

Galeria sztuki polskiej po 1945 roku



Muzeum
Śląskie

Jan Tarasin (1926–2009)

Komplikacja, 1981

akryl, płótno



Galeria sztuki polskiej po 1945 roku

Galeria sztuki polskiej po 1945 roku w nowym gmachu Muzeum Śląskiego w Katowicach prezentuje dzieła stanowiące tylko część bogatej kolekcji, której początki tworzenia związane są z restytucją przedwojennej placówki w 1984 roku. Pozyskanie do zbiorów prac pochodzących z lat poprzedzających było więc trudnym zadaniem – stąd najwcześniejszy okres sztuki powojennej jest stosunkowo skromnie reprezentowany. Najliczniej i najszerzej są udokumentowane lata 80. oraz początek lat 90. ubiegłego stulecia. Zmiany społeczno-polityczne po 1989 roku i towarzysząca im transformacja gospodarcza spowodowały trwające przez następnych kilkanaście lat spowolnienie powiększania kolekcji. Za to w latach 2008–2012 muzeum pozyskało wiele cennych obiektów – zarówno dzieł pochodzących z wczesnych lat powojennych, jak i prac powstałych współcześnie. Wystawa została zaprojektowana z myślą o kontynuacji i uzupełnieniu Galerii sztuki polskiej 1800–1945 (wywodzącej się z kolekcji utworzonej jeszcze w latach 30.) oraz z zamiarem

zasygnalizowania istotnych zjawisk w dziejach sztuki po 1945 roku. Obejmuje malarstwo materii, abstrakcję geometryczną oraz emocjonalną (informel), także malarstwo metaforyczne, neoekspresjonizm, neofigurację oraz rzeźbę, fotografię i instalacje multimedialne. Na ekspozycji zobaczymy dzieła twórców dobrze znanych, ale też tych mniej rozpoznawalnych, zasługujących jednak na uwagę i zainteresowanie. Nie mogło zabraknąć artystów najwybitniejszych, mających wielki wpływ na kształt sztuki tego okresu (m.in. Andrzej Wróblewski, Tadeusz Kantor, Jerzy Nowosielski, Władysław Hasior, Zdzisław Beksiński, Józef Szajna, Zbigniew Libera, Grupa Łódź Kaliska, Lech Majewski i wielu innych). Wystawa, chociaż ujęta w pewną umowną klamrę czasową, została potraktowana z dużą swobodą chronologiczną, aby zaakcentować pewne style i trendy, które w sztuce powojennej niekoniecznie następowały bezpośrednio po sobie.



Okres poszukiwań i wyborów (tradycja koloryzmu a nowoczesność)

Lata powojenne były dla artystów zamieszkałych w Polsce okresem trudnym i skomplikowanym. Napiętnowani wojenną tragedią odczuwali głęboką potrzebę rozliczenia się z traumatycznymi doświadczeniami. Nadszedł czas poszukiwań twórczej tożsamości i zakreślania granic swobody artystycznej wypowiedzi, stopniowo ograniczanej przez komunistyczne władze. Nowa ideologiczna polityka wdzierła się w każdą sferę ludzkiego życia, również w delikatną tkankę artystycznej kreacji.

Niezależnie od stopnia cenzuralnych represji (szczególnie dotkliwych w okresie stalinowskim) artyści próbowali zachować swoją twórczą niezależność. Obserwowali sygnały płynące z zachodniego świata sztuki i starali się omijać w miarę możliwości rządowe instrukcje, szczególnie te wyjątkowo absurdalne (jak chociażby słynne zezwolenie władz na 15% abstrakcji w dziele sztuki).

Powojenne pokolenie artystów było środowiskiem bardzo zróżnicowanym. Nadal silną pozycję zajmowali zwolennicy polskiego koloryzmu. Ze względu na preferowanie sztuki przedstawieniowej, niezaangażowanej i tradycyjną metodę budowania kompozycji kolorem byli oni bezpiecznym wyborem dla ówczesnych władz – najczęściej im powierzano funkcje rektorskie i profesorskie w akademiach artystycznych.

Obok spadkobierców kapistów istniała duża grupa artystów średniego i młodego pokolenia szukająca dróg i rozwiązań określonych pojęciem nowoczesności. Ich działania weszły w nowy obszar artystycznej kreatywności. Swoje kompozycje sprowadzali do prostych kubistycznych kształtów (**Alfred Lenica**) bądź form abstrakcyjnych, niekiedy silnie zabarwionych emocjonalnie (informel); budowali swoje obrazy z użyciem różnych materiałów (piasek, gips, drewno) w celu podkreślenia walorów plastycznych dzieł poprzez różnicowanie fakturalne (malarstwo materii). Pojawiały się również pierwsze eksperymenty taszystowskie: prace oparte na intuicyjnym nakładaniu farb z pominięciem wszelkich spekulacji intelektualnych oraz happeningi – działania artystyczne wykraczające poza obszar czysto malarskiej działalności (**Tadeusz Kantor**). Niekiedy w tę wyabstrahowaną nowoczesną formę wpisywano znak, symbol, metaforę, nadające dziełu nowy znaczeniowy wymiar.

Wśród zwolenników nowych trendów byli również artyści (**Andrzej Wróblewski**) pozornie tylko podążający w kierunku przeciwnym. Po eksperymentach z niefiguratywnością powracali oni do malarstwa realistycznego, które po procesie transformacji formalnej i treściowej w niczym nie przypomina dziewiętnastowiecznej sztuki realistycznej czy banalnej socrealistycznej produkcji.

W latach 70. i 80. XX wieku świadomie, dojrzałe i w sposób zindywidualizowany tworzyła liczna grupa artystów pochodzących z różnych środowisk. Zamiłowanie do tradycyjnego koloryzmu i równoczesny wpływ nowoczesnej sztuki europejskiej dały odmienne i oryginalne rozwiązania.

Andrzej Wróblewski był jednym z najbardziej utalentowanych przedstawicieli młodego powojennego pokolenia. Dwustronny obraz malarza *Abstrakcja geometryczna szara* w szczególności sposób dokumentuje dwa różne etapy jego drogi twórczej: eksperymenty z tzw. nowoczesnością, czyli stylami i nurtami sztuki Europy Zachodniej, które dotychczas nie były dobrze znane polskim twórcom, oraz sztukę figuratywną o cechach realistycznych, znacznie bliższą jego artystycznemu wyobrażeniu o otaczającym świecie, inspirowaną sztuką meksykańską i malarstwem w stylu włoskiego nowego realizmu. Przy tym rodzaju sztuki pozostał do końca, wypracowując na jej bazie swój własny styl, często nazywany brutalnym realizmem.



Andrzej Wróblewski

(1927–1957)

Abstrakcja geometryczna

szara, 1948

olej, płótno



Enklawa wolności (metafora i sztuka na granicy abstrakcji)

Sytuacja w powojennej Polsce do roku 1989 na ogół nie sprzyjała swobodzie twórczej, a wymiana artystycznych doświadczeń ze światem zewnętrznym była w większym lub mniejszym stopniu ograniczana. W tych dla każdego twórcy niełatwych warunkach działali artyści, dla których zakazy cenzuralne oraz modne, aktualnie obowiązujące trendy nie stanowiły przeszkody w indywidualnym, niezależnym rozwoju. Po krótkim okresie eksperymentów z tak zwaną nowoczesnością szybko i konsekwentnie wkraczali w świat własnej poetyki – śmiałego i niepowtarzalnego stylu, sposobu obrazowania, który czynił ich niezależnymi i rozpoznawalnymi. Metaforyczność, czasami zbliżająca się do granic abstrakcji, była najczęściej przez nich wybieranym środkiem artystycznego wyrazu. Pozwalała na większą swobodę i dystans do aktualnych wydarzeń, na rodzaj wolności twórczej wymykającej się ówczesnej politycznej cenzurze, ale też dawała możliwość wykreowania wyrafinowanej sfery ideowo-treściowej dzieła, nieobecnej w tak zwanej czy-

stej abstrakcji. Oblicza tej metaforyczności bywały skrajnie różne: od poetycko-surrealistycznych obrazów **Kazimierza Mikulskiego**, przez wysublimowaną „ikonizację” kompozycji **Jerzego Nowosielskiego**, aż po wanitatywne, zabarwione makabrą prace **Zdzisława Beksińskiego**.

Atmosfera kreatywności i akceptacji wszelkich odmian indywidualizmu artystycznego była cechą charakterystyczną reaktywowanej po wojnie Grupy Krakowskiej, kierowanej przez ekscentrycznego, interdyscyplinarnego twórcę **Tadeusza Kantora**. Stąd wiele ze znanych i wybitnych „ikon” polskiego malarstwa współczesnego to zaangażowani współtwórcy i członkowie tej społeczności.

Zdzisław Beksiński (1929–2005)

AY, 1985

olej, płyta pilśniowa

Zdzisław Beksiński tworzył kompozycje wizyjne, mroczne, pełne niepokoju, rodzaj ilustracji sennych koszmarów, obnażających ludzki strach przed unicestwieniem egzystencji, destrukcją i rozkładem ciała. W sferze formalnej skupiał się głównie na postaci ludzkiej, czasami zwierzęcej, oraz fantastycznej architekturze osadzonej w obcej, nieprzyjemnej przestrzeni. Artysta, wypowiadając się na temat treści i znaczenia swoich prac, bronił się przed interpretacją przypisującą mu zamiłowanie do nihilizmu i okrucieństwa. Podkreślał niejednokrotnie, iż celem jego kompozycji są one same, tworzone z wewnętrznej potrzeby wizualizacji marzeń sennych i własnych wizji – tak jak czyni to w świecie realnym aparat fotograficzny.



Powrót do narracji (sztuka figuratywna i neoekspresja)

W latach 70. i 80. XX wieku sztuka abstrakcyjna, szczególnie o charakterze geometrycznym, oraz przedstawienia o wieloznacznej, czasami wręcz nieczytelnej metaforyce były dla wielu artystów średniego i młodego pokolenia przejawem oportunistu, wygodnej ucieczki od trudnych realiów życia społeczno-politycznego tamtych czasów.

Działania malarskie niefiguratywne – zdaniem artystów – powodowały zawężenie zainteresowań twórcy (i odbiorcy) do sfery czysto malarskiej, natomiast w przypadku abstrakcji geometrycznej skutkowały stopniową rezygnacją z przedmiotu na rzecz konceptualnych działań, często świadomie absurdalnych, niemożliwych do zrealizowania. Reakcją wyznawców neoekspresjonizmu na ten stan rzeczy był stanowczy sprzeciw wobec zanikania dzieła sztuki jako istotnego elementu w twórczości malarza, przedmiotu odgrywającego rolę przekaźnika emocji artysty i stymulatora uczuć u odbiorcy (**Eugeniusz Markowski, Jerzy Kopeć**). Zwolennicy innej niż neoekspresja figuracji opo-

wiadali się za przywróceniem tradycyjnie rozumianego malarstwa. Ich zdaniem sfera przedstawieniowa i narracyjna dzieła sztuki powinna być traktowana na równi z walorami czysto malarskimi. Narracyjny wątek wpleciony w dzieło może przybierać różne postaci. Czasami spełnia funkcję misji społeczno-politycznej, przeplatającej się z mistyczno-religijną refleksją (artyści z grupy Wprost: **Maciej Bieniasz, Jacek Waltoś, Zbysław Grzywacz, Leszek Sobocki**). Bywa również ironiczno-groteskowym komentarzem do prowincjonalnego życia, małomiasteczkowej mentalności i słabości ludzkiej natury (**Jerzy Duda-Gracz, Edward Dwurnik, Franciszek Maśluszczak**). Dla artystów z warszawskiej Grupy (**Ryszard Grzyb, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak**) stał się wyrafinowaną intelektualnie grą z widzem, często na granicy absurdu i banału.

Malarstwo figuratywne, wykraczając poza świat „sztuki wyłącznie dla sztuki”, zmusza odbiorcę do poszukiwań w obszarze szeroko rozumianej kultury (filozofii, religii, tradycji), wprowadza go też w konkretną rzeczywistość społecznych i politycznych uwarunkowań.

Eugeniusz Markowski tworzył w stylu nowej figuracji pełnej agresywnej, ofensywnej ekspresji. Jego twórczość, porównywaną do *art brut* i obrazów Jeana Dubuffeta, wypełniają ludzie poddani deformacji do poziomu głębokich, odrażających zniekształceń. Brak indywidualizacji poszczególnych postaci podkreśla jednolity charakter zbiorowości, stale niezdolnej do ewolucji, wbrew dynamice zmian cywilizacyjno-technologicznych. Postaci zwierzęce, niewiele różniące się wyglądem od ludzi, sugerują podobieństwo również na poziomie behawioralnym. Zamierzona antyestetyka przejawia się również w doborze agresywnej kolorystyki oraz w specyficznej fakturze przypominającej pokryty siatką spękań tynk. W latach 80. XX wieku **Markowski** został uznany za prekursora polskich „nowych dzikich”.



Eugeniusz Markowski

(1912–2007)

Dwie postacie R + F,

1963–1984

olej, płótno

Dialog sztuki z nauką (abstrakcja geometryczna i syntetyzm)

Obrazowanie za pomocą abstrakcji geometrycznej ma swoje źródło w głębokim przekonaniu o możliwości poznania struktury rzeczywistości poprzez procesy intelektualne. Artyści odkrywają i zgłębiają zasady i prawa porządkujące uniwersum, aby następnie je zwizualizować językiem plastyki.

Zainteresowanie sztuką abstrakcyjną w Polsce sięga okresu międzywojennego, kiedy to postęp i osiągnięcia w dziedzinie nauki i techniki oraz radykalne zmiany ustrojowe w Rosji wzbudziły wiarę w możliwość uporządkowania świata według stałych i nienaruszalnych zasad. Artystów, szczególnie twórców rosyjskich, zafascynował funkcjonalizm i konstruktywizm. Powstały grupy artystyczne Blok i Preasens, a nestor polskiej odmiany tego nurtu **Władysław Strzemiński** stworzył swoją

teorię unizmu, która na długo pozostanie inspirującą lekturą nie tylko dla zwolenników abstrakcji geometrycznej.

Po tragedii II wojny światowej utopijna wiara w społeczno-polityczny ład świata została mocno zachwiana, a tym samym powrót do czystej myśli konstruktywistycznej stał się niemożliwy. Twórcy powojenni, będący zwolennikami konstruktywizmu, odchodzili od uniwersalistycznych teorii porządkowania rzeczywistości. Ich poszukiwania koncentrowały się głównie na odkrywaniu wzajemnych relacji nauki i sztuki, a w konsekwencji na poszukiwaniu odpowiednich form plastycznych wiernie odzwierciedlających niezmiennosc praw porządkujących otaczający nas świat.

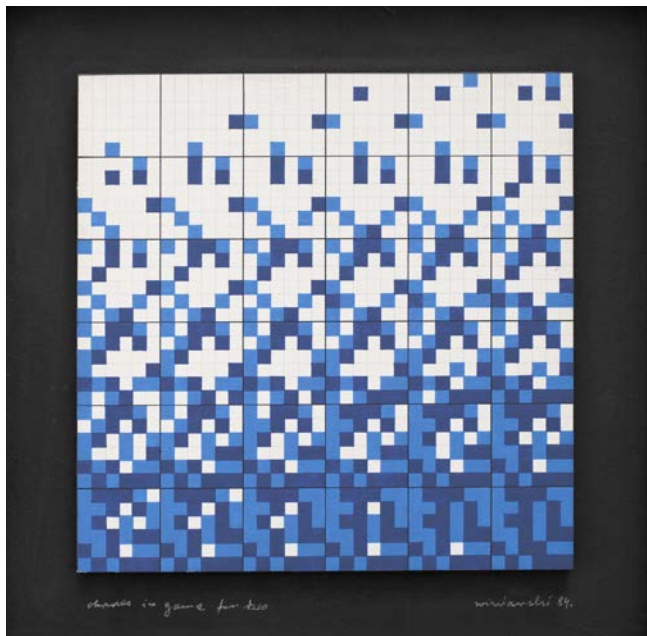
Czynnikiem decydującym o kształcie dzieła sztuki jest intelekt, który ma w pierwszej kolejności porządkować chaotyczny świat emocji zaburzających logikę procesów poznawczych. Artysta poprzez procesy analizy i/lub syntezy, odkrywa relacje pomiędzy przestrzenią, światłem a tworzonym obiektem. Sprawdza, jakie zasady rządzą wzajemnym oddziaływaniem idealnych form geometrycznych poddanych różnym układom i podziałom. Obszarem badań staje się zarówno abstrakcyjny świat matematyki (dzieła **Ryszarda Winiarskiego** obrazujące zasady rachunku prawdopodobieństwa), jak i natura inspirująca jedynie do poszukiwań praw w niej panujących, nie zaś do zachwyty nad jej subiektywnie postrzeganym pięknem (optyczne reliefy **Jerzego Rosołowicza**). Jeżeli nawet dla twórcy bezpośrednim źródłem natchnienia były natura i jej piękno, to poprzez proces daleko posuniętej syntetyzacji i ascetyczne wykorzystanie środków wyrazu (dla uwypuklenia pewnych statych, niezmiennych cech i elementów całości) kompozycja przybiera kształt daleko odbiegający od swojego bogatego pierwowzoru.

Przeniesienie akcentu ze sfery emocji do świata intelektu, z przedmiotu-dzieła na osobę artysty i proces kreacji, otwiera drogę do sztuki konceptualnej, gdzie obiekt traci swoje nad-
rzędne znaczenie (bądź też w ogóle się z niego rezygnuje) na rzecz idei powstałej w umyśle twórcy.

Ryszard Winiarski (1936–2007)

Przypadek w grze dla dwóch, 1984

akryl, deska



Ryszard Winiarski od początku interesował się głównie naukami ścisłymi, co pozwoliło mu na szybkie zdefiniowanie własnej drogi artystycznej. Program, który konsekwentnie realizował, polegał na plastycznej wizualizacji statystyki i teorii przypadku stosowanej w grach losowych (tj. rzucanie monetą, kostką do gry bądź przypadkowy wybór). W późniejszym okresie twórczości artysta zaczął urozmaicać swoje prace i wzbogacać proces twórczy poprzez zastosowanie nowych elementów: komplikację zasad gry, dodanie trzeciego wymiaru tworzącego iluzoryczną głębię bądź tworzenie głębi rzeczywistej w reliefowej przestrzeni oraz stosowanie dodatkowych kolorów.

Spadkobiercy sztuki idei (ciało, społeczeństwo, obiekt)

Wolność społeczna, polityczna i religijna – osiągnięcie społeczeństw żyjących w systemie demokratycznym – jest jednym z istotnych warunków rozwoju artysty. Innym elementem, być może ważniejszym, jest wolność wewnętrzna, nieograniczona skostniałymi zasadami estetyki i opinią konserwatywnych odbiorców ukształtowanych przez zachowawczych krytyków sztuki. Ten rodzaj wolności jest osiągany różnymi drogami – czasami dokonuje się w sposób ewolucyjny, innym razem poprzez działania rewolucyjne. W procesie zdobywania nowych obszarów artystycznej wolności przełomem było działanie Marcellego Duchampa (lata 1913–1914). Wprowadzenie do sztuki przedmiotów codziennego użytku (*ready-mades*) było protestem przeciw sztuce dotychczasowej, opartej na atrakcyjności wizualnej. Radykalnie zmienione kryterium estetyczne przewartościowało rolę artysty, istotę i funkcję dzieła sztuki oraz znaczenie samego procesu twórczego. Nobilitacja pozycji artysty przyczyniła się do powstania kierunku zwanego kon-

ceptualizmem (od łac. *conceptus* – pojęcie) – nurtu skupiającego się na samym procesie twórczym, koncepcji artysty, odrzucającego nadrzędną rolę dzieła nad ideą twórcy. Rezygnacja z tradycyjnych form artystycznych (choć nie do końca porzucono konwencjonalne obrazy i rzeźby) otworzyła drogę do poszukiwania innych środków wyrazu. Pojawiły się instalacje multimedialne, performanse, happeningi, filmy i fotografie, a na tradycyjnych płótnach zapisy słowne, wzory matematyczne itp. Najistotniejszym osiągnięciem sztuki konceptualnej nie było dążenie do zamiany jednego środka wyrazu na inny, lecz zastąpienie sztuki przedmiotu sztuką idei. Twórczość najnowsza w dużej części, podobnie jak powojenne dzieła artystów uznanych za awangardowych, jest ideową spadkobierczynią konceptualistów. Wyływa z intelektualnych rozważań – mniej lub bardziej zabarwionych emocjonalnie – obracających się w kręgu pewnych obszarów pojęciowych i poszukujących dla nich odpowiednich – nie zawsze łatwych do zaakceptowania – form ekspresji. Odmienne podejście do artysty, procesu twórczego i dzieła sztuki jako efektu finalnego tego procesu stworzyło nowe kryteria oceny działalności artystycznej, dalekie od klasyfikowania dzieł według tradycyjnych walorów estetycznych. Interpretacja dzieła sztuki skoncentrowana na ideowym przesłaniu w nim zawartym stwarza nowe możliwości analizy prac, które do tej pory były postrzegane głównie poprzez pryzmat przynależności do danego nurtu artystycznego i stosowanych w nim zabiegów stylistycznych.

Przedmiot (*ready-mades*) i jego „przemiana” pod wpływem procesu twórczego pozostają nadal źródłem inspiracji i fascynacji wielu artystów. Rzecz bywa prostym elementem kompozycji kolażowych bądź istotną częścią obiektu o znaczeniu metaforycznym (obrazy **Zenona Moskwy**). Niezwykłym zjawiskiem w powojennej sztuce są popartowskie asamblaże **Władysława**

Hasiora w wydaniu prowincjonalno-polskim, w postaci zestawionych ze sobą w niecodziennych konfiguracjach tandetnych przedmiotów codziennego użytku.

Odmienne, niezwykle dramatyczną rolę spełniają przedmioty w pracach **Józefa Szajny**. Prozaiczne, bardzo osobiste, umieszczone w drewnianej skrzyni-ołtarzu, stają się pośrednikami i rzecznikami (fetyszami) kultu osoby, do której kiedyś należały.

Wśród treści i idei zajmujących umysły dzisiejszych twórców dominuje kilka tematów. Jednym z nich jest cielesność postrzegana i analizowana przez artystów na różnych poziomach poznawczych. Piękno ludzkiego ciała dla wielu bywa symbolem zmysłowych doznań i rozkoszy. Dla innych jest istotnym elementem kształtowania własnej tożsamości widzianej przez przynależność do określonej płci (feministyczne prace **Natalii LL** i **Marii Pinińskiej-Bereś**). Ziemską cielesność analizowana w aspekcie filozoficzno-religijnym jawi się jako przeciwieństwo nieśmiertelnego ducha (obrazy o wymowie eschatologicznej **Tadeusza Boruty** i nastrojowe rzeźby **Jolanty Kłyszcz** przypominające o destrukcji i przemijaniu).

Innym tematem, równie ważnym dla współczesnych twórców, jest społeczeństwo, zbiór ludzkich jednostek uwarunkowanych poprzez politykę, religię i kulturę. Krytyczna analiza kondycji ludzkiej natury, poddanej presji zbiorowości, jest istotą szokujących w formie i treści prac **Zbigniewa Libery**. Odmienny rodzaj artystycznej krytyki, pełnej sarkazmu i nieco obscenicznej prowokacji, prezentują popartowskie pastisze Grupy Łódź Kaliska.

Sztukę „wychodzącą” na ulice i wkraczającą w przestrzeń miejską reprezentują prace najmłodszych artystów. Stosunkowo nowy kierunek, zwany street artem, jest pokazany poprzez

„wizerunki” prac właściwych, których oryginały powstały i funkcjonują w otwartej przestrzeni ulic.

Na początku XXI wieku **Zbigniew Libera** zajął się głównie fotografią, będącą we współczesnym świecie jedną z najważniejszych form kształtowania społecznej opinii. Cykl *Pozytywy* podejmuje próbę analizy oddziaływania fotografii reportażowej na percepcję i pamięć odbiorcy, a w konsekwencji na ocenę relacjonowanych wydarzeń historycznych. Fotografie inscenizowane **Libery** są pozytywnym odbiciem powszechnie znanych zdjęć dokumentalnych, najczęściej komentujących wojnę, przemoc, zagładę.

Twórczość artysty skoncentrowana jest na człowieku jako istocie społecznej, na relacji jednostki z otoczeniem w kontekście ideologicznych i społecznych uwarunkowań. Analiza i komentowanie otaczającej rzeczywistości mają służyć demaskowaniu podświadomie przyjmowanych mechanizmów.

Zbigniew Libera (ur. 1959)

Che. Następny kadr z cyklu Pozytywy, 2003–2004

papier fotograficzny matowy, autorski wydruk cyfrowy





Natalia Lach-Lachowicz zajmuje się fotografią, filmami wideo, grafiką, malarstwem, rzeźbą, jest autorką performansów. Na przełomie lat 80. i 90. w twórczości artystki nastąpił znaczący zwrot: kobiety emanujące młodością i prowokującym erotyzmem zostały zastąpione wizerunkami zdeformowanej twarzy artystki ubranej w pończochę. Cykle *Trwoga paniczna* i *Formy platońskie* mają związek z osobistymi, odwołującymi się do choroby doświadczeniami artystki. W kontekście uniwersalnym dotyczą problemu przemijania, cielesnego starzenia się, szczególnie dotkliwego dla kobiet narażonych na efekt społecznej transparentności. Rzeźby *Dialog A* i *Dialog B* nawiązują w formie przestrzennej do fotograficznych cykli z wizerunkami zdeformowanej twarzy artystki.



Natalia Lach-Lachowicz

(ur. 1937)

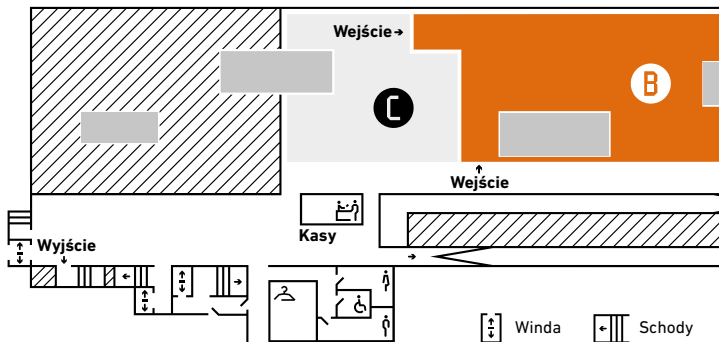
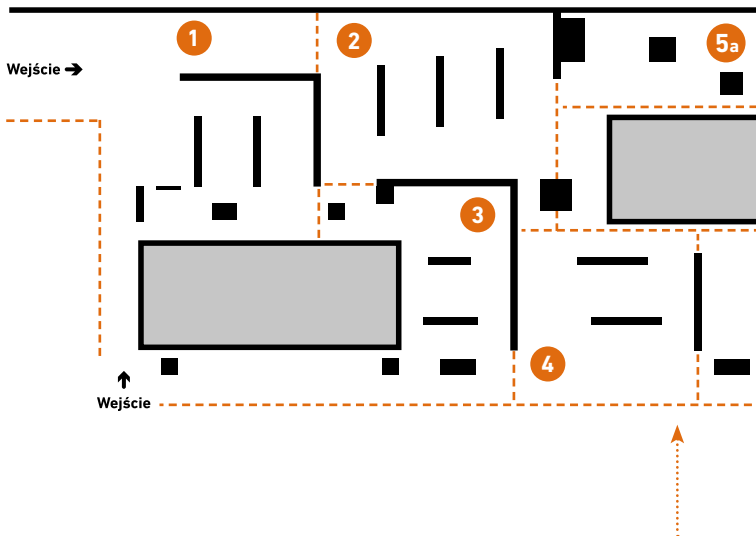
Dialog A, 1991

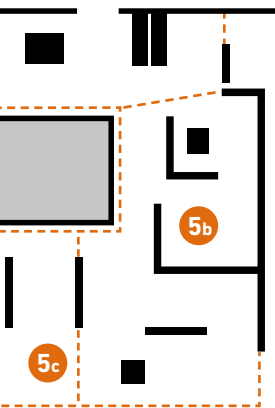
żeliwo, granit, odlew

Dialog B, 1991

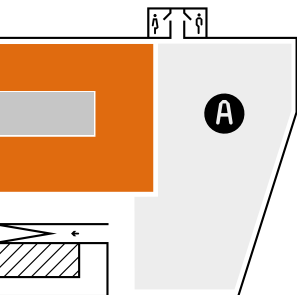
żeliwo, granit, odlew

Plan **Galerii sztuki polskiej po 1945 roku**





- 1** Powojenna nowoczesność
– poszukiwanie tożsamości
- 2** Powrót narracji
- 3** Wolność metafory
- 4** Sztuka analizy i syntezy
- 5a** Idea w sztuce – ciało
- 5b** Idea w sztuce – system
- 5c** Idea w sztuce – rzecz



Poziom -2

- A** Galeria plastyki nieprofesjonalnej
- B** Galeria sztuki polskiej po 1945 roku
- C** Galeria sztuki polskiej 1800–1945

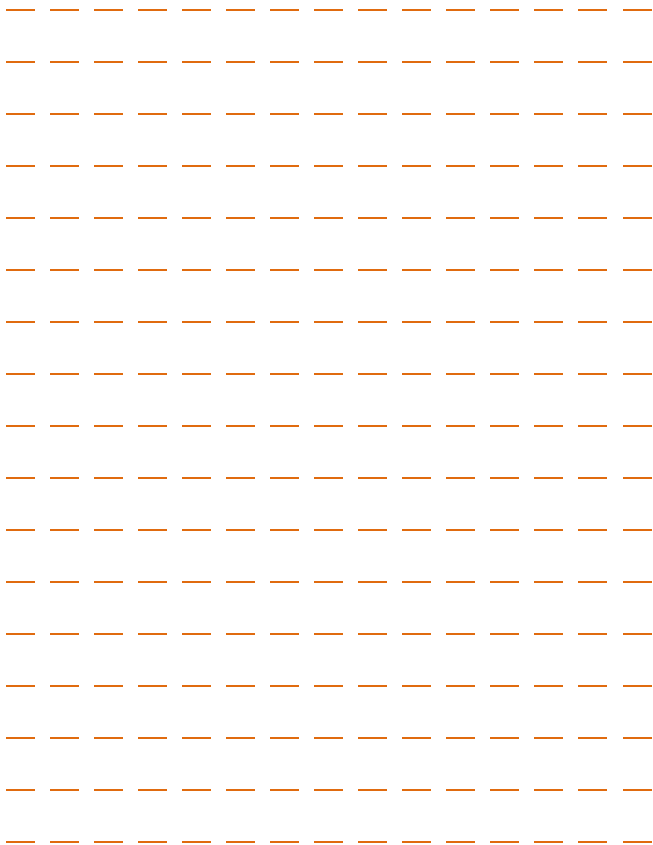


Toalety

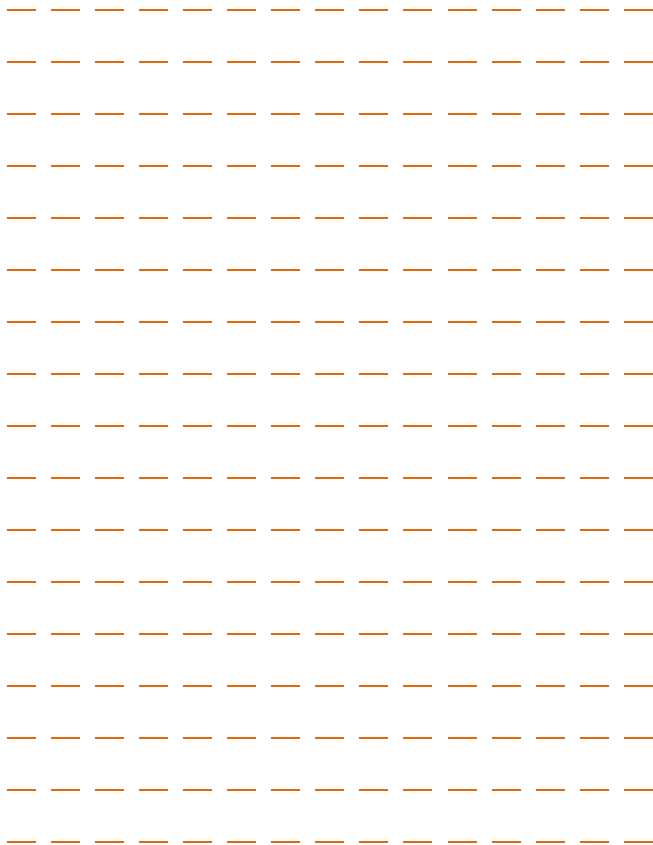


Szatnia

Notatnik



A blank notepad page with horizontal dashed lines for writing. The lines are evenly spaced and extend across the width of the page. There are 18 dashed lines in total, providing ample space for notes.





Muzeum
Śląskie

Kuratorka wystawy:
J. Szeligowska-Farquhar

Opracowanie redakcyjne: zespół

Muzeum Śląskie w Katowicach

a: ul. T. Dobrowolskiego 1
40-205 Katowice

t: 32 779 93 00 f: 32 779 93 67
e: dyrekcja@muzeumslaskie.pl
w: muzeumslaskie.pl

ISBN 978-83-62593-57-6

Muzeum Śląskie jest instytucją kultury Samorządu
Województwa Śląskiego współprowadzoną przez
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



Śląskie.
Pozytywna energia

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**