

# MARIA STANGRET

**Przekreślić wszystko**  
Cross out everything

**Galeria Foksal**  
Luty - Marzec / February - March 2022

## Malarska podróż na „czarodziejską górę”

Znany francuski artysta Christian Boltanski powiedział kiedyś o dziełach Marii Stangret-Kantor, że dostrzega w nich „niespokojny wzrok dziecka”. Tylko dzieci posiadają bowiem naturalność i swobodę, a także magię pozwalającą przeobrażać codzienne przedmioty, poza skalę i kontekst, w rekwizyty teatru bez słów. Artystka sama też podkreślała, że niebywale fascynujące mogą być dziecięce obrazki, powstałe bez zamierzonej celowości i pełnej świadomości, w oparciu o bardzo indywidualne postrzeganie świata. Jest w jej malarstwie niewątpliwie dziecięca wrażliwość, która zarazem objawia się w zwykłym niepozornym przedmiocie – kartce ze szkolnego zeszytu.

Jest to moim zdaniem motyw, który w najpełniejszy sposób oddaje istotę jej malarstwa.

Kartka z zeszytu przejawiała się bowiem w różnych formach w twórczości Stangret-Kantor, będąc w niej obecna przez cztery dekady. Najpierw powstała nadnaturalnych rozmiarów, wycięta z płyty pilśniowej, poliniowana karta z marginesem – jakby wzięta wprost z zeszytu do języka polskiego. Był rok 1970, siedem lat po jej indywidualnym debiucie w sztokholmskiej Gallerii Brinken. Ten obraz-przedmiot będący wówczas elementem pewnej „zabawy konceptualnej” stał się początkiem długiej serii prac, choć ich materia i przeznaczenie z czasem zmieniły się. Już cztery lata później pojawiła się kartka zrolowana, namalowana na płótnie, a za chwilę – kolejne, niejako wydarte z zeszytu. Tu swoje zastosowanie znalazł nieoczekiwany papier syntetyczny, przesłany zza żelaznej kurtyny przez zaprzyjaźnionego z Tadeuszem Kantorem kolekcjonera obrazów – Jacka Melkoniana, zamieszkałego w Szwajcarii emigranta z Armenii, ceniącego polską sztukę. Dowiedziawszy się o problemach Kantora ze zdobyciem w Polsce dobrego jakościowo papieru, który by jednocześnie się tak łatwo nie przedzierał, przysłał do Krakowa wielką belę białego papieru z syntetyku. Ten jednakże, choć dawał się pociąć jedynie nożyczkami, zupełnie nie nadawał się do rysowania czy malowania, gdyż nic w niego nie wsiąkało. Kantor wykorzystał w końcu część materiału w spektaklu *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* (1979) tworząc z niego kostiumy, z kolei Stangret – sięgała po niego stosując jako tworzywo dla wielu swoich *Kartek z zeszytu*, także tych które formowała w nowym już XXI wieku.

Sporo prac z tej serii powstało na przełomie lat 70. i 80., w tym między innymi namalowana na płótnie, częściowo zrolowana kartka, z zamazanymi dziecięcymi literami „aa”, „mm” między liniami (1978) czy też kartka z zeszytu do geografii, z plamami koloru i napisem „australia” (1983). Niektóre z kartek przypominały ocalone od wyrzucenia karteluski z błahymi notatkami (1982). To wtedy artystka zaczęła również testować charakterystyczną dla niej później formułę „rulonu”, który dzielił pionowo obraz na sekwencję pierwszą, widoczną dla widza i sekwencję drugą, będącą w domyśle kontynuacją (odsłonięciem) części „zrolowanej” i rozpoczętego na nim przedstawienia. Malarka przyczepiała do obrazów pomalowane blaszane rury, które sugerowały zwinięte rulony kartek papieru. W późniejszych pracach zabieg rolowania stosowała także od dolnej części obrazu, rozwijając tym razem poziomo, kolejną warstwę (kartkę) dzieła. W ten sposób po raz pierwszy zadziałała w obrazie *Płonący dom – La Maison Brûle* (1987) „rejestrując” na płótnie tragiczne wydarzenie. Na pierwszym planie widzimy spalone drzewo, a za nim zarys domu w nocy, płomienie ognia, księżycową poświatę. U dołu obrazu artystka przyczepiła zrolowaną, spływającą na podłogę kartkę liniowanego papieru, nadpaloną tym samym ogniem, który zniszczył dom Lilii Krasickiej w Hucisku, przyjaciółki artystki z Teatru Cricot 2.



*Bez tytułu*, 2004, technika mieszana (akryl, papier syntetyczny, płótno, metal), 100x81 cm  
*Untitled*, 2004, mixed technique (acrylic, synthetic paper, canvas, metal), 100x81 cm

Pracę tę można powiązać – już z innym ważnym cyklem obrazów, określanym jako *Hommages*. Te liryczne, nastrojowe, osobiste realizacje przyjęły formę dialogu prowadzonego przez artystkę z ważnymi w jej życiu postaciami i wydarzeniami. Zasadniczą rolę odgrywała w nich pamięć i wspomnienia. W tych bolesnych dedykacjach – między innymi dla rosyjskiego poety Siergieja Jesienina (wersja z 1986/1987), żydowskiej dziewczyny Anny Frank (1990), męża Tadeusza Kantora (1992), scenografa Daniła Lidera (2005) – nie zapomiała o kartce poliniowanego papieru. Objawiała się ona albo na głównym planie, jak w *Hommage á Jesienin I*, w formie dużej, postarzałej i zbrązowiałej kartki zeszytu, na której kaligraficznym pismem wypisana została zwrotka wiersza autorstwa „bohatera” obrazu. Albo też, jak w *Hommage á Anna Frank I*, który powstał pod wpływem przeczytanej lektury *Dziennika* i fascynacji malarzką postacią Anny Frank. Na pięciu wielkich poliniowanych kartkach z czerwonym marginesem rozciągniętych na połączonych ze sobą blejtramach, w przestrzeni nierealnego błękitu umieszczona została postać młodej dziewczyny, pędzącej przez środek płótna na rowerze w kierunku majaczącej Gwiazdy Dawida. Fascynujące jest zastosowanie przez malarzkę kontrastu olbrzymich kartek do ukazania zwykłego marzenia dziewczynki o jeździe na rowerze, i o swobodzie. Wielkie poliniowane kartki stworzyły w ten sposób ramę dla nierealnej przestrzeni, niezrealizowanego marzenia o wolności, która nie była dana młodej Żydówce. W pracach tych widoczne jest oczarowanie Marii Stangret-Kantor samą ideą kartki, zwykłej, a zarazem tajemniczej i poetyckiej przestrzeni do zapisu, do zamalowania.

Pod koniec lat 90. XX wieku malarzka powróciła do schematu „klasycznej” kartki z zeszytu. Na tych nowych pracach (1997, 2000/2001) pojawiły się ogromne kleksy, przez co sam obraz jeszcze bardziej kojarzył się z nic nie znaczącym, niepotrzebnym, bo poplamionym atramentem papierem. Wraz z tym nastąpił jeszcze jeden powrót, choć właściwie można uznać go za sprawę dyskusyjną. Były to informelowe ślady, na kartce kłębił się teraz ruch, żywioł, kolor, zagęszczenia, wszystko budowane rozpryskiwaniem farby. Związek ten wyraźnie podkreślały też tytuły, jak *Zwinięty informel I* czy *Zrolowany informel* (oba obrazy z 2002).

W pracach z tego okresu, a mówimy o latach 2001-2005, artystka stosowała ponadto równolegle poprzednie, sprawdzone formuły. Pojawiały się one w różnych konfiguracjach, którą tworzyły kartki z liniowanego zeszytu, nawinięty na metalowy pręt rulon płótna, kompozycje z podarowanego papieru syntetycznego „nie do zdarcia”, wyszarpane, pogniecione kartki. W tak formowanych obrazach-kartkach papieru zamyka się malarska droga Stangret-Kantor, innych prac już później nie realizowała.

Nie bez powodu przywołany tu został wątek informelu i wydaje się, że ta sama przyczyna sprawiła, że na niniejszej wystawie znalazły się *Kartki z zeszytu*, z lat 2003-2004 oraz obraz informel z 1958 roku. Jeszcze kończąc studia na krakowskiej Akademii artystka odkryła dla siebie malarstwo bezforemnych barwnych plam i linii, które przerodziło się następnie w fascynację zjawiskiem i takimi twórcami, jak Nicolas de Staël (jego twórczość przekraczała granice między abstrakcją a figuracją) oraz Hans Hartung (dla niego najważniejszy był gest). Lubiła wówczas malować gwaszem, co sprawiało, że prace szybciej schły, a malarzka nie mogła już (ale i też nie chciała) poprawiać niczego, co już powstało na obrazie. Ważne było zachowanie tego pierwszego gestu, spontanicznego i jednorazowego. I tej zasadzie malarskiej Maria Stangret-Kantor pozostała wierna do końca. Stąd też każde nowe dzieło wiązało się dla niej z podjęciem ryzyka i ogromnego (wręcz niechcianego) wysiłku. Gestualne malarstwo, które uprawiała, z jednej bowiem strony niosło w sobie możliwość trafienia lub chybienia jednym pociągnięciem pędzla (i tym samym zepsucia całości). Z drugiej zaś – przekładało się na wiele godzin przygotowań, „mozolenia” się z materiałem, farbami, całą tą techniczną otoczką, by w efekcie zaledwie kilka chwil poświęcić na samo malowanie.



*Bez tytułu*, 2004, technika mieszana (akryl, płótno, metal), 92x73 cm  
*Untitled*, 2004, mixed technique (acrylic, canvas, metal), 92x73 cm

Artystka, niejednokrotnie mówiła, że długo w sobie nosiła ideę obrazu, zanim ten doczekał się materializacji na płótnie. Z tego też względu, gdy następowała ta chwila i pojawiał się impuls, powód, bodziec, chciała malować natychmiast i mieć już gotowy obraz. I właśnie te dwa skrajne momenty lubiła najbardziej: zamysł nad malarskim rozwiązaniem i jego końcowy, materialny efekt.

Być może dlatego każde nowe dzieło stawało się dla niej niczym zupełnie nowy zeszyt, z czystymi kartkami, które prowokowały, by zacząć wszystko od początku. Kartki w jej malarskim świecie nie pojawiły się bowiem znikąd. Stanowiły bardzo „żywe” wspomnienie z jej dzieciństwa, jeszcze z czasów okupacji, w którą weszła mając dziesięć lat (podobnie, jak bohaterka jej największego i chyba najbardziej spektakularnego obrazu *Hommage á Anna Frank I*, 1990). To wtedy, kiedy dostawała nowy zeszyt, odzywało się w niej pragnienie, by stare kajety, poplamione kleksami, jeszcze raz przepisać, starannie, unikając błędów i plam atramentu. Ale się to nie udawało, i jej zeszyty nie były tak piękne, jak jej koleżanek. Pamięć o tym najwidoczniej gdzieś się w niej zachowała, a kartka z zeszytu – jak widać nieprzypadkowo obecna prawie przez całą jej twórczość – wciąż drażniła i frapowała. Stała się obietnicą, potencjalną możliwością, szansą na nowe otwarcie wynikającą z przekreślenia wszystkiego.

Można się zastanawiać, czy Maria Stangret-Kantor nie pragnęła w ten sposób zachować w sobie wrażliwości małego dziecka, które jeszcze potrafi ufać tylko swojej wyobraźni. Taki charakter przybierały przecież jej zabiegi z kartką z zeszytu, którą rolowała, zagniała, rozdzierała, powiększała do ogromnej skali, podpalała, wypełniała liniami, plamami, bazgrołami. Tworzyła rzeczywistość dzieła sztuki zupełnie inną od tej, która ją otacza, niczym na „czarodziejskiej górze”, gdzie czas i zdarzenia płyną swoim wewnętrznym, właściwym dla siebie rytmem. Rytmem innym niż tam „na dole”. Malarka jak sama mówiła była zakochana w powieści Tomasza Manna, znała ją prawie na pamięć, a było to 800 kartek. Malowany przez artystkę świat jawi się równie hipnotyzująco, wciągając z każdą zapisaną, zamalowaną kartką z zeszytu, coraz głębiej i głębiej. Być może tak jak główny bohater książki, artystka miała zamiar zająć się nią przez chwilę, ale chwila ta trwała i przedłużyła się do czterech dekad.

Dziś *Kartki z zeszytu*, tworzone z informelowym spontanicznym gestem (dziecka?), składają się na swoisty pamiętnik, w którym kleksy są przypadkowe i zamierzone zarazem. Wydaje mi się, że pamiętnik ów, mimo swej wyraźnej lekkości, ujawnia wysiłek tworzenia i emocje Marii Stangret-Kantor. Jest w nim zarówno malarska przedmiotowość, jak i kruchość materiału, realność obrazu i sygnalizowana iluzja kontynuacji, konkret o charakterze uniwersalnym i osobiste doświadczenia, chęć kaligraficznego przepisywania i potencjalność niestaranności, długie planowanie i szybki gest malowania. Kartki w jej ujęciu układają się zatem w opowieść pełną pozornych sprzeczności, jak wciąż na nowo przekreślanie wszystkiego. Artystka zabiera nas jednak dzięki nim na swoją „czarodziejską górę”.

**Anna Dzierżyc-Horniak**

**Źródła:**

- Maria Stangret. *Peintures*, kat. wyst., Centre d'Arts Contemporains-Orléans, Orléans 1991
- Maria Stangret-Kantor. *Kartki z zeszytu do malowania*, kat. wyst. Galeria Muzalewska, Poznań 2003.
- *Względność spostrzegania. Z Marią Stangret-Kantor rozmawia Anna Dzierżyc-Horniak*, „Arteon” 2004, nr 9, s. 18-21.
- Anna Dzierżyc-Horniak, *Kartki zapisane gestem*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2005.
- Maria Stangret-Kantor, *Malując progę. Maria Stangret-Kantor o swoim życiu i twórczości. Spisał i zredagował Lech Stangret*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Fundacja im. Tadeusza Kantora, Kraków 2016.



**Niebo**, 2002, technika mieszana (akryl, papier syntetyczny, płótno, metal), 100x70 cm  
*Sky*, 2002, mixed technique (acrylic, synthetic paper, canvas, metal), 100x70 cm

## A Painter's Journey to the "Magic Mountain"

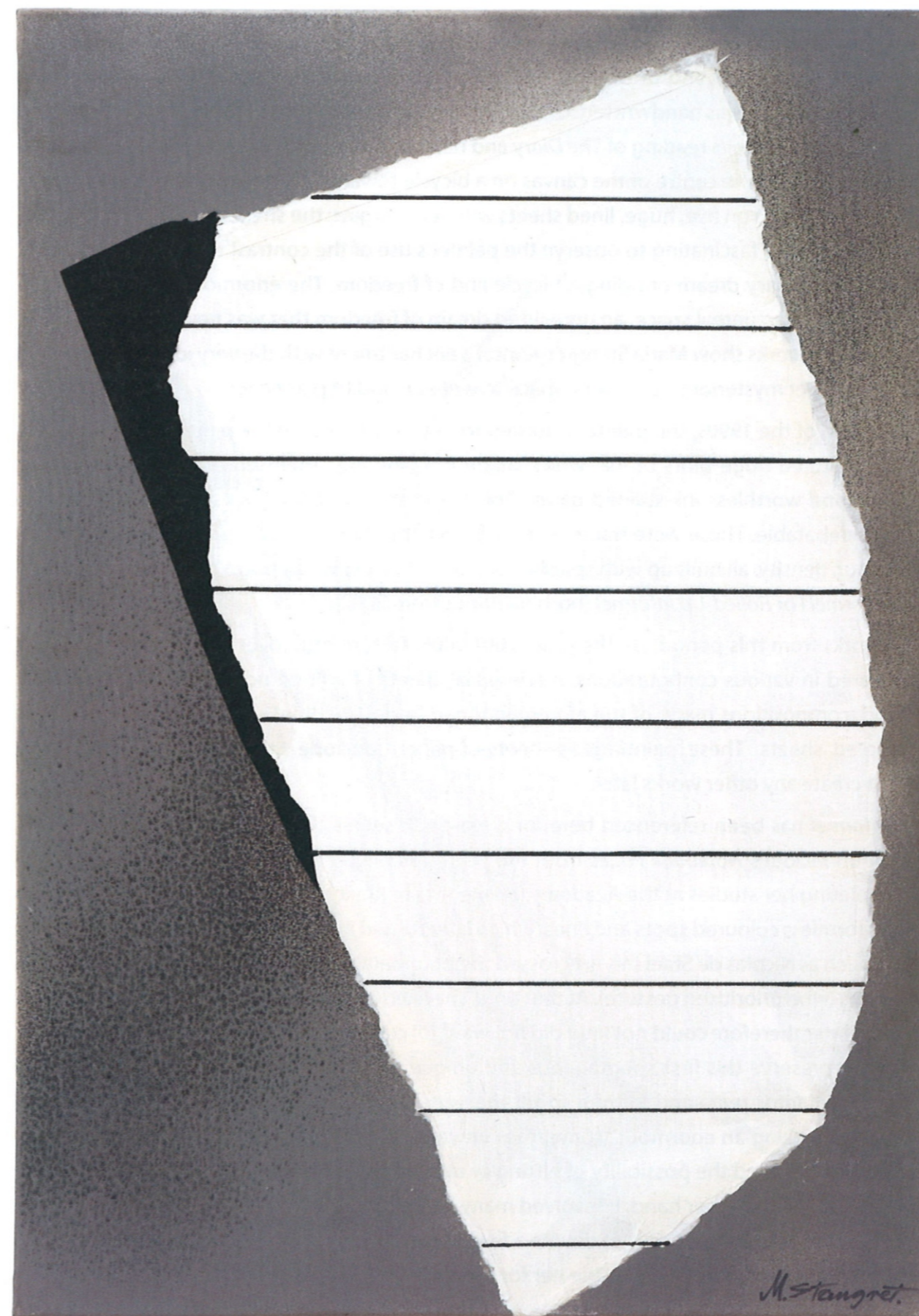
The famous French artist Christian Boltanski observed once that Maria Stangret-Kantor's works have in them "a restless gaze of a child". Only children have the naturalness, freedom and magic to transform everyday objects, out of their scale and context, into props of a theatre without words. Maria Stangret-Kantor herself stressed that children's pictures, created for no particular purpose and unintentionally, based on a very individual perception of the world, can be extremely fascinating. There is undoubtedly a childlike sensitivity in her paintings, which also manifests itself in an ordinary, inconspicuous object, such as a sheet of paper from a school notebook.

In my opinion, this motif best captures the essence of her painting.

A sheet of paper from a copybook recurred in various forms in Stangret-Kantor's oeuvre and was present in her art for four decades. First, there was an oversized sheet of paper with a margin; cut out of a hardboard, it looked as if it was taken straight from a Polish language copybook. It was 1970, seven years after her solo debut at Stockholm's Brinken Gallery. This image-object, then an element of a certain "conceptual play", marked the beginning of a long series of works whose matter and purpose changed with time. As early as four years later, a rolled sheet of paper painted on canvas appeared. It was soon followed by others, torn out of a copybook. This is where synthetic paper unexpectedly found its application. It had been sent from behind the Iron Curtain by Jacek Melkonian, a collector of paintings, a Swiss emigrant from Armenia and a friend of Tadeusz Kantor's, highly appreciative of Polish art. Having learnt about Kantor's problems with getting hold of good quality paper which would not tear so easily, he sent a huge bale of white synthetic paper to Krakow. This paper, however, although it could be cut only with scissors, was completely unsuitable for drawing or painting as nothing soaked into it. Kantor eventually used some of this paper to make costumes for his performance *Where Are the Snows of Yesteryear* (1979), while Stangret made it the material for her numerous *Notebook Pages*, including those she made still in the 21st century.

Many works from this series come from the late 1970s and early 1980s. This included e.g. a partially rolled sheet painted on canvas with obliterated children's letters "aa", "mm" between the lines (1978) or a geography copybook sheet, with patches of colour and the inscription "australia" (1983). Some of these sheets resembled unimportant notes saved from being discarded (1982). It was then that the artist began to test her later signature formula of the "roll", which divided the painting vertically into a first sequence, visible to the viewer, and a second sequence, an implicit continuation (unveiling) of the "rolled up" part and the image begun on it. The painter would attach painted tin tubes to her paintings, which implied rolled-up sheets of paper. In later works, she would also roll up the lower part of the paintings, this time unrolling horizontally another layer (sheet) of the work. This approach was inaugurated in the painting *A Burning House – La Maison Brûle* (1987), which "registered" a tragic event on canvas. In the foreground we see a burnt down tree, behind which there is an outline of a house at night, fire flames and moonlight. At the bottom of the picture, the artist attached a rolled sheet of lined paper; descending towards the floor, it was consumed by the same fire that destroyed the Hucisko house of Lilia Krasicka, a friend of the artist's from Cricot 2 Theatre.

This work can be already linked to another important series of paintings, described as *Homages*. The lyrical, evocative and intimate works are a kind of dialogue between the artist and the people and events of significance in her life. Memory and reminiscences played an essential role here.



*Kartka z zeszytu I*, 2002, technika mieszana (akryl, papier syntetyczny, płótno), 100x70 cm  
*Page from Notebook I*, 2002, mixed technique (acrylic, synthetic paper, canvas), 100x70 cm

She did not forget to use lined sheets of paper in these painted dedications: to the Russian poet Sergei Yesenin (1986/1987 version), the Jewish girl Anna Frank (1990), her husband Tadeusz Kantor (1992), and the stage designer Danilo Lider (2005). This sheet of paper appeared either in the foreground, as in *Hommage á Yesenin I*, as a large, aged and browned sheet of notebook paper on which a verse of a poem by the painting's "protagonist" was handwritten. Or, as in *Hommage á Anna Frank I*, the appearance of a page was an outcome of the painter's reading of *The Diary* and her fascination with Anna Frank. A figure of a young girl, speeding through the centre of the canvas on a bicycle towards a looming Star of David, is set in the space of an unreal blue on five, huge, lined sheets with red margins; the sheets are stretched on interconnected stretchers. It is fascinating to observe the painter's use of the contrast of huge sheets of paper to show the girl's ordinary dream of riding a bicycle and of freedom. The enormous lined sheets of paper provide a frame for an unreal space, an unrealized dream of freedom that was never granted to the small Jewish girl. These works show Maria Stangret-Kantor's enchantment with the very idea of a sheet of paper, an ordinary and yet mysterious and poetic space to write on and to paint over.

At the end of the 1990s, the painter returned to the "classic" notebook page. The new works (1997, 2000/2001) featured huge blots of ink, which made the paintings themselves even more evocative of meaningless and worthless ink-stained paper. There was another comeback along with this, although it is actually debatable. These were traces of *art informel*; the sheet of paper was now full of movement, energy, colour, density, all built up with splashes of paint. This relationship was also invoked by titles such as *Rolled Informel I* or *Rolled-Up Informel* (both paintings from 2002).

The works from this period, i.e. the years 2001-2005, feature moreover the artist's tested formulas. They appeared in various configurations, made up of sheets of a lined notebook, canvas rolled up on a metal rod, compositions made of the aforementioned "indestructible" synthetic paper as well as torn and crumpled sheets. These paintings-as-sheets-of-paper conclude Stangret-Kantor's painting path; she did not create any other works later.

*Art informel* has been referenced here for a reason. It seems that this is also the very reason why the exhibition includes *Notebook Pages* from the years 2003-2004 and an *informel* painting from 1958. When completing her studies at the Academy of Fine Arts in Krakow, the artist discovered for herself the painting of formless coloured spots and lines, which later turned into a fascination with this phenomenon and artists such as Nicolas de Staël (his art crossed the boundary between abstraction and figuration) and Hans Hartung (who prioritised gesture). At that time, she liked to use gouache, which made the works dry faster; the painter therefore could not (and did not want to) correct anything already included in the work. It was vital to preserve this first spontaneous and unique gesture. This was the painting principle that Maria Stangret-Kantor remained faithful to till the very end. Hence, for her, each new work involved risk-taking and making an enormous (sometimes unwanted) effort. The gestural painting she practised, on the one hand, offered the possibility of hitting or missing with a single brushstroke (and thus spoiling the entire work). On the other hand, it involved many hours of preparation and "struggle" with materials, paints and all the technicalities, only to devote a few moments to painting itself. The artist often indicated that the idea of a painting gestated inside her for a long time before it materialised on canvas. Therefore, when the right moment came and an impetus, an incentive and a stimulus appeared, she wanted to paint immediately and have the picture completed in no time. It was these two extreme moments that she cherished the most: reflection on a painting and its final, material effect.



*Obraz II*, 2002, technika mieszana (akryl, papier syntetyczny, płótno), 100x70 cm  
*Painting II*, 2002, mixed technique (acrylic, synthetic paper, canvas), 100x70 cm

Perhaps that is why every new work of art became for her like a completely new notebook, with blank pages that provoked her to start all over again. The pages in her world of painting did not just appear out of nowhere. They were very "vivid" memories from her childhood, from the times of the Nazi occupation, which she entered at the age of ten (just like the heroine of her greatest and probably most spectacular painting *Hommage à Anna Frank I*, 1990). It was when she got a new notebook that the desire arose in her to meticulously rewrite the old ink-stained notebooks, avoiding the mistakes and the ink stains. She did not succeed, though, and her notebooks were never as neat as those of her friends. This memory apparently persisted and the page from her notebook, whose presence throughout her career path was hardly a coincidence, continued to haunt and taunt. It became a promise, a potentiality, a chance for a new opening resulting from crossing out everything.

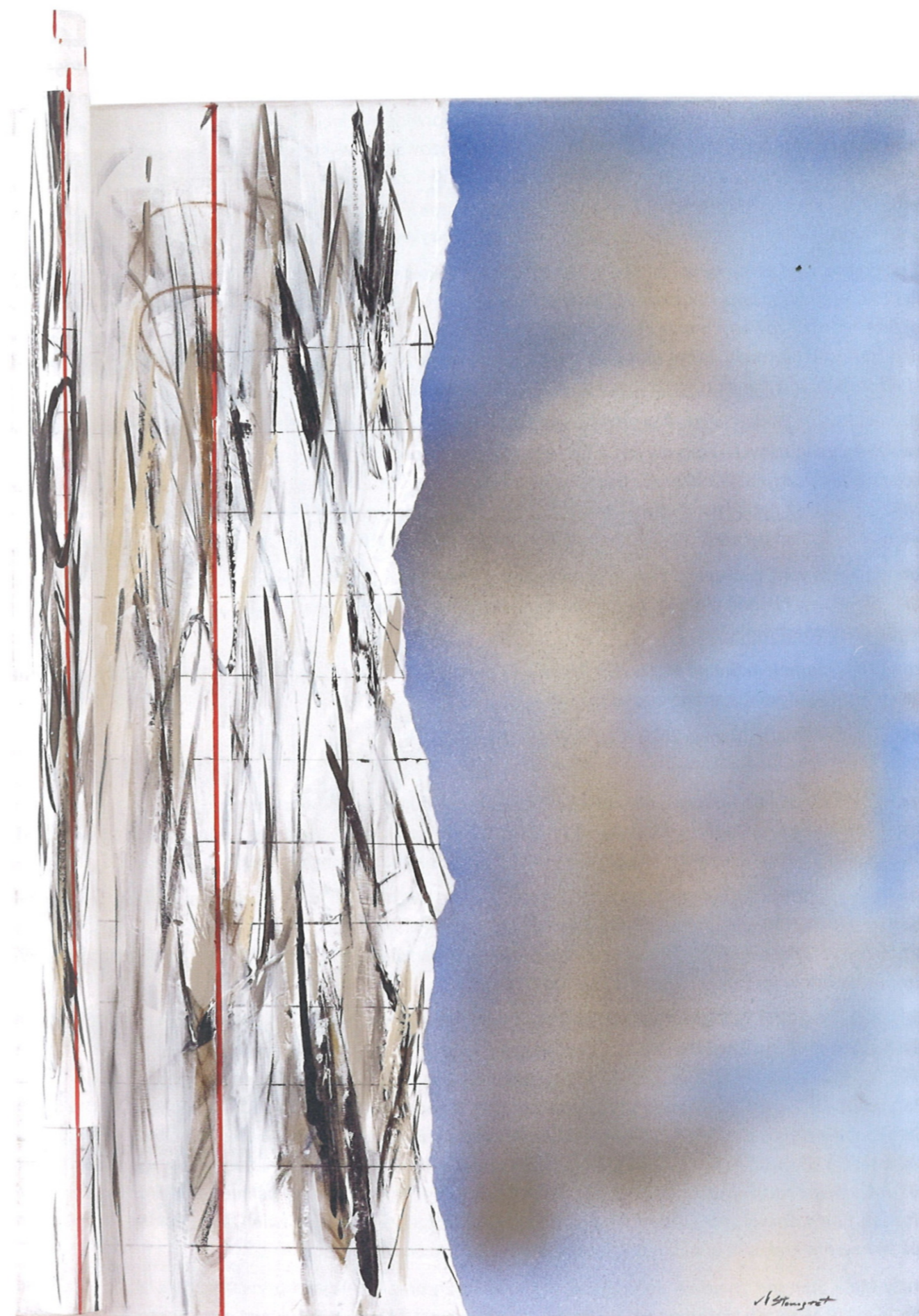
One may wonder whether Maria Stangret-Kantor did not want in this way to preserve in herself the sensitivity of a small child, who can still trust only her imagination. This was, after all, the essence of her handling with a sheet of notebook paper, which she rolled, crumpled, tore, blew up out of proportion, set on fire, filled with lines, blots, and doodles. She created a reality of a work of art completely different from the one which surrounded her. It resembled a "magic mountain" where time and events follow their own internal, specific rhythm. This rhythm differs from that "down there". As the painter herself said, she was in love with Thomas Mann's novel, knew it almost by heart, even though it was 800 pages long. The world painted by the artist appears equally mesmerising, absorbing us deeper and deeper with every written and painted page of the notebook. Perhaps, like the novel's protagonist, the artist intended to devote only a moment to a page, yet this moment continued and extended over four decades.

Today, *Notebook Pages*, reminiscent of a (child's?) spontaneous gesture ingrained in *art informel*, make up a unique memoir whose blots of ink are both accidental and intentional. It seems to me that this diary, despite its apparent lightness, reveals Maria Stangret-Kantor's creative effort and emotions. There is both painterly objectivity and fragility of material, reality of image and implied illusion of continuation, universal concreteness and personal experience, desire for calligraphic transcription and potentiality of carelessness; there is extensive planning and a rapid painting gesture. For her, the sheets of paper tell a story full of apparent contradictions, like crossing everything out again and again. Through them, however, the artist takes us all to her "magic mountain".

*Anna Dzierżyc-Horniak*

References:

- *Maria Stangret. Peintures*, exhibition cat., Centre d'Arts Contemporains-Orléans, Orléans 1991
- *Maria Stangret-Kantor. Kartki z zeszytu do malowania*, exhibition cat. Galeria Muzalewska, Poznań 2003.
- *Względność spostrzegania. Z Marią Stangret-Kantor rozmawia Anna Dzierżyc-Horniak*, Arteon 2004, no. 9, p. 18-21.
- Anna Dzierżyc-Horniak, *Kartki zapisane gestem*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2005.
- Maria Stangret-Kantor, *Malując progi. Maria Stangret-Kantor o swoim życiu i twórczości. Spisał i zredagował Lech Stangret*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Fundacja im. Tadeusza Kantora, Kraków 2016.



*Bez tytułu*, 2001, technika mieszana (papier syntetyczny, akryl na płótnie, metal), 120x90 cm  
*Untitled*, 2001, mixed technique (synthetic paper, acrylic, canvas, metal), 120x90 cm