresponded to some extent with the national ideas propounded in the past by the „Polish Formists”, likewise full of respect for native guild and folk art, but in fact recording an innovative approach typical of the numerous representatives of the youngest generation of artists disappointed with the concepts and practices of the so-called avant-garde. The emergence of a new attitude when the international formation proclaiming the death of easel painting and art springing from the „here and now” principle was in full bloom may be considered one of history’s practical jokes if it were true that historic processes developed to a rhythm governed by piquant jokes.

The Aut group operated almost three years. Later its members, accompanied by members of other groups, the Neo-Neo (Dobkowski, Zieliński), the Ark (Ciapała, Małkowski, Masznicz), and Proposals 6 (Dawidowicz, Konwerski et al) initiated the movement O poprawę (Fort the Betterment) which soon

Laleczki Guliwera. 1988



ant. Fałat 9-VII-88

acquired an unprecedented popularity as the spokesman of the young generation on intellectual and social issues, and as regards living conditions. Their big and small exhibitions, symposia and petitions to the authorities, and other manifestations, actually improved the conditions of the artistic milieu, adding a stimulus to art based on classical workmanship. The catalogue of the movement's 4th exhibition at the Artist's House in Warsaw in November 1975 asserted that the group „has a very strong sense of link with the art of the past.” The evidence rested, among other things, on the „cultivation of, for the most



part, traditional workmanship”, combined with the contemporary artist's creative needs. Further: „Old techniques are by no means dead, which some art theorists have recently striven to prove”.

Fałat was among the leading representatives of the movement „For the Betterment”. Disappointed with its too luxuriant growth, he quitted the group after its third exhibition at the Studio Gallery in Warsaw in 1973. As a result, he did not take part in the ceremony of planting the „For the Betterment” tree, which happened two years later, on 12 November 12, at 1 p.m., long before Beuys's famous action in Kassel in 1982 when he planted the first of seven thousand oak seedlings.

Today Fałat says: „I do not attend painters' meetings”. And: „I have neither a dealer nor a critic at my disposal”.

Both are true, but he is still concerned with what is going on round him.

Fałat is native, by nature and biography.

The artist's mother was born in Płock in a landed gentry family which had lost its estate after the January Uprising in 1863. She spent the Warsaw Uprising of 1944 in the Warsaw district of Praga. Two years after the liberation, she left for the Regained Territories in the West of the country. She settled for a short time near Trzebnica, and later at Barlinek where she set up schools and taught. She and Antoni were back in Warsaw in 1953.

Szlachta chłopska, 1988

References:

- Janusz Petrykowski, exh. cat. *Aut. Polska figuracja. polski styl, polska egzotyka* (Aut. Polish Figuration, Polish Style, Polish Exoticism), Galeria Sztuki MDM, Warsaw 1971
 Adam Radajewski, exh. cat., *Antoni Fałat*, BWA Gallery, Lublin 1973
 Kinga Kawalerowicz, exh. cat., *Wystawa 4 „O poprawę”* (Exhibition of Four. For the Betterment), Artists' House, Warsaw, 1975
 Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974* (Young Polish Painting, 1944-74), Warsaw, 1975
 Grzegorz Sztabiński, exh. cat., *Antoni Fałat. Malarstwo* (Antoni Fałat, painting), BWA Gallery, Łódź, 1979
 Alicja Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*, (New Art. Polish Art in 1945-1978), Warsaw, 1981
 Ewa Kuryluk, *Hiperrealizm - nowy realizm* (Hyperrealism - New Realism), Warsaw, 1983
 Antoni Fałat, exh. cat., *Malarstwo. A. Fałat* (Painting. A. Fałat), BWA Gallery, Radom, 1985

His father, a relative of the master water-colourist Julian Fałat, was a legionary in the First Brigade and fought in World War I. Taken captive and condemned to death by the Ukrainians, he escaped and was taken captive again, this time by the „white” Russians. He later served in General Zeligowski's army.

The fiance of the painter's grandmother was sent to Siberia. His mother's brother, Antoni's namesake, was killed during the defence of Płock in 1920. When a woman of the family dies, she is buried with a shred from his uniform.



Today, Antoni Fałat paints quite unlike he did in the past. His recent occupation is to cover television screens with pictures, which is a populist way of mocking this version of home altars. In fact, he paints the same thing all the time: his personal reflection on the mental and moral outcomes of human involvement with the world experienced individually and socially, from the viewpoint of the present and the past which still glimmers in our memory like the eternal flame.

Ireneusz J. Kamiński

Promieniowanie, 1988

ANTONI FAŁAT

ul. Barcelońska 5 m. 12, 02-762 Warszawa, tel. 42 79 73

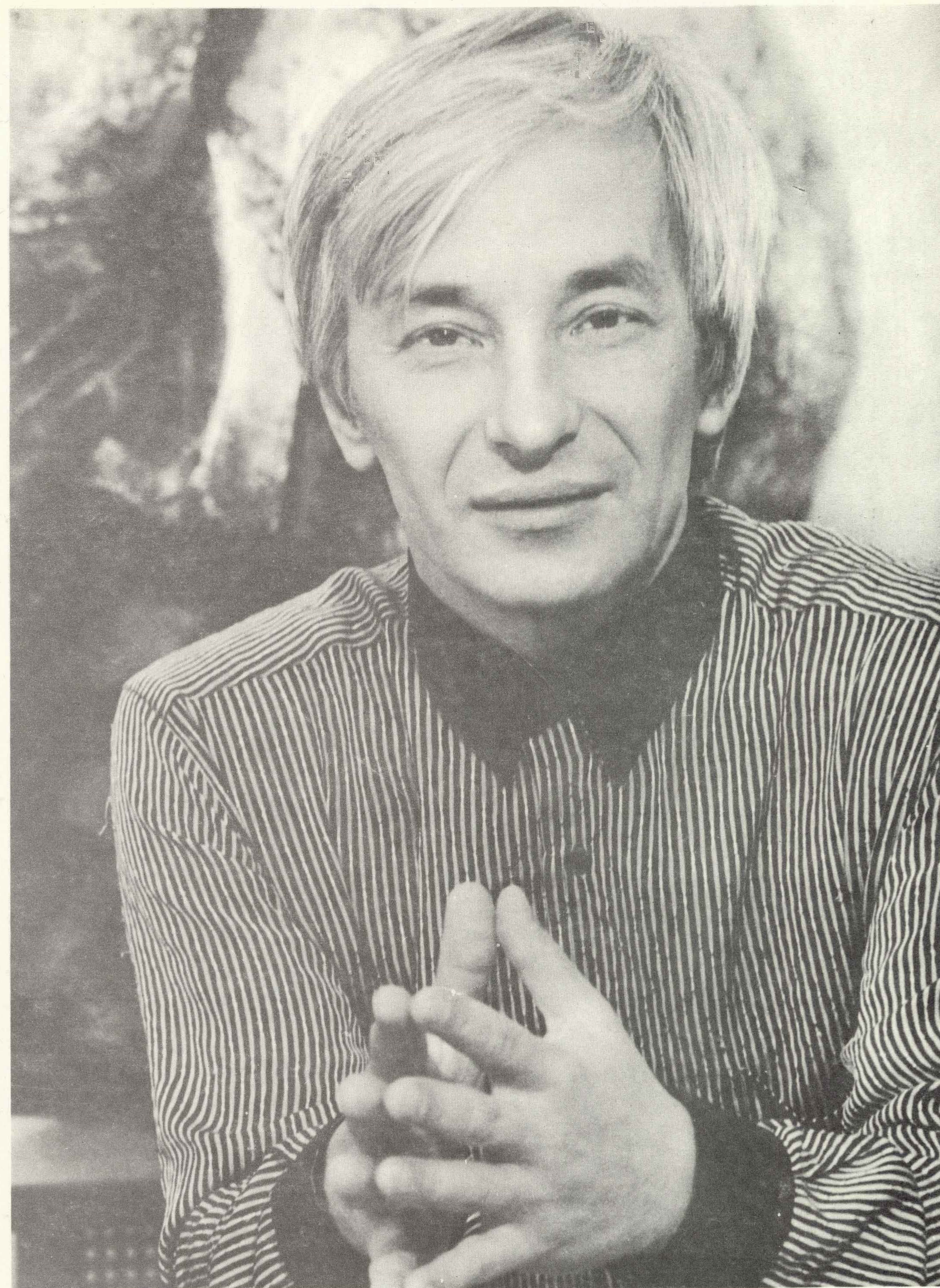
Ur. 20 grudnia 1942 r. w Warszawie. Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom z wyróżnieniem u prof. Aleksandra Kobzdeja uzyskał w 1969 r. Uprawia malarstwo, rysunek, grafikę użytkową i tkaninę artystyczną. W latach 1974 - 1976 i 1986 - 1987 był stypendystą Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej MKiS.

Wystawy indywidualne:

- 1968 Warszawa, Klub Polskiej Federacji Jazzowej
- 1969 Warszawa, Klub Trzy Kontynenty
- 1972 „Ratio quam vis”, Warszawa, Galeria Sztuki MDM
Aarhus, Ved Aen
Kraków, Galeria PJMA Potockiej
- 1973 Lublin, BWA
- 1974 Zamość, Piastów, BWA
Poznań, Galeria Nowa
- 1975 Białystok, BWA
- 1976 Warszawa, Galeria Kordegarda
Jönköping, Konstnärshuset Sjöboda (z E. Dwurnikiem i Ł. Korolkiewiczem)
Warszawa, Klub NOT
Paryż, Galerie Bastida Navazo (z P. Bogusławskim i P. Lasikiem)
- 1978 Düsseldorf, Galeria Depolma
- 1979 Łódź, BWA
Singen
- 1980 Rzeszów, BWA
- 1981 Warszawa, Galeria Desa
Płock, Olsztyn, BWA
- 1983 Utrecht, Het Meliehus
Terneuzen, Muzeum
- 1984 „Gonitwa za wiatrem” Warszawa, Teatr Kameralny
„Dla ludzi” Chełm, Muzeum Okręgowe
- 1985 Radom, BWA
- 1986 Tarnów, Opole, Kielce, Sandomierz, Rzeszów, BWA
Hamburg, Galerie Toleranze
- 1987 Bydgoszcz, Toruń, Skierniewice, BWA
Warszawa, Galeria „U”
- 1988 Olsztyn, Płock, Białystok, BWA
Sapporo, NDA Gallery

Udział w wystawach zbiorowych w kraju i za granicą:

- 1969 Najmłodsze pokolenie XXV lat PRL, Warszawa Galeria Współczesna
Debiut 69, Siedlce Muzeum Ziemi Podlaskiej
- 1970 IX Debiut absolwentów ASP w Warszawie, Warszawa Stara Kordegarda
Cicha wystawa Grupy AUT, Warszawa Klub Trzy Kontynenty
I wystawa Grupy AUT, Warszawa Galeria Sztuki MDM
V Jubileuszowy festiwal polskiego malarstwa współczesnego, Szczecin
Zamek
Propozycje graficzne, Warszawa Galeria Sztuki MDM
Młode pędy, Lublin BWA
3 Festiwal sztuk pięknych, Warszawa Zachęta - złoty medal w dziale malarstwa
Ogólnopolska wystawa młodego malarstwa rzeźby i grafiki (w ramach XXIII
Festiwalu sztuk plastycznych), Sopot BWA
Informacja, wyobraźnia, działanie, Warszawa Galeria Współczesna
Gwasz, akwarela, rysunek, Warszawa Galeria Sztuki MDM
Junge Polnische Künstler, Berlin Zachodni Haus am Kleistpark
- 1971 Wystawa młodych, Warszawa Galeria Sztuki MDM
Sztuka + demografia - 2000 grafika, rzeźba, Poznań BWA
Sobótka - pokaz prac Grupy AUT, Warszawa
IV Salon letni, Warszawa Galeria Sztuki Współczesnej



- Ogólnopolska wystawa malarstwa rzeźby i grafiki „Portret człowieka”, Warszawa Zachęta
 Wystawa pokonkursowa malarstwo, rzeźba, grafika „Człowiek – praca – środowisko”, Warszawa Zachęta
 V Wystawa plastyki i symposium „Złote Grono”, Zielona Góra
 IX Ogólnopolska wystawa malarstwa „Bielska jesień”, Bielsko-Biała
 Pawilon ZPAP – złoty medal
 Polska figuracja, polski styl, polska egzotyka, Wystawa Grupy AUT, Warszawa Galeria Sztuki MDM
 4 Biennale der Ostseestaaten, Rostock Kunsthalle
 III Biennale Internationale de la Societé des Arts plastiques de Merignac, Merignac
 Aktuell fran Polen, Göteborg Konstmuseum
 Prix de portrait Paul Louis Weiller, Paryż Academié des Beaux-Arts
- 1971–1972** Wystawa Okręgu Warszawskiego ZPAP, Warszawa Zachęta; Opole BWA
- 1972** 13 Wystawa malarstwa, grafiki i rysunku Okręgu Warszawskiego ZPAP, Warszawa Zachęta
 Ogólnopolska wystawa młodego malarstwa, rzeźby i grafiki, Sopot BWA
 4 Festiwal sztuk pięknych, Warszawa Zachęta
 VI Festiwal polskiego malarstwa współczesnego, Szczecin Zamek
 Ogólnopolska wystawa malarstwa „Bielska jesień”, Bielsko-Biała Pawilon ZPAP
 II Ogólnopolska wystawa pokonkursowa malarstwa, Łódź BWA – wyróżnienie
 Plakat autorski, Warszawa Galeria Współczesna
 Salon Letni – Tendencje, Warszawa Galeria Sztuki MDM; Lublin BWA
 I Wystawa z cyklu „O poprawę”, Warszawa Galeria Sztuki Współczesnej
 II Wystawa z cyklu „O poprawę”, Warszawa „U Hopfera”
 Puolalaisia Kuvia, Helsinki Konsthall;
 Tampere Konstmuseet: Turku; Rovaniemi
 I Międzynarodowa wystawa malarstwa, Koszyce
 Międzynarodowa wystawa sztuki współczesnej „Człowiek i jego świat”, Montreal, Pawilon Wystawowy
- 1973** Ogólnopolski plener Ziemi Łódzkiej, Uniejów. Wystawa poplenerowa, Uniejów WOTiW; Łódź OPS
 Metafora – malarstwo, grafika, Warszawa Galeria MDM
 I Triennale malarstwa i grafiki „Nasz czas – metafora – tendencje”, Łódź OPS
 Spotkania Krakowskie „Nasz czas – artysta wobec cywilizacji”, Kraków BWA
 III Wystawa z cyklu „O poprawę”, Warszawa Galeria Teatru „Studio”
 Polnische Kunst 1973, Mannheim, Städtische Kunsthalle
 Polsk Konst, Malmö, Museum
 V Prezentacja malarzy krajów socjalistycznych, Szczecin Zamek
- 1974** V Festiwal sztuk pięknych, Warszawa Zachęta – wyróżnienie w dziale malarstwa
 Nowa generacja, Wrocław Muzeum Narodowe
 30 lat malarstwa w PRL, Katowice BWA
 VII Festiwal polskiego malarstwa współczesnego, Szczecin Zamek
 Expositie en verkoop van hedendaagse. Poolse Kunst, Arnhem Galeria
 Ewy Walińskiej
 Wystawa prac artystów Okręgu Warszawskiego ZPAP, New Delhi National Gallery of Modern Art
 Polnische Malerei und Grafik der Gegenwart, Wiedeń Volkshalle
 Aukcja sztuki polskiej pn. „Nowy Ruch Polonais”, Paryż Espace Cardin
 Wystawa współczesnego malarstwa polskiego i japońskiego, Jokohama Shimin Gallery
 Wystawa malarstwa, grafiki i gobelinu, Duisburg Galerie Atlantis
 Współczesna młoda plastyka polska, Sztokholm Sveagaleriet
 Festiwal polski. Wystawa sztuki polskiej, Baltimore War Memorial
- 1974–1975** Polish Painting Today, Londyn The Mall Galleries; Hastings Hastings Art Gallery; Mansfields Museum and Art Gallery; Scarborough The Crescent
 Plener Kozienice 74. Wystawa poplenerowa malarstwa, Świeże Górne, Warszawa KMPiK Nowy Świat
 Pokolenia i tendencje współczesnego malarstwa warszawskiego, Budapeszt Törteneti Muzeum; Bukareszt
- 1975** Ogólnopolska wystawa 30 rocznica zwycięstwa nad faszyzmem w twórczości plastycznej, Warszawa Zachęta
 Realizm i tendencje pochodne, Warszawa DAP
 Plastyka na zamówienie społeczne. Konkurs „Człowiek”. Warszawa Zachęta – II nagroda regulaminowa; Sofia
 Ruch oporu w oczach młodych twórców, Monte Cassino
 Aukcja współczesnej sztuki polskiej, Paryż Palais Galliera
- 1975–1976** III Ogólnopolski konkurs malarski im. J. Sychalskiego.
 Wystawa pokonkursowa, Poznań BWA
- 1976** 2 Wystawa „Łowiectwo w sztukach plastycznych”, Warszawa DAP – I nagroda w dziale malarstwa
 The art of Poland, Adelaida Kościół Metodystów
 Polska żywopis i grafika, Sofia Galerija Szipka
 Forslag fra Warszawa. Propozycje dla Warszawy. Wystawa prac niektórych twórców związanych z ruchem artystycznym „O poprawę”, Kopenhaga Nikolajk Kirke
 Wystawa polskiego malarstwa współczesnego, Ateny Ateńska Izba Handlu
 L'enfant dans la peinture, Paryż, Instytut Kultury Polskiej
- 1977** Wystawa CDN. Prezentacja sztuki młodych, Warszawa Galeria pod Wiaduktem Mostu Poniatowskiego
 Wystawa prac ze zbiorów Stołecznego Biura Wystaw Artystycznych, Warszawa Galeria Sztuki MDM
 Letni pokaz malarstwa, grafiki i rzeźby stypendystów Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej, Warszawa DAP
 Kraj Rad w warszawskiej plastyce, Warszawa DAP
 Główne tendencje polskiej sztuki współczesnej, Ateny Ateńska Izba Handlu;
 Saloniki Izba Handlu Zagranicznego
 Contemporary Polish Painting, Bagdad Museum of Modern Art; Teheran Mehre Shah Gallery
 Polnische Kunst Heute, Darmstadt Ausstellungshalle
- 1977–1978** Wystawa prac grupy „O Poprawę”, Nevers Dom Kultury; Reims College des Jésuites; Blois Zamek; Grasse Centre International de Grasse
- 1978** Wystawa malarstwa V Ogólnopolskiego konkursu im. J. Sychalskiego, Poznań BWA
 Wystawa malarstwa grafiki i tkaniny „Inspiracje fotograficzne” w ramach VII Festiwalu Sztuk Pięknych, Warszawa Galeria MDM
 IX Festiwal polskiego malarstwa współczesnego, Szczecin Zamek Książąt Pomorskich
 Wystawa „Prawda człowieka – prawda artysty”, Wrocław BWA
 II Ogólnopolska wystawa „Sztuka faktu 78”, Bydgoszcz BWA
 Wystawa malarstwa artystów warszawskich, Berlin Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej
- 1979** Wystawa „Ochrona przeciwpożarowa w malarstwie”, Warszawa Galeria „M”
 Plastyka
 Wystawa poplenerowa „Białowieża 79”, Białystok BWA
 Malarstwo polskie 1944 – 1979 ze zbiorów muzeum, Bydgoszcz Muzeum Okręgowe „Pokolenie 70”, Koszalin BWA
 Międzynarodowy konkurs młodych malarzy realistów, Sofia
 7 Międzynarodowe Biennale „Sport w sztukach pięknych”, Barcelona
 8 Biennale der Ostseeländer, Rostock Kunsthalle
 Exposition de peintures polonaises contemporaines de l'école de Varsovie, Nevers
- 1979–1980** 35 lat malarstwa w PRL, Poznań Muzeum Narodowe, Warszawa Zachęta
- 1980** Zamość w sztuce. Ogólnopolska wystawa malarstwa, Zamość BWA – III nagroda
 Żywot człowieka poczciwego – wizerunek współczesny – malarstwo, grafika, rysunek, Warszawa Galeria MDM
 10 Festiwal polskiego malarstwa współczesnego, Szczecin Zamek Książąt Pomorskich – nagroda Prezydenta Miasta Warszawy
 Ogólnopolskie biennale „Prezentacja portretu współczesnego”, Radom BWA
 Międzynarodowe targi sztuki „Art”. Wystawa malarstwa i rysunku. Bazylea Tereny Targowe
 Wystawa sztuki polskiej, Düsseldorf Galeria Depolma
 Warschauer Künstler, Düsseldorf Galeria Depolma
 Współczesne malarstwo polskie. Nurt realizmno-metaforyczny, Budapeszt Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej
 Maleri fra Polen, Oslo Kunstnernes Hus; Christianssands Kunstforening
- 1981** Polskie malarstwo współczesne ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, Jelenia Góra BWA
 Czas widzenia, Gdańsk-Oliwa Pałac Opatów
 Polska – Krajobraz – Ludzie – Idee, Sopot BWA
- 1981–1982** 2 éme Convergence Jeune Expression, Paryż, Grand Palais
- 1982** 100 dzieł z 10 festiwali, Szczecin BWA
 Konkurs zamknięty na dzieła plastyczne w 600-lecie obecności obrazu Bogurodzicy

- na Jasnej Górze, Warszawa Muzeum Archidiecezji Warszawskiej
Oblicza, Kraków, Stowarzyszenie PAX, Częstochowa Jasna Góra
- 1983** Wątki religijne we współczesnej plastyce polskiej. Wystawa malarstwa artystów warszawskich, Przemysł Kościół oo Franciszkanów
Wystawa pokonkursowa 600-lecie obecności obrazu Bogurodzicy na Jasnej Górze, Mariaszell (Austria) Sanktuarium
Polnische Künstler Heute, Landau Villa Streccius
- 1984** Essen, Haus Industrieform
Polnische Kultur Woche, Berlin Zachodni
- 1984-1987** Strömungen - Akzente - Positionen. Współczesne tendencje w polskim malarstwie i grafice, Hamburg Katolische Akademie; Frankfurt Münster, Franz Hite Haus; Mannheim Mannheimer Abend Akademie und Folkshochschule; Dürren Evangelisches Zentrum; Hückelhoven Kultur Haus der Stadt; Osnabrück Katholische Akademie; Getynga Kultur Haus der Stadt; Worbsswede
- 1985** Interart' 85, Poznań Tereny Targów Poznańskich
Kolekcja sztuki współczesnej w Muzeum Narodowym w Szczecinie, Wrocław BWA
Malarstwo polskie 1945 - 1985 ze zbiorów Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, Zielona Góra Muzeum Ziemi Lubuskiej
Wystawa - performance J. Rylke Studio
Obecność, Warszawa Kościół przy ul. Żytniej
- 1985** XII Ogólnopolski konkurs malarski im. J. Spychalskiego, Poznań BWA
Interart' 86, Poznań Tereny Targów Poznańskich
Dziecko w malarstwie, Zamość BWA
- 1987** Wystawa malarstwa: Inspiracje płockie, Płock BWA
Grunwald' 87. V Ogólnopolski plener malarski, Olsztyn BWA
IV Triennale Prezentacje portretu współczesnego, Radom Muzeum Okręgowe
Sytuacja 87, Warszawa Galeria Art
Wystawa poplenerowa Słonne 86, Przemysł Muzeum Okręgowe
Obecność, Warszawa Kościół przy ul. Żytniej
- 1988** Międzynarodowe Triennale sztuki Europa-Azja, Ankara Państwowe Muzeum Sztuki
10 Artystów z Polski, Ateny Gallery Atheneum

Prace Artysty znajdują się w zbiorach Muzeów Narodowych w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Szczecinie, Kielcach i Przemysłu, Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeów Okręgowych w Tarnowie i Radomiu, Chełmie, Zielonej Górze i Słupsku, Galerii Teatru „Studio” w Warszawie, Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy, zbiorach CBWA i BWA, Muzeum im. Puszkina w Moskwie, Muzeum Sztuk Pięknych w Gandawie, Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

SPIS PRAC

1. Królowa angielska, 1968, akryl, 91,5 × 72
2. Grubas, 1968, akryl, 119 × 80
3. Otwarte, zamknięte, 1969, akryl, 90 × 131
4. Obraz fotograficzny, 1969, akryl 96 × 84
5. Koń pana Pruszczyńskiego, 1969, akryl, 109 × 128
6. Mazowieckie krowy widziane oczami Chopina, 1969, akryl, 114,5 × 138
7. Chłopiec pieczętka, 1969, akryl, 109 × 85
wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu
8. Jan XXIII, 1970, akryl, 139 × 122
9. Mitko, 1970, akryl, 140 × 108
10. Kokardy, 1970, akryl, 137 × 126
11. Chłopiec pieczętka II, 1970, akryl, 108 × 128,5
12. Fotele, 1970, akryl, 115 × 130
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie, MPW 1065
13. Para młoda, 1970, akryl, 93 × 97
14. OK Johnny - Jiminy Rushing, 1970, akryl, 100,5 × 121
15. Autoportret trumienny, 1970, akryl, 100 × 72
16. Chłopczyk na szczęście, 1970, akryl
17. Półakt, 1971, akryl, 109 × 89
18. Kamilla Gradowska, 1971, akryl, 137 × 126
19. Antolek Gradowski, 1971, akryl, 160 × 115
20. Babcia Kamilla, 1971, 140 × 119 akryl
21. Portret wielkanocny, 1971, akryl, 145 × 114
22. Połowa aut, 1971, akryl, 132 × 95
23. 1970, 1971, akryl, 139 × 109,5
24. Naiwność, 1971, akryl, 137 × 124
25. Wieczór, 1971, akryl, 130 × 90
26. Unieram, 1971, akryl 100 × 80
27. Marsylianka - Matka Rewolucja, akryl, 134 × 109,5
28. Sułkowski, 1972, akryl, 136 × 109
29. Siądź a odpocznij sobie, 1972, akryl, 148 × 96
30. A kysz, babo przeklęta, 1972, akryl, 138,5 × 119
31. Janusz w przyszłość, Janusz w przeszłość, 1972, akryl, 129 × 109
32. Narodziny Natalii, 1972, akryl, 129 × 113
wł. Muzeum Narodowego w Poznaniu
33. Pogrzeb malarza, 1972 akryl, 150 × 120
34. Człowiek pejzaż, 1972, akryl, 137 × 114,5
35. Rączka rączkę myje, 1972, akryl, 150 × 110
36. Rozdziobią nas kruki wrony, 1972, akryl, 146 × 114
wł. Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
37. Ciżemki, 1972, akryl, 141 × 110
wł. Muzeum Narodowego w Szczecinie, MNSSP 1054
38. Anioł stróż, taboret i struga, 1973, akryl, 129 × 109
39. W drodze do nieba pamiętaj o mnie, 1973, akryl, 129 × 96,5
40. Chiński jeździec, 1973, akryl, 140 × 110
wł. Jolanty Lothe w Warszawie
41. Kobieta diabeł, 1973, akryl, 146 × 114
42. Prorok przeklinający niebiosą, 1973, akryl, 142 × 131
43. Struga, 1973, akryl, 144,5 × 113,5
44. Śniadanie, 1973, akryl, 93 × 73
45. Młoda para. 1973, akryl, 114 × 146
46. Basia, 1974, akryl 94 × 114
47. Obraz z czaszką, 1974, akryl, 65 × 90
48. Zdjęcie paszportowe, 1974, akryl, 77 × 57
49. Polskie śniegi Kilimandżaro, 1974, akryl, 130 × 100
50. Kochaj mnie a urodzę ci syna, 1974, akryl, 144 × 96
51. Z cyklu: Polskie Wyspy Wielkanocne, Łupież, 1974, akryl, 120 × 100
52. Myśliwy, 1974, akryl, 114 × 92
53. Sama z sobą II, 1974, akryl, 110 × 135
54. Natalecza - Kamileczka, 1974, akryl, 90,5 × 70, 5
55. Do grobowej deski, 1974, akryl, 146 × 114
56. Chrystus malarz, 1974, akryl, 114 × 92
57. Historia ludu, 1974, akryl, 114 × 93
58. PL I, 1975, akryl, 110 × 92,5
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
59. PL III, 1975, akryl, 110 × 92,5
wł. Jolanty Lothe w Warszawie
60. Jak zostać dyrektorem, 1975, akryl, 93 × 73
61. Pełnia władzy, 1975, akryl, 93 × 73

62. Babie lato, 1975, akryl, 91 × 72
63. Asia – trawy, 1975, akryl, 104,5 × 80
64. Ruski bojar w Białowieży, 1975, akryl, 104,5 × 80
65. Leader, 1975, akryl, 110 × 92
66. Uśmiech, 1975, akryl, 110 × 90
wł. Biura Wystaw Artystycznych w Sandomierzu
67. Polskie Wyspy Wielkanocne - On, 1975, akryl, 125 × 100
68. Tow. Breźniew dekoruje Tow. Gierka Orderem Lenina, 1975, akryl, 125 × 100
69. Mądrej głowie dość dwie słowie, 1975, akryl, 125 × 100
70. Cyklista PL I, 1975, akryl, 110 × 90
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie, MPW 1966
71. Ufność i trwoga, 1975, akryl, 122 × 92
wł. Biura Wystaw Artystycznych w Sandomierzu
72. Polsko vas zve, 1975, akryl, 122 × 92
wł. Biura Wystaw Artystycznych w Sandomierzu
73. Polskie Wyspy Wielkanocne zapowiadają ostrą zimą, 1975, akryl, 125 × 100
wł. Biura Wystaw Artystycznych w Sandomierzu,
74. Radość, 1976, akryl, 61 × 50
75. Dorośli wiedzą najlepiej, 1976, akryl, 120 × 80
76. Koń Joanny D'Arc, 1976, akryl, 98 × 70
77. Pozdrowienie z Paryża, 1976, akryl, 100 × 89
78. Polskie Wyspy Wielkanocne - Św. Jan Nepomucen Petrykowski, 1976, akryl, 125 × 100
79. I kupimy sobie pralkę, 1976, akryl, 125 × 100
80. Wsi spokojna, wsi wesoła, 1976, akryl, 110 × 92
wł. Muzeum Okręgowego w Olsztynie
81. Kocham cię, 1976, akryl, 125 × 100
82. Aniołek, 1977, akryl, 88 × 68
wł. Muzeum Narodowego w Szczecinie, MNSSP 1435
83. Szczęśliwe lata, 1977, akryl, 61 × 50
84. Portret Andrzejką, 1977, akryl, 61 × 50
85. Portret Małgosi Zgorzelskiej, Dmuchawiec, 1977, akryl, 61 × 50
86. Portret aktora, 1977, akryl, 61 × 50
87. Wstręt I, 1977, akryl, 100 × 89
wł. Biura Wystaw Artystycznych w Łodzi
88. Natalia, 1977, akryl, 100 × 80
89. Całus w bramie, 1977, akryl, 100 × 80
90. Dary Boże, 1977, akryl, 81 × 65
91. Dziewczyna z torebką, 1978, akryl, 65 × 90
92. Balustrada II, 1978, akryl, 61 × 50
93. Cztery pory śmierci - Jesień, 1978, akryl, 146 × 114
94. Cztery pory śmierci - Zima, 1978, akryl, 146 × 114
95. Cztery pory śmierci - Wiosna, 1978, akryl, 146 × 114
wł. Pana Scherera w Warszawie
96. Ojcowie i synowie, 1979, akryl, 64,5 × 80
97. Nakarmię cię ziarnem śmierci, zańdziesz, 1979, akryl, 60 × 55
98. Portret węgierskiego poety Madacha, 1979, akryl, 61 × 54
99. Tow. Gierek w rozmowie z maszynistą kotła nr 3 Aleksandrem Oleksiakiem, 1979, akryl, 61 × 55
100. Ciemnogród. Przeczucia. Ciemnogród, 1979, akryl, 145 × 113
101. Ciemnogród. Przeczucia. Sabat na górze Salgo, 1979, akryl, 165 × 113
102. Śmierć ojca, 1979, akryl, 91,5 × 81
103. Noc, 1979, akryl, 130 × 97
104. Kamień, 1980, akryl, 53 × 43
105. Umarła klasa - harcerzyki, 1980, akryl, 110,5 × 90
wł. p. Jolanty Lothe w Warszawie
106. Anioł stróż, 1980, akryl, 90 × 74
107. Tomek, 1980, akryl, 61 × 50
108. His master's voice, 1980, akryl, 93 × 85
109. Autoportret, 1980, akryl, 129 × 96,5
110. Chińczyk, 1981, akryl, 32 × 27
111. Moje urodziny, 1981, akryl, 32,5 × 27
112. Portret staropolski I, 1981, akryl, 62 × 50
113. Portret staropolski II, 1981, akryl, 61 × 50
114. Przed potopem, 1982, akryl, 61 × 50
115. Helmut Kajzer w Kartaginie, 1982, akryl, 46 × 38
116. Wiosna, 1982, akryl, 27 × 32,5
117. Amnezja czyli sen Piętaszka, 1982, akryl, 27 × 32,5
118. Polska Faraonów, 1982, akryl, 50 × 40
119. Śpiewnik domowy I, 1982, akryl, 61 × 55
120. Królowa Polski II, 1982, akryl, 125 × 100
121. Rozdziobią, nie rozdziobią, 1983, akryl, 120 × 100
122. Akt, 1983, akryl, 44 × 38
123. Śpiewnik domowy II, 1983, akryl, 61 × 55
124. Ojcostwo, 1983, akryl, 44,5 × 38
125. Bliskie spotkanie III stopnia I, 1983, akryl, 61 × 50
126. Wręczanie słodyczy - dedykowany amerykańskiemu malarzowi Vladimirowi Zakriewskiemu, 1983, akryl, 50 × 61
127. Bliskie spotkania III stopnia II, 1983, akryl, 50 × 61
128. Natalia i Paula, 1983, akryl, 61 × 50
129. Spokój, 1983, akryl, 125 × 100
130. Chceta socrealizmu, to go mata, 1983, akryl, 112 × 145
131. Za mundurem panny sznurem, 1983, akryl, 40 × 50
132. Antoni i Juleczka. Dadaizny Natalii, Joli i Juleczki, 1984, akryl, 32,5 × 27
133. Błogość umierania żywcem, 1984, akryl, 32,5 × 27
134. Antoni i Julia Fałat. Zjem cię ptaszku, 1984, akryl, 32,5 × 27
135. Szaleniec, 1984, akryl, 120 × 100
136. Pojednanie narodowe, 1984, akryl, 120 × 100
137. Portret w kole II, 1984, akryl, 32,5 × 27
138. Portret w kole IV, 1984, akryl, 32,5 × 27
139. Portret w kole V, 1984, akryl, 32,5 × 27
140. Dorośli wiedzą najlepiej, 1984, akryl, 32,5 × 27
141. Moja wiedeńska babcia, 1984, akryl, 32,5 × 27
142. Jesień, 1984, akryl, 32,5 × 27
143. Gdyby nauka twa nie była mą pociechą zginąłbym w niedoli mojej, 1984, akryl, 32,5 × 27
144. Czerwona trawa, 1984, akryl, 32,5 × 27
145. 1943, 1984, akryl, 32,5 × 27
146. Ustawianie płaszczyzny. Antoni i Julia, 1984, akryl, 32,5 × 27
147. Wrażenie z nieodbytej podróży, 1984, akryl, 32,5 × 27
148. Piolun, 1984, akryl, 44 × 38
149. Europejczyk polskojęzyczny. Portret trumienny Janka Konarskiego, 1984, akryl, 51 × 40
150. Chiński obraz z Krakowa, 1984, akryl, 47 × 39
151. Autoportret, 1984, akryl, 50 × 40
152. Zgroza. Antoni i Julia Fałat, 1984, akryl, 50 × 40
153. Salvadore Dali w klatce Jolanty Lothe, 1985, akryl, 130 × 100
154. Pofruńmy razem, 1985, akryl, 99 × 80
155. Dziewczyna, 1985, akryl, 50 × 40
156. I'm Polish Juleczka, 1985, akryl, 50 × 40
157. Portret żony, 1985, akryl, 50 × 40
158. Błękitne okno - Gerard z dziewczyną, 1985, akryl, 50 × 40
159. Gerard na kolanach dziewczyny, 1985, akryl, 50 × 40
160. Tajniak czy rewolucjonista, 1985, akryl, 135,5 × 111,5
161. Polska Faraonów. Winda, 1986, akryl
162. Polska Faraonów III. Picie cykuty, 1986, akryl, 120 × 100
163. Polska Faraonów IV, 1986, akryl, 120 × 100
164. Polska Faraonów V, 1986, akryl, 120 × 100
165. Piękny Polak, 1986, akryl, 120 × 100
166. Piękny Polak II, 1986, akryl, 50 × 40
167. Drzwi płockie II, 1986, akryl, 120 × 100
168. Między niebem a ziemią, 1986, akryl, 120 × 100
169. Z cyklu Pary. Tryznowie, 1986, akryl, 65 × 81
170. Z cyklu Pary. Portret Łukaszków. Oddam ci nawet swą krew, 1986, akryl
171. Artyści raczą żartować, 1987, akryl, 120 × 100
172. Trzej królowie, 1987, akryl, 120 × 100
wł. Biura Wystaw Artystycznych w Olsztynie
173. Na tle dzwonnicy, 1987, akryl, 120 × 100
174. Żona Lota, 1987, akryl, 120 × 100
175. Portret żony Lota IV, 1987, akryl, 43 × 38
176. Portret żony Lota V, 1987, akryl, 43 × 38
177. Portret żony Lota VI, 1987, akryl, 43 × 38
178. Wir, 1987, akryl, 50 × 40
179. Koniec ery Inków, 1987, akryl, 120 × 100
180. W każdym porcie dziewczyna, 1987, akryl, 50 × 40
181. Czy wszystko przygotowane do pochowania czaszki faraona, 1987, akryl, 120 × 100
182. Obraz Juleczki Fałat, 1987, akryl, 110 × 92,5
183. Titanic, 1987, akryl
184. Zesłanie Ducha Św. w prowincjonalnym szpitalu psychiatrycznym na Kresach, 1988, akryl, 61 × 50
185. Portret kobiecy, 1988, akryl, 60 × 51
186. Szlachta chłopska, 1988, akryl, 120 × 100

Projekt plakatu:
Jakub Erol
Opracowanie i redakcja katalogu:
Helena Szustakowska

Opracowanie graficzne katalogu:

Maciej Kalkus
Zdjęcia barwne:
Jerzy Myszkowski

Zdjęcia czarno-białe:
Anna Pietrzak-Bartos

Redakcja techniczna:
Wojciech Kłosowski

Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych
Warszawa 1989

Drukarnia Andrzeja Zielińskiego, Warszawa ul. Obozowa 82
zamówienie 304/88 nakład 600 egz. U-103

