



*Gra o wszystko*  
1967, olej, płótno, 68 × 50 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie

*All or Nothing*  
1967, oil on canvas, 68 × 50 cm, National Museum in Kraków

Jerzy Krawczyk  
Gra o wszystko

Jerzy Krawczyk  
All or Nothing

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki  
Muzeum Sztuki w Łodzi  
Warszawa—Łódź 2022

7	MICHAŁ JACHUŁA Wstęp Foreword
20	ANNA BARANOWA Jerzy Krawczyk — w stronę postmodernizmu Jerzy Krawczyk — Towards Postmodernism
62	MARCIN LACHOWSKI Jerzego Krawczyka obrazy Zagłady Jerzy Krawczyk's Paintings of the Holocaust
96	KAROLINA ZYCHOWICZ Surrealizm zaangażowany. Malarstwo Jerzego Krawczyka wobec realizmu socjalistycznego Engaged Surrealism. Jerzy Krawczyk's Painting in the Face of Socialist Realism
126	JAROSŁAW LUBIAK Plastyka naprawcza i <i>agalma</i> Reparative plastic art and <i>agalma</i>
154	MICHAŁ JACHUŁA Collegium Anatomicum
184	MICHAŁ JACHUŁA Kalendarium życia i twórczości Chronology of Life and Work





*Pracownia*  
1969, olej, płótno, 87 × 48,5 cm  
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi  
fot. Radosław Józwiak

*The Studio*  
1969, oil on canvas, 87 × 48.5 cm  
Municipal Art Gallery in Łódź  
photo: Radosław Józwiak

## WSTĘP

Wystawa Jerzego Krawczyka zorganizowana przez Zachętę — Narodową Galerię Sztuki i Muzeum Sztuki w Łodzi jest pierwszą tak obszerną prezentacją dzieł malarza od 35 lat. Jej celem jest przywrócenie sztuki Krawczyka współczesności i ukazanie jego oryginalnego malarstwa w nowym świetle. Obie prezentacje przybliżają wielowątkową twórczość opartą na „przeżyciach i przekonaniach osobistych” artysty i jego odwołaniach do kanonu sztuki dawnej i tej z początku XX wieku.

Zamknięte w dwóch dekadach malarstwo Jerzego Krawczyka zostało dobrze rozpoznane i docenione przez jego epokę. Dojrzałe prace artysty to głównie pejzaże łódzkie malowane od drugiej połowy lat pięćdziesiątych XX wieku, martwe natury, portrety i sceny rodzajowe, rozwijające koncepcję realizmu przestrzennego, a także dzieła poświęcone wojnie i Holocaustowi, tworzone do przedwczesnej śmierci malarza w 1969 roku. Gdy patrzymy na spuściznę artysty, ten krótki czas życia wydaje się być w pełni wykorzystany. Zgodnie z inwentarzem spisany po śmierci Krawczyk pozostawił po sobie blisko 400 obrazów, a pośród nich dziś zaginione lub o niezidentyfikowanym miejscu przechowywania — m.in. tak ważne dla twórczości malarza prace jak *Ostatnia wieczerza* (1958), *Cech kamieniarzy I* (1959), *Zapładniający* (1963), czy *General* (1964).

Wrażliwy na ikonosferę codzienności Krawczyk w prekursorski sposób podejmował temat konsumeryzmu, nadmiaru obrazów i informacji oraz autotematyczny wątek „sztuki o sztuce”. Reprezentował krytyczne podejście do współczesnej rzeczywistości i do samego siebie, a w odniesieniu do sztuki — do oryginalności i nowatorstwa. W jego obrazach rozpoznajemy tematy egzystencjalne, namysł nad śmiercią i przepełnione humorem intelektualne konstrukcje — odmalowane z warsztatową biegłością, przepełnione miłością do malarstwa. Artysta żonglował stylistykami i językami wizualnymi — od kolażu po *trompe l'oeil*, również z wykorzystaniem w technice malarstwa olejnego fragmentów tekstów.

1 Słowa zaczerpnięte z tekstu Krawczyka opublikowanego w katalogu wystawy *Jerzy Krawczyk. Malarstwo, Janusz Tusiński. Grafika*, kat. wyst., Ośrodek Propagandy Sztuki w Łodzi, Związek Polskich Artystów Plastyków, Łódź 1958.

## FOREWORD

The Jerzy Krawczyk exhibition, organised by Zachęta — National Gallery of Art and the Muzeum Sztuki in Łódź, is the first such comprehensive presentation of the painter's works in 35 years. Its goal is to bring Krawczyk's art back to the present day and to show his original paintings in a new light. Both presentations introduce the artist's multi-layered work based on 'experiences and personal convictions'<sup>1</sup> and his references to the canon of old masters art and art from the early 20th century.

Spanning two decades, Jerzy Krawczyk's painting was well recognised and appreciated by his era. The artist's mature works include mainly landscapes of Łódź painted from the second half of the 1950s, still-lives, portraits and genre scenes, developing the concept of spatial realism, as well as works devoted to war and the Holocaust, created until the painter's premature death in 1969. When we look at the artist's legacy, this short life span seems to have been lived to the fullest. According to the inventory compiled after his death, Krawczyk left behind almost 400 paintings, among them some that are now lost or whose place of storage is unidentified — such important works as *The Last Supper* (1958), *The Stonecutters Guild I* (1959), *Inseminator* (1963) and *The General* (1964).

Sensitive to the iconosphere of everyday life, Krawczyk took up the subject of consumerism, the overabundance of images and information, as well as the autothematic theme of 'art about art' in a pioneering way. He represented a critical approach to his contemporary reality and to himself, and in relation to art — its originality and innovation. In his paintings, we recognise existential themes, reflections on death and intellectual constructions full of humour, painted with technical skill and filled with love for painting. The artist juggled styles and visual languages — from collage to *trompe-l'oeil*, also using fragments of texts in oil painting. All this makes his work extremely original, closer to the German and American tradition than to the Polish one.

1 Words taken from Krawczyk's text published in the catalogue of the exhibition *Jerzy Krawczyk. Malarstwo, Janusz Tusiński. Graphics*, exh. cat., Łódź: Ośrodek Propagandy Sztuki w Łodzi, Związek Polskich Artystów Plastyków, 1958.





*Okno I*  
1965, olej, płótno, 90 × 110 cm  
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi  
fot. Radosław Józwiak

*Window I*  
1965, oil on canvas, 90 × 110 cm  
City Art Gallery in Łódź  
photo: Radosław Józwiak

przekór wszelkim ideałom jednorodności stylowej”; „gustowanie w formach hybrydycznych, w mieszaninach stylowych, w zderzeniach elementów heterogenicznych”; „poczucie ostatecznego wyczerpania się możliwości powiedzenia w sztuce dzisiejszej czegoś dotąd nie znanego”; „podkreślenie umownego i ludycznego charakteru form artystycznych”; „nieuznawanie uniwersalnych norm i wartości estetycznych”<sup>13</sup>. Wszystkie te cechy znajdujemy w dojrzałym malarstwie Krawczyka, który stworzył własną pojemną koncepcję „realizmu przestrzennego”. W obrazach zwanych *Kompozycjami przestrzennymi* mógł zamknąć swoje często sprzeczne obserwacje i wyobrażenia o świecie i sztuce. Przyjrzyjmy się wybranym zagadnieniom, które pozwalają usytuować Krawczyka w szeroko rozumianym nurcie postmodernistycznym.

### 3. DIALOG Z HISTORIĄ SZTUKI, DIALOG Z MALARSTWEM

Dla artystów z pokolenia Krawczyka było wiadomo, że „sztuka nowoczesna żyje poza czasem”. Jerzy Nowosielski, autor tych słów, rozwinął ów wątek w rozmowie z Rajmundem Kalickim w roku 1992. Był to czas postmodernistycznej kulminacji, ale Nowosielski mówił o rzeczach, które nurtowały go od dawna:

Sztuka nowoczesna jest momentem, w którym pękło żelazne prawo rozwoju w czasie. [...] Zawsze to mówiłem, bo dość wcześnie zorientowałem się, że tak właśnie jest. Sztuka nowoczesna to sztuka po końcu świata. [...] Możemy być równocześnie z Egipcjaninem z takiej czy innej dynastii, z Karolem Wielkim, równocześnie z Cézanne’em i Ingres’em. To jest już właściwie istnienie poza pamięcią. Istnienie w nieustającej terażniejszości<sup>14</sup>.

Czy rozmawiał o tym z Krawczykiem, z którym znalazł się przecież z okresu łódzkiego? Nowosielski ograniczył swój wybór, uprawiając malarstwo abstrakcyjne i figuratywne w dialogu z tradycją ikon.

unhindered imitation (repetition) of solutions that had already been invented and applied by others”; ‘an undisguised preference for eclecticism, in spite of all the ideals of stylistic uniformity’; ‘a taste for hybrid forms, mixtures of styles, clashes of heterogeneous elements’; ‘a feeling of final exhaustion of the possibility of saying something hitherto unknown in contemporary art’; ‘an emphasis on the conventional and ludic character of artistic forms’; ‘refusing to recognise universal aesthetic norms and values’.<sup>13</sup> All these features can be found in the mature painting of Krawczyk, who created his own capacious concept of ‘spatial realism’. In the paintings called *Spatial Compositions*, he was able to encapsulate his often contradictory observations and ideas about the world and art. Let us take examine selected issues that allow us to situate Krawczyk within the broadly defined postmodern trend.

### 3. DIALOGUE WITH ART HISTORY, DIALOGUE WITH PAINTING

It was clear to artists of Krawczyk’s generation that ‘modern art lives outside time’. Jerzy Nowosielski, the author of these words, expanded on this notion in a conversation with Rajmund Kalicki in 1992. It was the time of the postmodern culmination, but Nowosielski spoke about things that had troubled him for a long time:

Modern art is the moment when the iron rule of development over time broke. . . . I’ve always said that because I realised quite early on that that’s what it was. Modern art is art after the end of the world. . . . We can be simultaneously with an Egyptian of one dynasty or another, with Charlemagne, simultaneously with Cézanne and Ingres. This is actually already an existence beyond memory. Existence in the perpetual present.<sup>14</sup>

Did he discuss this with Krawczyk, whom he knew from his time in Łódź? Nowosielski limited his

13 js, *Postmodernizm*, w: Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 413–414.

14 *Bóg od dawna wie, co jest nam winien. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Rajmund Kalicki*, „*Twórczość*” 1995, nr 7/8, s. 245.

13 js, ‘Postmodernizm’, in Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, ed. Janusz Sławiński, Wrocław, Warszawa and Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998, pp. 413–414.

14 ‘Bóg od dawna wie, co jest nam winien. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Rajmund Kalicki’, *Twórczość*, no. 7/8, 1995, p. 245.





*Faust*  
1962, olej, płótno, 105 × 60 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi, © Magdalena  
Juskiewicz and Muzeum Sztuki, Łódź

*Faust*  
1962, oil on canvas, 105 × 60 cm  
Muzeum Sztuki, Łódź, © Magdalena  
Juskiewicz and Muzeum Sztuki, Łódź

autoafekcją (*autoaffection*)”<sup>2</sup>. Zaś autoafekcja jest oddziaływaniem na siebie, czuciowym i uczuciowym samopobudzeniem. Najpełniej ujawnia się to na twarzy. Malabou stwierdza: „Twarz i jej emocjonalny wyraz są właśnie miejscem samopobudzenia rozumianego jako tworzenie określonej powierzchni interakcji lub spotkania między instancjami pobudzającymi i pobudzonymi [*affecting and affected*]”<sup>3</sup>.

Aby przeskoczyć, z braku miejsca trochę zbyt pośpiesznie, do kwestii sztuki, można sparafrazować argument Malabou następująco: Autoportret artysty wyraża również autoafekcję. Co więcej, jawi się jako szczególnie skuteczna płaszczyzna czy przestrzeń tworzenia wyrazu samopobudzenia. W przypadku malarstwa wrażliwa materia farby zdaje się być szczególnie podatna na chwytanie najgłębszych i pierwotnych emocjonalnych pobudzeń.

W jednym z wczesnych obrazów *W plenerze* (*Autoportret w plenerze*) (1946) Krawczyk ukazuje własną podobiznę w manierze impresjonistycznej. Gra plam barwnych tworzących postać i pejzaż zdaje się odzwierciedlać migotanie psychicznych impulsów i rejestrować pobudzenia, które artysta obserwuje zarówno u siebie, jak i w otaczającej go przyrodzie. Twarz ma skupiony wyraz, jest rozpoznawalna, bo przypomina tę znaną ze zdjęć. W późniejszych autoportretach twarz znika, a *Gruby Jurek* ukazuje autodekapitację. Zamiast studium autoafekcji, emocjonalnego czy psychicznego życia, otrzymujemy obraz urazu i utraty, a cała malarska subtelność skupia się na przedstawieniu dłoni trzymającej pędzel, jakby to ona miała zastąpić twarz.

Jednym z celów Catherine Malabou jest rozpoznanie czynników zewnętrznych mogących w radykalny zmienić afektywność podmiotu (heteroafekcja) — może to być wypadek, fizyczne uszkodzenie, ale też urazy psychiczne<sup>4</sup>. Są to przejawy destrukcyjnej plastyczności, która może łączyć się z przeciwstawnym procesem plastyczności reparacyjnej. Pojęcia te filozofka wywodzi z neurologicznej koncepcji plastyczności mózgu, lecz odnosi je

Autoaffection, on the other hand, is self-interaction, sensory and emotional self-awakening. It reveals itself most fully in the face. Malabou states: “The face and its passionate expression are the very site of autoaffection understood as the creation of a determined surface of interaction or an encounter between the affecting and the affected instances.”<sup>3</sup>

To jump — for lack of space, perhaps a little too hastily — to the question of art, one can paraphrase Malabou’s argument as follows: The artist’s self-portrait also expresses autoaffection. Moreover, it appears as a particularly effective platform or space for creating expressions of self-awakening. In the case of painting, the sensitive paint matter seems to be particularly susceptible to capturing the deepest and primal emotional arousal.

In one of his early paintings, *In the Open Air* (*Self-portrait in the Open Air*) (1946), Krawczyk shows his own likeness in an impressionistic manner. The play of colour stains forming the figure and the landscape seems to reflect the flickering of psychic impulses and to register the excitement that the artist observes both in himself and in the surrounding nature. The face has a focused expression and is recognisable because it resembles the one known from photographs. In later self-portraits, the face disappears and *Fat Jurek* shows self-decapitation. Instead of a study of autoaffection, emotional or psychological life, we get an image of trauma and loss, and all the painterly subtlety focuses on the representation of a hand holding a brush, as if it were to replace the face.

One of Catherine Malabou’s goals is to identify external factors that can radically alter a subject’s affectivity (heteroaffection) — this can be an accident, physical injury, but also psychological trauma.<sup>4</sup> These are manifestations of destructive plasticity that can combine with the opposite process of reparative plasticity. The philosopher derives these concepts from the neurological concept of brain plasticity, but she also relates them to other accounts of plasticity in the philosophical and psychoanalytic tradition. Interestingly, she very rarely refers to the visual arts, and if so, only as an

2 Catherine Malabou, *Go Wonder: Subjectivity and Affects in Neurobiological Times*, w: Adrian Johnston, eadem, *Self and Emotional Life: Philosophy, Psychoanalysis, and Neuroscience*, Columbia University Press, New York 2013, s. 31.

3 Ibidem, s. 71.

4 Catherine Malabou, *The New Wounded: From Neurosis to Brain Damage*, przeł. Steven Miller, Fordham University Press, New York 2012, s. xviii.

3 Ibid., p. 71.

4 Catherine Malabou, *The New Wounded: From Neurosis to Brain Damage*, trans. Steven Miller, New York: Fordham University Press, 2012, p. xviii.