



Album zawiera płytę CD zrealizowaną przez Polskie Radio Rzeszów,  
„W pracowniach artystów”

# SZTUKA PODKARPACIA

Tom 2

MAGDALENA RABIZO-BIREK  
DOROTA RUCKA-MARMAJ  
STANISŁAWA ZACHARKO  
JACEK KAWAŁEK  
PIOTR WÓJTOWICZ  
JACEK KRZYSZTOF NOWAK

## Album, Sztuka Podkarpacia - tom 2

Jest częścią projektu współfinansowanego przez  
Urząd Marszałkowski Województwa Podkarpackiego



oraz

Elektromontażu Rzeszów S.A.



ICN Polfa Rzeszów



PODKARPACKIE TOWARZYSTWO  
ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH



*motto:*

*„Jeśli piękno oznacza doskonałość, to  
kiedy zostanie osiągnięte,  
już nic więcej nie może się wydarzyć.  
Nie istnieje już nic po pięknie.”*

*Zygmunt Bauman*

*Koncepcja albumu:*  
**JACEK KRZYSZTOF NOWAK**

*Opracowanie graficzne albumu:*  
**JACEK KRZYSZTOF NOWAK**  
**SZYMON NOWAK**

*Redakcja:*  
**MAGDALENA RABIZO-BIREK**

*Autorzy tekstów:*  
**MAGDALENA RABIZO-BIREK**  
**JACEK KAWAŁEK**  
**STANISŁAWA ZACHARKO**  
**DOROTA RUCKA-MARMAJ**  
**PIOTR WÓJTOWICZ**

*Płyta CD zrealizowana dziennikarzy Radia Rzeszów :*  
**GRAŻYNA BOCHENEK, ALICJA KARŁOWSKA, RENATA MACHNIK**  
**BERNADETA SZCZYPTA, KRYSZYNA TUREK, MAREK CYNKAR**  
**ROMAN ADAMSKI, ADAM GŁACZYŃSKI**

*Opracowanie płyty :*  
**MARIA KORNAGA , ADAM GŁACZYŃSKI**  
**REALIZATOR PŁYTY: MACIEJ ROSÓŁ**

*Korekta:*  
**KRYSZYNA WALC**

*Reprodukcje:*  
**ARCHIWA AUTORÓW**  
**JACEK I SZYMON NOWAK**

© Podkarpackie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych

35-064 Rzeszów, Rynek 18  
e-mail : [biuro@podkarpackazacheta.pl](mailto:biuro@podkarpackazacheta.pl)  
[www.podkarpackazacheta.pl](http://www.podkarpackazacheta.pl)

Wydanie I

Rzeszów 2011

ISBN

Druk : RS Druk Rzeszów

\*

\*

\*

Prezentujemy czytelnikom drugi tom Sztuki Podkarpacia – cyklicznej publikacji, dokumentującej dorobek współczesnych artystów, żyjących i tworzących w tym zakątku Polski. Do kontynuacji przedsięwzięcia Podkarpackie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, zrzeszające miłośników i mecenasów sztuki, skłoniło przede wszystkim niezwykle życzliwe przyjęcie tomu pierwszego, który ukazał się w Rzeszowie pod koniec 2010 roku. Nasze wydawnictwo chwalił nie tylko podkarpacki artyści i kochający sztukę mieszkańcy regionu, ale z zainteresowaniem odniosły się do niego osoby i instytucje z innych części Polski, którym spodobała się zarówno idea przedsięwzięcia, jak i unikatowy sposób jej realizacji.

Przygotowana z troską o estetyczny kształt edytorski seria Sztuka Podkarpacia zawiera barwne reprodukcje kilku prac każdego z artystów w nim prezentowanych, wzbogacone o zwięzły życiorys oraz szkic krytyczny autorstwa historyków i krytyków sztuki, dobrze znających środowisko artystyczne Podkarpacia (w tomie drugim są nimi: Jacek Kawalek, Magdalena Rabizo-Birek, Dorota Rucka-Marmaj, Piotr Wójtowicz i Stanisława Zacharko). Ważną częścią publikacji jest także płyta CD z rozmowami z bohaterami, przygotowanymi przez dziennikarzy Polskiego Radia w Rzeszowie – instytucji, które wspiera i sprawuje patronat medialny nad wydawnictwami.

Okazuje się, że wymyślona przez Podkarpacką Zachęty w takim kształcie seria wydawnicza *Sztuka Podkarpacia* jest przedsięwzięciem oryginalnym i nigdzie indziej do tej pory w Polsce niespotykanym, zatem także przykładem i pomysłem do naśladowania w innych środowiskach, którym zależy na prezentacji, popularyzacji oraz dokumentacji dorobku kulturowego własnych małych ojczyzn, z ich tradycjami, specyfiką i osobliwościami. *Sztuka Podkarpacia* w takim kształcie, jaki nadali mu pomysłodawcy i autorzy, gromadzi obok siebie żyjących, aktywnych twórczo artystów różnych

generacji, uprawiających niemal wszystkie rodzaje i gatunki sztuk wizualnych, reprezentujących historyczne i aktualne nurty, tendencje i style współczesnej plastyki, mieszkających w miastach i na wsi, tworzących w środowiskowych kręgach: artystycznych szkół, instytucji kultury, związków i grup twórczych oraz tych z wyboru lub kolei losu – samotnych, osobnych i niezależnych.

Podkarpacie, dawna Rzeszowszczyzna – mimo pewnej sztuczności i umowności nowej nazwy administracyjnej jest jedną z tych „provincji” Polski, które mają szczególnie ciekawy i wyrazisty charakter oraz odrębność, a także słynie z utalentowanych artystycznie mieszkańców, jakby w nich właśnie znajdowała wyraz uroda i bogactwo krajobrazów, burzliwa i dramatyczna historia, wieloreligijność, wielokulturowość i wieloetniczność tej ziemi. Na przykład w ludnym województwie dolnośląskim są tylko dwie średnie szkoły plastyczne, a na Podkarpaciu jest ich aż cztery... Nie ma chyba w Polsce wyższej uczelni artystycznej, w której nie pracowaliby artyści urodzeni na Podkarpaciu; imponująca jest także ich znakomitość. Dzieło i osobowość Tadeusza Kantora, Józefa Szajny, Jerzego Grotowskiego, Franciszka Starowieyskiego i Zdzisława Beksińskiego, przekroczyły granice sztuki wysokiej, stając się częścią wyobraźni zbiorowej Polaków. A za tymi sławnymi postaciami sytuuje się o wiele szersze grono twórców wybitnych i oryginalnych, niekiedy niezwykle zasłużonych dla współczesnej sztuki polskiej i sztuki Podkarpacia, odciskających na niej wyraziste piętno. Warto przypomnieć nazwiska niektórych z nich: Franciszek Frączek - Słońceślaw z Żołyni, Marian Stroński, Antoni Rząsa, Marian Kruczek, Edward Kieferling, Wiktor Śliwiński, Stanisław Kucia, Marian Stelmasik, Leszek Hołdanowicz, Marian Konieczny, Gustaw Zemła, Stanisław Batruch, Stanisław Szczepański – Szczepan, Stanisław Perykasz, Stanisław Wiśniewski, Adam Brincken, Janusz Karbowniczek, Stanisław Tabisz.

Także w gronie twórców prezentowanych w tym albumie znajdują się postaci, których sztuka wkroczyła w obieg ogólnopolski i europejski, laureaci i uczestnicy międzynarodowych konkursów, prezentowani w znanych miejscach wystawowych. Istotne dla kształtu współczesnej sztuki Podkarpacia jest to, że aby zdobyć sławę i uznanie, nie muszą już oni wyjeżdżać ze swojej ukochanej i wybranej na miejsce życia i pracy małej ojczyzny, by „trzymać rękę na pulsie” swej kariery za cenę spędzenia życia w stresujących i najzwyczajniej w świecie trudnych, nieprzyjaznych człowiekowi wielkich aglomeracjach. Ciekawym rysem tej publikacji jest pokazywanie rozmaitych dialogów, jakie wywiązują się między opiniotwórczymi centrami - kreującymi, generującymi i popularyzującymi nowe mody, konwencje, media i środki wyrazu w sztukach wizualnych, a niejako weryfikującym je w artystycznej praktyce bliskiego kontaktu z przeciętnie wykształconymi odbiorcami - twórcami pracującymi „u podstaw”, „źródle”, w swego rodzaju „mateczniku”, jakim są wszystkie prowincje, w tym także Podkarpacie.

Uważnym czytelnikom publikacja kolejnych tomów *Sztuki Podkarpacia* oferuje rozliczne korzyści – pozwala na przykład przypomnieć sobie meandry powojennej polskiej historii i polityki kulturalnej, które w mniejszym i większym stopniu odzwierciedliły się w sztuce prezentowanych artystów i jest to zarówno przypomnienie okresu PRL-u, reminiscencji estetyki socrealizmu oraz tzw. małej stabilizacji, religijno-patriotycznego klimatu lat 80. XX wieku, jak i rozmaitych wydarzeń i stanu ducha Polaków po ustrojowej transformacji. Sztuka współczesna w swych współlistniejących ze sobą wielu konwencjach odzwierciedla także te zjawiska. Ciekawy nurt tworzą prace, których tematem jest krytyczna czy też kryzysowa kondycja sztuki w erze późnej nowoczesności.

A odpowiedzi na tak postawione pytanie można szukać także obserwując wybory formalne artystów. Na przykład różne odmiany realizmu, figuratywizm, postimpresjonizm i ekspresjonizm znamionują nie tylko postawy tradycjonalistyczne, konserwatywne, niekiedy anachroniczne, ale także jedną z wyrazistych odmian sztuki ponowoczesnej, restytuującą kategorie wzniosłości, melancholii, ideowego zaangażowania, wchodzącą w spór ze zunifikowanym, zdominowanym przez kulturę popularną kształtem współczesnej cywilizacji i medialnymi, cyfrowo przetworzonymi wizerunkami człowieka. Natomiast rozmaite odmiany sztuki czystej, postawangardowej bywają niekiedy – paradoksalnie – wyrazem nie tyle artystycznej rewolucyjności, co azylem bezpiecznego, choć niekiedy hermetycznego estetyzmu, choć oczywiście wynikają także z poszukiwania ładu, harmonii oraz idealistycznego bądź metafizycznego światopoglądu twórców.

Pomysłodawcy i autorzy albumu nie podjęliby się skomplikowanego i niełatwego przedsięwzięcia przygotowania w krótkim czasie wydawnictwa na możliwie najlepszym edytorsko i rzetelnym merytorycznie poziomie, gdyby nie byli przekonani, że twórczość artystów Podkarpacia stanowi szczególnie wartościowy fragment dorobku kulturowego tego regionu, godny szerszej prezentacji, jak i nie byli pewni, że stanowi ona nie tylko osobliwą, ale także charakterystyczną i ważną reprezentację współczesnej polskiej sztuki.

\*

\*

\*

W imieniu Podkarpackiej Zachęty

Jacek Krzysztof Nowak i Magdalena Rabizo-Birek

Barbara Bandurka-Wilk	10
Anna Baran	14
Jerzy Biernat	18
Paweł Bińczycki	22
Tadeusz Błoński	26
Tadeusz Budziński	30
Krzysztof Bukała	34
Paweł Chlebek	38
Izabela Chudy	42
Ela Cieszyńska	46
Magdalena Cywicka	50
Łukasz Cywicki	54
Małgorzata Dawidiuk	58
Łukasz Dublański	62
Jan Ferenc	66
Maria Ferenc	70
Grzegorz Frydryk	74
Anna Hass-Brzuzan	78
Robert Ingot	82
Marcin Jachym	86
Władysław Kandefer	90
Andrzej Kijowski	94
Cezariusz Kotowicz	98
Krzysztof Krawiec	102
Ryszard Kryński	106
Krzysztof Krzych	110
Jan Maciej Maciuch	114
Stanisław Magdziak	118
Jerzy Maraj	122
Kazimierz Mierczyński	126
Tabisz Monikowska	130
Krzysztof Motyka	134
Kazimiera Myk Magdziak	138
Marek Olszyński	142
Stanisław Ożóg	146
Rafał Paczeński	150
Krzysztof Pisarek	154
Helena Płoszaj Wodnicka	158
Irena Pokrywka	162
Mirosław Rusinek	166
Jadwiga Sawicka	170
Maciej Syrek	174
Jan Szczepkowski	178
Janusz Szpyt	182
Renata Szyszlak-Niewiadomska	186
Jerzy Tomala	190
Sławomir Toman	194
Grzegorz Tomkowicz	198
Iwona Urbańska-Bać	202
Rena Wota	206
Krzysztof Woźniak	210

Urodziła się w Sanoku w 1948 r. Malarka, poetka (między innymi tom wierszy „Dedykacje”), autorka opowiadań, konserwatorka dzieł sztuki, działaczka społeczna. W 1974 r. ukończyła studia na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie. Wystawiała swe prace w Rzeszowie (1978), Sanoku (1979), Warszawie (1983), Frankfurt nad Menem (1983), w Krośnie (1987), Krakowie (1990), Brukseli (1991), Louvain (1992), Warszawie (1993). W roku 2008 dla kościoła Franciszkanów w Sanoku wykonała Drogę Krzyżową jako cykl obrazów pod nazwą „Via Crucis – Spe Salvi”. Wyróżniona w konkursie „Obraz, grafika i rysunek roku 1977”. Jej dzieła znajdują się w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku, Musee Juif de Belgique oraz w zbiorach prywatnych w Polsce, Austrii, Niemczech, Izraelu, Kanadzie, USA, Australii, Belgii, Francji, Wielkiej Brytanii. Mieszka w Sanoku.

## Barbara Bandurka-Wilk

W czasach ograniczonego „zaopatrzenia”, otrzymałam od Barbary butelkę oleju lnianego, bezcenny skarb. Choć wcześniej sprzeczałyśmy się na temat malarstwa „uzależnionego od terpentyny”, a ja optowałam za wyższością „malarstwa szarych komórek” nad „malarstwem siatkówki”. Wydawało się mi, że jej osoba oraz jej twórczość wpisuje się w ramy programu wystawy „Malarstwo Polski południowo-wschodniej”, ukazującej „artystów prowincjonalnych”. Jednostki wybitne, ale odwracające się plecami do obowiązującego „paradygmatu” sztuki i twórczości. Skazujące się na milczenie w sferze publicznej, ale przekonane, że w przyszłości ich głos będzie rozbrzmiewał z należną doniosłością. Byłam w błędzie. Barbara Bandurka-Wilk nie jest ofiarą braku zainteresowania, „braku zapotrzebowania” w centrach opiniotwórczych na artystów z prowincji. Nie ma kompleksów. Uczestniczy w światowym ruchu artystycznym. Wystawia w najważniejszych miejscach w Polsce lub w Europie. Związała się z Muzeum Historycznym w Sanoku, z niezwykle zespołem jego pracowników opiekujących się wyjątkowymi dziełami sztuki. Przynależy do sanockiego środowiska artystycznego i określenie takie nie jest sloganem. Mówimy bowiem o kręgu wyrafinowanych twórców, plastyków, historyków i literatów, tworzących ekskluzywny salon artystyczny. Uczestniczy w życiu artystyczno-towarzyskim oraz przedsięwzięciach kręgu przyjaciół skupionych w „Korporacji Literackiej” wokół poety Janusza Szubera. Pisze wiersze, ilustruje swoje utwory poetyckie oraz utwory innych poetów. Czym jest jej malarstwo? To ciągle tradycyjny obraz sztalugowy, ale jakby nowy rodzaj malarstwa. Około roku 1980 w jej obrazach pojawiła się tematyka żydowska. Był to pseudohistoryczny luminizm definiowany z pozycji monochromatycznego koloryzmu. Jeżeli koloryzmem można nazwać eksperymenty zmierzające do przekroczenia granicy widzialności barw niekolorowych. W tym samym czasie w jej obrazach pojawiła się zupełnie inna, jakby plakatowa chromatyka, jakby reminiscencja amerykańskiego malarstwa w odmianie „kolorowych pól”. Służyła realizacji

eksperymentów w zakresie treści oraz semantyki obrazu sztalugowego. Jakaś poetycka „synestezja”? Pojmując synestezję jako wartość dodaną, słowa tego w odniesieniu do obrazów Barbary Bandurki-Wilk nie należy ujmować w cudzysłów. Czy zatem kluczowym zagadnieniem jej malarstwa jest odwieczny dylemat malujących poetów lub poetyzujących malarzy? Zrozumienie jej intencji byłoby równoznaczne z ustaleniem czy opowiada się za przesłaniem Horacego, czy punktem widzenia Lessinga. Chyba przekonują ją poglądy Lessinga, ponieważ ilustruje swoje wiersze, co może wskazywać, iż świadomie i programowo porusza się w buforowej strefie między autonomicznym obszarem poezji oraz autonomicznym obszarem malarstwa. Pozostanie jednak nierozwiązany inny dylemat: tworzenie poezji bez słów w niematerialnej obudowie obrazu. W konsekwencji istnienia takiej obudowy obraz jawi się jako samodzielny komunikat. Wizualna emanacja jednego, tego samego bytu. Nie tyle zamiennik słowa, co jego odwrotność. Stacje Via Crucis u sanockich Franciszkanów materialnie pozostają jeszcze obrazami sztalugowymi, ale jednocześnie... przestają nimi być. Obraz nie uczyniony ludzką ręką, odbity na chustce Weroniki - Achirópita, spotyka się w nich z obrazem namalowanym przez Bandurkę, uczynionym ręką człowieka. W tym przypadku obraz określony przez Bandurkę staje się malarskim ekwiwalentem całej śródziemnomorskiej narracji plastycznej. Substratem tego, co w tej albo w podobnej materii odkrywały niepoliteczne rzesze malarzy, a ostatnio Chagall i Dali. Barbara Bandurka-Wilk wybiega poza rutynowe poszukiwania obrazu jako poetyckiego emblematu. Obraz stanowi malarski znak - teleportacyjny równoważnik słowa. Czy tego rodzaju poszukiwania zrodziły potrzebę tematyki religijnej? Wcześniej również tworzyła obrazy w naturalny sposób transponujące Księgę, której treści przepuszczała przez filtry swej wrażliwości i tożsamości. Kiedyś na jej płótnach pojawił się wysublimowany cień Beksińskiego. Czy jednak poetykę tego mistrza mógłby ktokolwiek przetłumaczyć na prawidłowy język malarski?

Jacek Kawałek



Południca- Wdowa

olej, płótno  
70 x 60 cm, 1978 r.



*W siódmym niebie*  
olej, płótno  
70 x 50 cm, 1978 r.



*bez tytułu*  
olej, płótno  
80 x 90 cm, 2000 r.

Urodziła się w 1953 r. w Rzeszowie. W 1971 r. ukończyła Państwową Szkołę Muzyczną II stopnia w Rzeszowie, uzyskując dyplom z wyróżnieniem w klasie fortepianu. W latach 1973-1978 studiowała na Politechnice Rzeszowskiej w Instytucie Budownictwa i Inżynierii Środowiska. Po uzyskaniu dyplomu z tytułem magistra inżynierii budownictwa w 1978 roku rozpoczęła pracę w Biurze Projektów „Miastoprojekt” Rzeszów. W latach 1997–2002 studiowała Edukację Artystyczną na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego, gdzie zyskała dyplom z wyróżnieniem w pracowni malarstwa prof. Ireny Popiołek-Rodzińskiej. W 2003r. została przyjęta do Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików w Rzeszowie, gdzie pełni funkcję skarbnika. Od 2005r. członkini grupy twórczej „Droga” w Rzeszowie. Od 2008 roku pracuje na Uniwersytecie Rzeszowskim jako asystent w Pracowni Inżynierii Architektonicznej. Uczestniczyła w międzynarodowych plenerach „Bliżej natury” (Kolbuszowa 2004, 2005, 2006, 2009). Ważniejsze wystawy indywidualne: „Akty” - BWA, Rzeszów (2003); „Ukłon dla Mistrza” - BWA, Rzeszów (2006); „Fascynacje Muzyczne” - Galeria Labirynt, Kraków (2007); „W różnych miejscach”, Miejski Dom Kultury, Lubaczów (2008); „Interpretacje muzyczne”, Foyer Galerii Zamkowej, Przemyśl (2008); „Prezentacje”, Rathaus – Luebbenau (2008); „Malarstwo Anny Baran”, Miejska Biblioteka Publiczna - Galeria Sztuki, Limanowa (2010); „Człowieczeństwo” - Galeria WDK, Rzeszów (2011). Brała udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych.

## Anna Baran

Źródłem inspiracji w początkowym etapie twórczości Anny Baran należy upatrywać w koloryzmie wyrosłym na podwalinach postimpresjonistycznej koncepcji budowania płaszczyzny obrazu. Plama barwna stała się naczelnym powodem kreowania kompozycji, zaś temat, choć w sugestywny sposób ilustrowany, zdawał się drugoplanowym elementem. Plama, będąca wówczas nośnikiem mimetycznego sposobu traktowania podejmowanego motywu, z czasem zaczęła przybierać bardziej indywidualny wyraz - rozwibrowana, wręcz zrytmizowana, budowana z drobnych pociągnięć pędzla i zestawień kolorystycznych, które dopiero na siatkówce oka stapały się w całość. Z czasem Anna Baran swoje malarstwo zaczęła profilować ku abstrakcji. Być może było to konsekwencją, wręcz naturalną kolejną rzeczą, że osoba posiadająca wykształcenie muzyczne, uzewnętrzniając nagromadzone emocje, postanowiła zaklinać je w odrealnione formy. Często zresztą bywa tak, że muzyka staje się natchnieniem w tworzeniu kompozycji abstrakcyjnych. Jednakże nie były to płótna sensu stricto abstrakcyjne. Poprzez wplecione figury ludzkie i twory mitologiczne zawierały sporą dawkę literackości. Lata 2007-2008 były okresem ciągłych poszukiwań. Kompozycje z tego okresu charakteryzują się niespójnością malarską. To eksperymentowanie z kompozycją, kolorem, wypróbowywanie coraz innej stylistyki. Obrazy malowane były czasami gęstą, rozdrobnioną plamą, o wyrazistej fakturze, innym razem płaską, świetlistą lub swą strukturą przypominającą transparentną, prawie akwarelową. Koloryt obrazów dodatkowo podkreślał niejednorodność malarstwa. Zawężone tonacje, przesycone gorącymi czerwieniami i żółcieniami, przenikającymi się wzajemnie, inne są od płócien o różnorodnej gamie barwnej. Z czasem, płasko kładziona plama zaczyna podlegać syntezie, nabierać dekoracyjności, zwiastując coś nowego w artystycznym image'u autorki. Anna Baran zdaje się na własną intuicję. Porzuca tematykę muzyczną. Zaczyna malować przemyślenia, będące wynikiem jej własnych doświadczeń, stanów ducha. Człowiek przybiera w jej rozumowaniu całkowicie subiektywny wymiar. Poświęca temu cykl zatytułowany „Człowieczeństwo”, składający się z piętnastu prac, będących swoistą autobiografią, zapisem

przeżyć jakie, skumulowane w artystce, poniekąd wpłynęły na zmianę oblicza jej malarstwa. Na obrazach w dalszym ciągu pojawiają się postacie potraktowane schematycznie, budujące kompozycje, stające się metaforą ilustrującą zagadnienie, któremu poświęcone zostało płótno. Tytuł stanowi temat, zaś tematyka płócien nie podlega z góry określonej problematyce. W trakcie realizacji tematyka zestawiona została w sposób wrażliwoy - artystka maluje to, co w danej chwili podpowiada jej wyobraźnia. „Ujawnienie”, „Odejscie”, „Samotność”, „Tabu”, „Nadzieja”, „Człowieczeństwo” to tylko niektóre z zagadnień pochłaniających artystkę. Temperatura plamy barwnej, jej luministyczne walory działają swą ekspresją. W obrębie każdego płótna różnorodność barwna zostaje zredukowana, tworząc częstokroć gamy monochromatyczne. Ta oszczędność środków korzystnie wpływa na efekt końcowy. Obraz, choć ekspresyjny w wyrazie, emanuje refleksyjnością, pozbywa się dosłownej narracji, podąża w kierunku ekspresyjnej abstrakcji a dokładniej - abstraktion lyrique. Nie mamy tu do czynienia, rzecz jasna, z dosłownym powtórzeniem środków formalnych, jakimi posilkowali się artyści ponad pół wieku temu. Chodzi tu o filozofię doboru środków wyrazu, źródeł inspiracji, zdania się na własną intuicję. Anna Baran powzięte rozważania kontynuuje w cyklu „Ziemia”. Kolejnych piętnaście obrazów to impresje na temat Ziemi jako planety, Ziemi jako miejsca jej egzystencji. „Wnętrze” to kompozycja rozpoczynająca serię, obrazująca serce ziemi - bulgocącą magmę, eksplodującą gorącą, świetlistą czerwienią. „Od wnętrza” – kolejnego płótna, za pomocą zestawień bazujących na mocnych kontrastach barwnych, czerwieni podgrzanych chłodnym kobaltowym błękitem, artystka stara się przebić na zewnątrz, wejść w wymiar, z którym obcuje. Wyjść z wewnętrznych niedostępnych nam powłok do tych realnych, codziennych. Monochromatyczne kompozycje, budowane rozłożystą, cieniowaną plamą barwną, przeplatają się z obrazami malowanymi plamą o charakterze luministycznej fluorescencji. Zaobserwowane w naturze motywy, ulotne chwile bądź zdarzenia są punktem odniesienia, w dalszym ciągu bazą kreującą wizję malarską. W kilku pracach dostrzegalny jest zwrot ku abstrakcji geometrycznej. Płaszczyzny zestawione z plam

o intensywnym natężeniu zieleni i żółci przesywają się wzajemnie, budują przestrzeń, swego rodzaju struktury malarskie. Zmiannym elementem twórczości Anny Baran jest łatwość podlegania różnorodnym stylistykom, co

w konsekwencji ma przełożenie w doborze środków budujących kompozycję i nastrój obrazu. Myślę, że artystka jest na pewnym etapie autokreacji, w którym zdecyduje, w którą stronę podążyć, w jaki sposób skryzalizować malarskie dossier.

Dorota Rucka-Marmaj



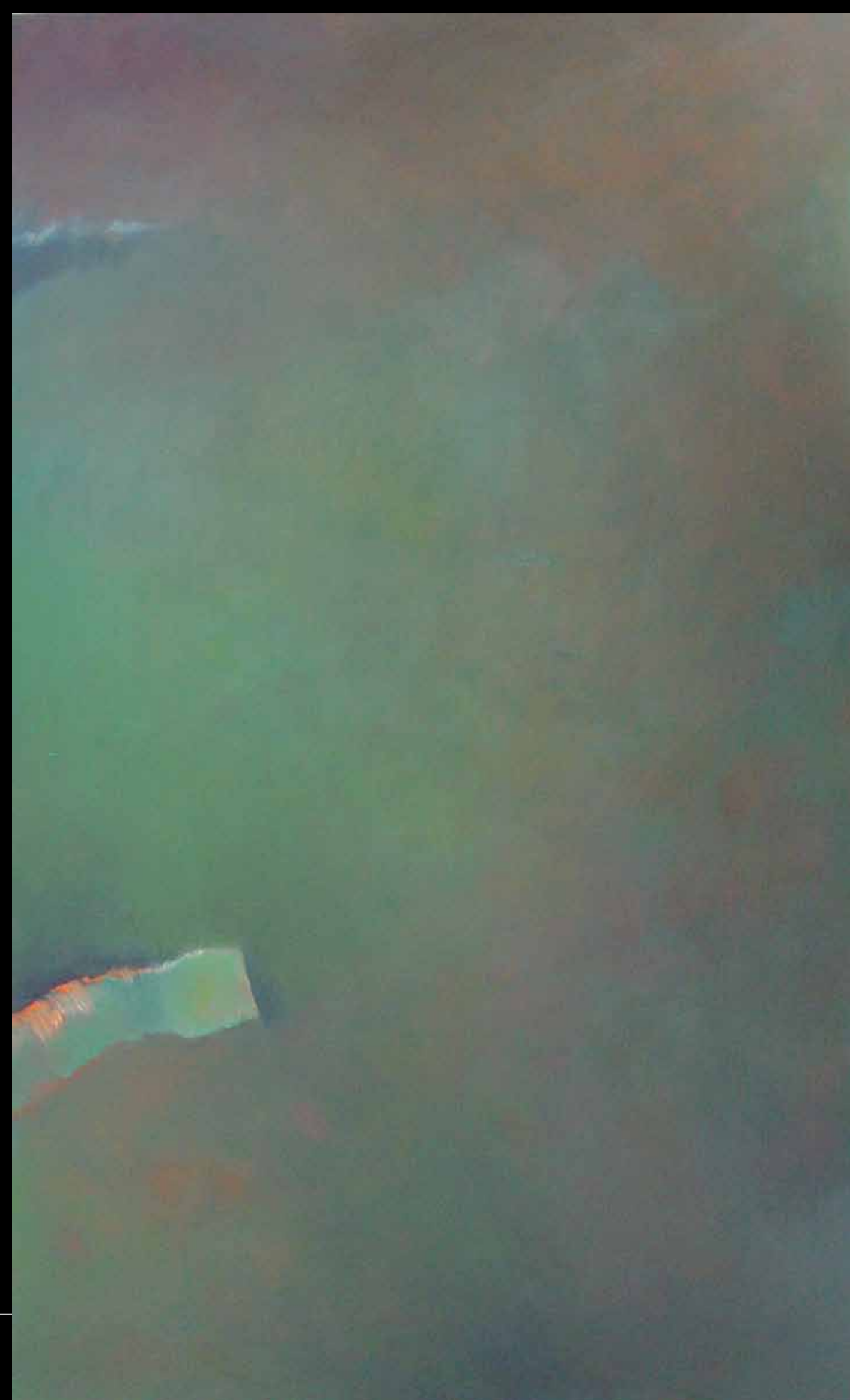
*Symbioza*

olej, płótno  
150 x 120 cm, 2011 r.





*Upalne lato*  
olej, płótno  
150 x 90 cm, 2010 r.



*W zieleni*  
olej, płótno  
150 x 90 cm, 2011 r.

Urodził się w 1942 roku. Naukę rysunku i malarstwa rozpoczął w Ognisku Kultury Plastycznej w Rzeszowie w latach 1957-61. Zajęcia prowadzili artyści plastycy: Jadwiga Dziędzielewicz i Cezariusz Kotowicz. W latach 1962-1968 studiował na Wydziale Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem prof.: Emila Krchy (malarstwo), Mieczysława Wejmana, Włodzimierza Kunza, Franciszka Bunscha (grafika), Wacława Taranczewskiego (malarstwo ścienne). W 1968 uzyskał dyplom w Katedrze Litografii u prof. Włodzimierza Kunza i Katedrze Liternictwa u prof. Adama Stalony-Dobrzańskiego. Od 1968 roku członek ZPAP – pełnił różne funkcje społeczne we władzach Związku. Od 1987 roku jest rzeczoznawcą ministra kultury i sztuki w zakresie oceny dzieł sztuki współczesnej. W latach 1969-74 był redaktorem technicznym i graficznym w miesięczniku „Profile”. Współpracował z wydawnictwami i czasopismami jako grafik-illustrator. Odbił kilka podróży artystycznych m.in. Moskwa, Talin -1973, Paryż – 1979, Berlin, Lipsk, Halle, Drezno – 1985. Stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki w latach 1977, 1981, 1983. Od 1968 zorganizował 59 wystaw indywidualnych malarstwa, grafiki i rysunku. Uczestniczył we wszystkich ważniejszych wystawach okręgowych i ogólnopolskich m.in. Festiwalu Sztuk Plastycznych – Sopot 1970, XV Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego – Szczecin 1990, Ogólnopolska Wystawa Malarstwa i Grafiki – Zachęta Warszawa 1986, XIV, XV Ogólnopolskiej Wystawie Malarstwa „Bielska Jesień” – Bielsko-Biała 1976, 1977; Prezentacjach Portretu Współczesnego – Radom 1972, 1973, 1974, 1975. Ważniejsze wystawy zagraniczne i międzynarodowe: Salon de la Jedne Petture Jedne Expression, Grand Falaise Paris 1982/83; Krieg und Friedel In Bildenden Kunst der V.R. Polen – Berlin, Cottbus, Frankfurt/Oder 1972; Wystawa Grafiki Polskiej - Paryż 1986; International Ways of Art. I.W.A. Praga-Havrov 1991; Międzynarodowe Biennale Grafiki, Maastricht, Holandia 1993. Uczestniczył w wystawach malarstwa i grafiki polskiej, kongresach ekslibrisu w Niemczech, Francji, Włoszech, Czechach, Ukrainie, Słowacji, Wielkiej Brytanii, Danii, Słowenii, Bułgarii, Rumunii i w Argentynie. Jest laureatem wielu nagród i wyróżnień na wystawach ogólnopolskich i międzynarodowych. Laureat Nagrody Twórczej Miasta Rzeszowa za całokształt twórczości w 1987 roku. Jego prace znajdują się w zbiorach muzeów w kraju i za granicą.

## Jerzy Biernat

W pracowitym życiu poświęconym sztuce i spędzonym w Rzeszowie Jerzy Biernat faworyzował dwie dziedziny twórczości plastycznej. Zgodnie z wykształceniem, a ukończył Wydział Malarstwa i Grafiki ASP w Krakowie, gdzie wybrał grafikę jako specjalizację, były to grafika i malarstwo. W ostatnich latach malarstwo stawia wyżej niż grafikę, choć na polu grafiki odnotował niemało sukcesów. Jego pasją było liternictwo, które przerodziło się w grafikę książkową, a dokładniej w graficzną oprawę rzeszowskich czasopism o tematyce kulturalnej, pod względem plastycznym niemających wówczas równych w całej Polsce. Projektując wyszukane znaki graficzne oraz plakaty dla instytucji kulturalnych i zakładów przemysłowych uprawiał swoistą odmianę współczesnej sztuki użytkowej, którą jednak traktował identycznie jak sztukę „czystą”. Jest artystą-samotnikiem, który zarówno do grafiki jak i do malarstwa miał wyjątkowe, subiektywne i trochę dziwaczne podejście. W jego dorobku szczególną rolę odgrywają ekslibrisy, traktowane jako samodzielna odmiana kompozycji graficznej, które tworzył dla różnych osób i w których odwoływał się do różnej tematyki. Zapamiętałem całe serie jego ekslibrisów, wykonanych jakby w konwencji abstrakcji aluzyjnej, ale przede wszystkim traktowanych jako fajerwerki techniczne, niepowtarzalne miniatury litograficzne. Specjalizował się w litografii. Bezpośrednio po studiach tworzył litografie o charakterze ostentacyjnie linearnym, a potem, paradoksalnie, malarskość, żywiołowa malowniczość, stała się charakterystyczną cechą jego prac litograficznych z połowy lat 70. Nie bał się ryzyka. Eksperymentował w zakresie kompozycji korzystając ze specyfiki plakatowego kadru podczas tworzenia wyrazistych

układów kompozycyjnych w grafikach i obrazach sztalugowych. W ostatnich latach wrócił do malarstwa krajobrazowego, operującego tradycyjnymi motywami postimpresjonistycznymi. W jego obrazach wraca „przedcezanowska” przestrzeń, wyłaniająca się z już tylko pozornie płaszczyznowej kompozycji. Przestrzeń obrazu, traktowana jako widok panoramiczny, staje się identyczna z fizyczną przestrzenią krajobrazu. Dominuje linearny rysunek, którego obecność w kontekście malarskiej plamy barwnej sprawia wrażenie dysonansu. A przecież kolor stanowi powód stworzenia obrazu oraz ostateczny cel procesu malarskiego, ku któremu zmierza artysta. Sposób opracowania przedmiotu oraz klasyczny rysunek Biernata kojarzony jest niekiedy z pozornym naturalizmem sztuki japońskiej. Ostatecznie jego malowane krajobrazy nabierają cech dokumentalnego realizmu, jakby tożsamego z „fotogrametrią” uzyskiwaną przez stosowanie camera obscura. Posiadają specyficzny koloryt, powstający w wyniku selekcji oraz ograniczenia palety barwnej do brązowych szarości i zieleni. Ograniczenia właściwości temperaturowych palety barwnej sprawia, iż pejzaże takie mogą wydawać się kompozycjami monochromatycznymi. Obrazy Jerzego Biernata namalowane w ostatnim okresie sugerują wrażenie, jakby artysta powracał nie tylko do początków swej twórczości, ale do początków swej edukacji artystycznej, kiedy w rzeszowskim Ognisku Kultury Plastycznej był uczniem Zbigniewa Krygowskiego. Podobnie jak liczna grupa rzeszowskich artystów (Maternicki, Ostrowski, Kotowicz, Pełczyński, Hołdanowicz), którzy ostrogi artystyczne zdobywali jeszcze w Wolnym Studium Sztuk Plastycznych - późniejszym w Ognisku Kultury Plastycznej w Rzeszowie.

Jacek Kawalek





*Bezsenność*

akryl, płótno  
75 x 120 cm, 1978 r.



*Odejście*

olej, płótno  
120 x 75 cm, 1977 r.

Urodził się w 1974 r. w Rzeszowie. Studiował w Instytucie Sztuk Pięknych Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, w Pracowni Druku Wklęsłego prof. Włodzimierza Kotkowskiego. Dyplom z wyróżnieniem uzyskał w 2001 r. W latach 1997-2009 pracował jako asystent w Zakładzie Grafiki Wydziału Sztuki UR, od 2009 r., pracuje na stanowisku adiunkta. Tytuł doktora uzyskał na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie w 2008. Od 2011r. prodziekan Wydziału Sztuki UR. Laureat nagród i wyróżnień, m.in. „Malarstwo, Rzeźba, Rysunek, Grafika Roku” BWA Rzeszów (2004); I nagroda w konkursie fotograficznym „Hotel Rzeszów, znikający symbol PRL-u” (2007). Ważniejsze wystawy indywidualne: (z Marcinem Jachymem) BWA, Rzeszów (1998); „Aluzja do pejzażu”, BWA Rzeszów (2004); „Aluzja do kobiety” Galeria KDK, Krosno, Galeria „Solvay”, Kraków (2007)0; „Grafika” Galeria Teatru im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie (2009). Brał udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, m.in. w: Belgii, Hiszpanii, Macedonii i Serbii.

## Paweł Bińczycki

Warsztat graficzny Pawła Bińczyckiego bazuje na technikach należących do druku wklęsłego. Artysta uprawia grafikę warsztatową, tworzy w mezzotincie, akwafortcie i akwatincie. Minimalistyczny nakład środków wyrazu artystycznego, wpływający na kształt kompozycji i charakter prac graficznych - to najbardziej czytelne cechy jego twórczości. Dzięki stosowanym technikom i własnemu kompendium doświadczeń osiąga niebywale malarskie efekty. Plamy przechodzą delikatną gradację od czerni poprzez bogatą skalę tonów pośrednich. Jeżeli nawet mamy do czynienia z kontrastem czerń – biel, to i tak przejścia te rysują się bardzo łagodnie. Kontrast jako taki istnieje, ale balansowanie na dwóch przeciwstawnych tonach również nabiera płynności. W cyklach prac zatytułowanych „Cztery razy twoja samotność” i „Aluzja do kobiety” Paweł Bińczycki motywem przewodnim ustanawia kobietę. Co ciekawe, nie czyni tego w sposób dosłowny. W cyklu zatytułowanym „Cztery razy twoja samotność” autor w sposób pośredni odwołuje się do motywu kobiety, postaci, której de facto nie przedstawia na płaszczyźnie, ale której obecność odczuwa się w sposób niezwykle sugestywny. Kobieta jawi się jako „podmiot liryczny”, choć nie widzimy, czujemy intuicyjnie jej obecność. Ta obecność rysuje się poprzez nostalgiczny klimat grafik. Swego rodzaju melancholia, zastygła w obrazie, to kadry przedstawiające przedmioty, przywołujące wspomnienia, być może tęsknotę za kimś lub za jakąś sytuacją, na tyle ważną lub inspirującą, że staje się motywem cyklu graficznego. Na płaszczyźnie obranego wątku artysta ukazuje bogactwo warsztatowe maniere noire i akwaforty. Realistyczny sposób traktowania przedmiotu poddany został zmiękczeniu. Plamy graficzne, zachodząc na siebie, przenikają się, powodując zanikanie konturów. Miękki modelunek światłocienia nadaje im dodatkowej, sporą dozę subtelności. Kompozycje budowane z zaledwie kilku przedmiotów, stają się narracyjne. Obrazują coś, co właściwie trudno określić, moment, klimat, a może raczej zaistniały stan po zniknięciu podmiotu z kadru. To budowanie narracji w obrazie, ukazywanie momentu na zasadzie stop klatki, tuż po tym, jak osoba znika, wprowadza stan oczekiwania. Stęsknione wnętrza sprawiają wrażenie,

że czekają na powrót głównej bohaterki. Pozostawione swobodnie, spoczywające przedmioty, sugerują, że za moment ktoś po nie z powrotem sięgnie. Grawiury ukazują niemałe pokłady wrażliwości Pawła Bińczyckiego. Myślę, że jest to ich ogromnym atutem. W jednej z rozmów artysta powiedział, że początkowym jego zamysłem było stworzenie grafik ekspresyjnych, nabuzowanych dynamiką. Może i dobrze stało się, że efekt końcowy jest zgoła odmienny, surowy, ale poetycki, można nawet powiedzieć - harmonijny. Takimi przymiotami nacechowany został cykl zatytułowany „Aluzja do kobiety”. Kobieta nie jawi się jako tradycyjnie rozumiana piękność. Aluzyjność potraktowana została na zasadzie metonimii. Swobodne skojarzenia, przywołane z pamięci, budują cykl zespalaający się w całość. Poszczególne części ciała stają się tylko i wyłącznie pretekstem do rozważań czysto formalnych. Charakter płaszczyzny graficznej graniczy niemalże z abstrakcją. Czarno-białe plamy kontrastując ze sobą, w sposób pośredni odwołują się do kobiecych kształtów. Artysta wyraża to, co odczuwają jego zmysły. Myślę jednak, że nie zależy mu na podkreślaniu, a raczej - utrwalaniu kobiecości w kontekście sensualnym. Bińczycki prezentuje nam swój obraz – model kobiecości, oparty na głębszych przemyśleniach, raczej odzwierciedlający prawdziwe pokłady kobiecości, oparte na wrażliwości, dobru i pięknie wewnętrznym. Ten paradygmat kobiecości kieruje ku estetyce Plotyna, w której to prawdziwa sztuka jest sztuką odzwierciedlającą ducha, tworzącą lub wprowadzającą piękno w obręb działań ludzkich, przez związek z pięknem dającą swoiste obrazowe poznanie sfery ducha. Do tak pojmowanego piękna artysta dochodzi minimalną gamą środków, oszczędną, lecz szlachetną. Otwartość kompozycyjna, forma pozbawiona jakichkolwiek ozdób, momentami skromna, nawet surowa, stwarza ogromne pole do interpretacji w procesie percepcji. Odbiorca decyduje, czy poprzestaje na analizie dzieła, zgłębiając tkanę czysto formalnych wartości, czy też podąża dalej wchodząc w głębsze pokłady aspektów estetycznych. Pomimo tego, że zestaw posiada tytuł „Aluzja do kobiety”, poszczególne sztuki są numerowane, co sugeruje kolejność ich powstawania. Widz nie jest jednak

zobligowany kolejnością, według której podąża jego proces poznawczy. Cykl ten dodatkowo jest na tyle otwartym, że właściwie można odbierać go w dowolnej kolejności. Prace, rzecz jasna, posiadają charakter komplementarny, jednakże nie zniewala to odbiorcy do percepcji w odgórnie narzuconym kierunku. Brak iluzyjności kreuje dodatkowe miejsce na swobodę interpretacji. Realizacje Pawła Bińczyckiego z ostatnich lat przybierają szatę realizmu. Forma mimetyczna, jasna, czytelna, określona odwołuje się do symbolu krzyża. Sami możemy domniemywać podłoża metaforyczności. Czy wkrada się tutaj socjologiczny aspekt ujęcia tematu? Niewykluczone - w dobie laicyzacji i odżegnywania się od wiary, od jakiegokolwiek symboliki religijnej, być może na zasadzie zmanifestowania problemu powstała grafika zatytułowana „Piętno”. Na tle, które stanowi stara, wzorzysta tapeta, zdezelowana przez upływ czasu, widnieje gwóźdź i ślad po krzyżu. Ślad-znak zdaje się być synonimem czegoś, co w

nas tkwi, jest na stałe zapisane w naszej świadomości. Zarówno ta, jak i właściwie wszystkie grafiki Pawła Bińczyckiego emanują prostotą, ale tak, jak to trafnie ujął profesor Andrzej Pietsch: „Jest to wyrafinowana prostota, celnie wspomagająca emocjonalne przesłanie dzieła, nieograniczająca przy tym jego metaforycznej nośności i możliwości interpretacyjnych. Jak się okazuje, charakterystyczny niegdyś dla polskiej grafiki współczesnej nurt metaforyczny nie wyczerpał wszystkich możliwości twórczego użycia metafory” Choć przytoczone słowa pochodzą z recenzji napisanej dziesięć lat temu, okazują się być adekwatne do dziś. Kreatywność Bińczyckiego zyskała na intensywności. Powstające grafiki nie tracą na oryginalności. Co więcej, stworzone na przestrzeni ostatniej dekady cykle prac, choć poświęcone są każdym razem innej tematyce, posiadają wspólną nić metaforyczną, na której to podstawie krystalizuje się charakterystyczny dla Bińczyckiego styl wypowiedzi graficznej.

Dorota Rucka-Marmaj



Aluzja do Kobiety XIII

wklęsłodruk  
60 x 48 cm, 2008 r.



*Aluzja do Kobiety XIV*

wkleśtodruk  
59 x 48 cm, 2008 r.



*Piętno*

mezzotinta  
15 x 12 cm, 2010 r.

Urodził się w 1947r. w Przemyślu. Uprawia malarstwo, rzeźbę, rysunek, fotografię, instalację i design. Absolwent Liceum Sztuk Plastycznych w Jarosławiu. Studiował na Wydziale Form Przemysłowych ASP w Krakowie. Dyplom pod kierunkiem prof. Zbigniewa Chudzikiewicza w 1972 r. Za pracę dyplomową zyskał nagrodę Ministerstwa Przemysłu. Po ukończeniu studiów pracował w PKZ w Krakowie w latach 1972-1973. W roku 1973 wyjechał do Czechosłowacji, gdzie pracował jako nauczyciel akademicki. Jest docentem na Wydziale Sztuk Uniwersytetu Technicznego w Koszycach (Słowacja). W latach 1977-1988 pracownik naukowy w Instytucie Rozwoju Technicznego i Informacji w Pradze (Czechy) na stanowisku kierownika oddziału Atelier Wzornictwa. Od roku 2007 jest profesorem nadzwyczajnym na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Od 1972r. był członkiem ZPAP oraz Słowackich Związków Artystów Plastików (ZSVU), Asocjacja Wolnej Sztuki (ASA), Formacja VU-Zrzeszenie Sztuki Wizualnej, Związek Designerów Słowacji (ZPDS). Współzałożyciel organizacji polonijnej „Klub Polski”, która powstała w 1994 roku na Słowacji. Był prezesem KP w regionie Koszyce, a także prezesem ogólnokrajowym. Swoje prace prezentował na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych w Europie, Azji i Ameryce. Jego prace znajdują się w zbiorach państwowych i prywatnych w wielu krajach świata. Brał udział w workshopach, plenerach i podróżach studyjnych w Polsce, Słowacji, Chorwacji, Austrii, Szwecji, USA, Niemczech, Francji i na Węgrzech. Ma około 140 realizacji w dziedzinie wzornictwa i komunikacji wizualnej. Urząd wynalazków w Pradze udzielił mu 87 świadectw o autorstwie. Jego formy przestrzenne i rzeźby funkcjonują w przestrzeni architektonicznej i naturalnej.

## Tadeusz Błoński

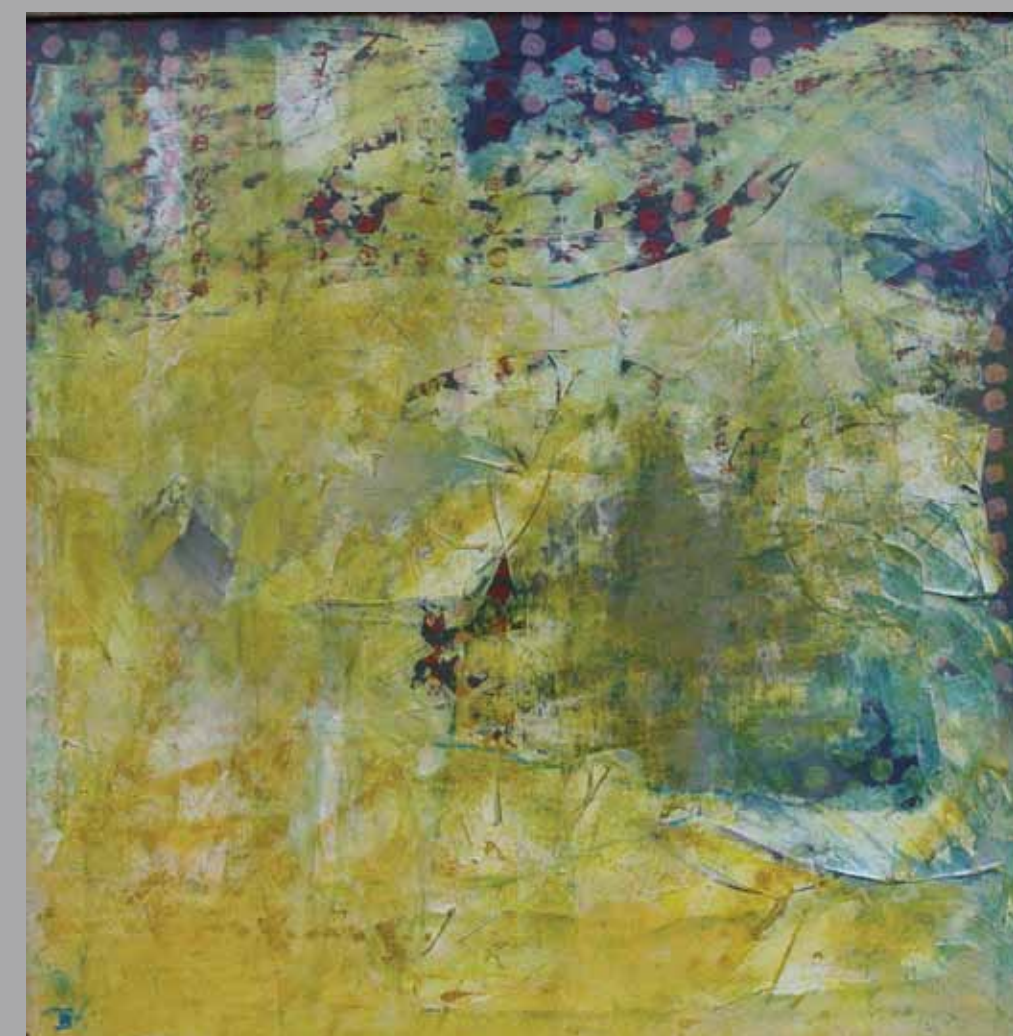
Trudna do ogarnięcia różnorodność działań plastycznych Tadeusza Błońskiego z jednej strony zadziwia, z drugiej zaś - sprawia ogromne trudności w precyzyjnym określeniu ich wspólnego mianownika. Dodatkowo triumwirat niezwyklej kreatywności, talentu i pracowitości, jaki określa twórczą osobowość tego znakomitego artysty sprawia, że nie zasklepia się on w jednorodnym systemie rozwiązań formalnych. Jego indywidualny język plastyczny nie tyle ewoluje, co elastycznie dostosowuje się do idei, tematu, inspiracji, projektu czy - aktualnego stanu świadomości artysty. Dlatego też właściwie każdy element jego twórczości należałoby rozważać oddzielnie, bo jak porównać designerskie projekty linii produkcyjnych, elementów wyposażenia wnętrz, obudów maszyn przemysłowych i urządzeń gospodarstwa domowego z opracowaniami całych systemów lapidarnych znaków informacyjnych, logotypów, piktogramów i innych symboli graficznych, te z kolei ze znakomitymi projektami form szklanych, tak znów różnych od kompleksowych projektów kolorystycznych taboru kolejowego czy wozów strażackich? Jak zestawiać obok siebie prace z dziedziny grafiki użytkowej, doskonałe, zachwycające ostrością i trafnością kreski karykatury i rysunki satyryczne i raz w subtelnych, a raz w mocnych gamach kolorystycznych rozmalowane obrazy, metalowe, rzeźbiarskie formy przestrzenne, elementy architektury wnętrz, instalacje i akcje plastyczne? Nie zapominając przy tym o równoległe prowadzonej pracy dydaktycznej w Uniwersytecie Technicznym w Koszycach i w od 2007r. w Instytucie Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, intensywnej własnej działalności wystawienniczej i uczestnictwie w licznych plenerach artystycznych, kuratorstwie wielu wystaw i pracy na rzecz związków twórczych i polonijnych? Z porównywania rzeczy nieporównywalnych wynika jedynie konkluzja, że „wspólny mianownik” różnych form działalności Tadeusza Błońskiego ukrywa się gdzieś głęboko pod powierzchnią zjawisk, poza wizualnością, że mieści się w obszarach ideowych założeń i głęboko intuicyjnych potrzeb. Że zawiera się w chęci wpływania na rzeczywistość, otoczenie, bo wszystkie jego działania naznaczone są obecnością twórczego elementu ingerencji.

I że u ich podstaw leży nie tyle - tak istotna w każdej pracy twórczej - chęć wyrażenia siebie, co potrzeba generowania zmian w obu przestrzeniach funkcjonowania człowieka: zarówno w tej zewnętrznej, materialnej, jak i w przestrzeni ludzkiej duchowości, świadomości, sposobów postrzegania świata. Dlatego też zastany konkretny rzeczywistości jest każdorazowo bazą, punktem wyjścia - i odniesienia - wszystkich jego działań twórczych: konstrukcja maszyny, wycinek przestrzeni do uporządkowania czytelnymi oznaczeniami, ludzkie twarze, w których rysach zapisały się cechy charakteru czy też zdolny młody człowiek, wymagający ukształtowania wiedzy i doświadczeniem pedagoga. Wszystko to określa skalę zainteresowań jego twórczej aktywności. Ze wszystkich dziedzin plastyki największe możliwości w jednoczesnym i najszerszym oddziaływaniu na obie te przestrzenie naraz ma wszechobecny design. Może właśnie dlatego ten rodzaj sztuki uczynił Tadeusz Błoński trzonem swojej twórczości? Plastycznie, autorsko opracowane obiekty-przedmioty, powielone w tysiącach egzemplarzy, towarzyszące ludziom latami w codziennym bytowaniu, ingerują w ich życie swoją użytecznością, formą fizyczną, ale i pozamaterialnymi wartościami estetycznymi dzieła sztuki. Design, często uważany za projektowanie form przemysłowych, a więc czysto estetycznych, ideowo obojętnych rzeczy, jest czymś więcej - wyrafinowaną sztuką, której źródło inspiracji stanowi idea, istota określonego przedmiotu, jego funkcja, forma, ewolucja, cały ogrom sensów, znaczeń i emocji z nim związanych. Tak też traktuje ten rodzaj swojej twórczości Tadeusz Błoński. Jak twierdzi, punktem wyjścia każdego jego projektu jest jakaś idea. Widoczna chociażby w kształcie zaprojektowanego przez niego aparatu telefonicznego, którego płaskość i charakterystyczne wygięcie nawiązuje do leżącej kartki papieru - listu, jako symbolu uprzedniego sposobu komunikowania się, w zwartej, kulistej obudowie spychacza, przywodzącej na myśl skojarzenia z wygiętymi w kabląk z wysiłku plecami Szyfa toczącego głaz - czy w „polskiej”, biało-czerwonej kolorystyce słowackich

pociągów... Często to właśnie z designu wywodząca się idea determinuje formę przedmiotów - jak w cyklu metalowych, rzeźbiarskich w charakterze obiektów, nazwanych przez artystę soliterami, przy tworzeniu których inspirował się archetypicznie potraktowanymi transpozycjami siedzisk. Ich abstrakcyjne, ażurowe formy emanują wzmożoną ekspresją ostrych metalowych krawędzi, diagonalnych kompozycji, dynamizmem pnących się ku górze podpór. Tną przestrzeń na części, organizują ją wokół siebie, wzbudzając przy tym niejasne skojarzenia z czymś oswojonym i znanym. Kolejnym tego przykładem jest efektowna instalacja, zatytułowana „Sztuka na karku”, a złożona z kilku tysięcy... krawatów. Te artysta zrazu kolekcjonował zachwycony pięknem, różnorodnością i wyrafinowaniem designerskich wzorów oraz doskonałą jakością (najczęściej jedwabnych) tkanin, z jakich zostały wykonane. Jego twórcza natura spowodowała, że zmienił ich zwyczajowe znaczenie: stały się powtarzalnymi, o jednakowych kształtach, modułami jego własnych, anektujących określoną przestrzeń, autorskich aranżacji, wielowarstwowych w sensie znaczeniowym i emocjonalnym. Układa z ich wzorów i kolorów barwną, falującą przestrzeń, wewnątrz niej zaś z historyjek, które przedstawia wiele z nich, tworzy mini-sytuacje, mini-przekazy i zabawne niejednokrotnie komentarze, jednocześnie budząc w widzach zachwyt nad

ludzką inwencją twórczą - jego własną i każdego z nieznanych projektantów ich deseni. Oczywistymi ingerencjami są tworzone przez niego systemy znaków informacyjnych, czy liczne prace z zakresu corporate design, funkcjonujące w przestrzeni publicznej. Także elementy architektoniczne, a wśród nich bodajże najpiękniejsza z tego rodzaju prac jego autorstwa - efektowna, „graficzna” balustrada schodów zrealizowana w Koszycach (Słowacja). Taki charakter mają również wykonywane w czasie plenerów efemeryczne działania z zakresu land artu. Lecz tym razem, tak jak w przypadku pozostałej części jego twórczości, zawierającej się w obszarze sztuki „czystej”, jest to ingerencja w przestrzeń wewnętrzną człowieka. Skierowana przede wszystkim - jak każda sztuka - w stronę ludzkiej wrażliwości, emocjonalności i podświadomości, ingerencja, celem której są zmiany w sposobie postrzegania świata, jego złożoności i wieloznaczności. Podobny cel przyświeca jego pracy pedagogicznej i społecznej. Twórcze ingerencje Tadeusza Błońskiego - bo chyba tym określeniem można scharakteryzować, co zawodowo i artystycznie zrobił i nadal robi - działają i na zasadzie domina, i rozchodzących się kręgów na wodzie: forma i estetyczne wartości opracowanych przez niego przedmiotów, jego sztuka, a także ukształtowanie w procesie nauczania młodzi ludzie pomnażają rezultaty jego pracy i jednocześnie ślą jej efekty w przyszłość.

Stanisława Zacharko



Wzloty

olej, akryl  
61 x 61 cm, 2006 r.



*W parku*  
olej, płyta  
30 x 50 cm, 2009 r.



*Zgromadzenie II*  
olej, akryl  
46 x 61 cm, 2003 r.

Urodził się w 1939 r. Artysta fotografik. W 1956 roku ukończył Technikum Budowlane w Jarosławiu i podjął pracę w rzeszowskim „Miastoprojekcie”, gdzie pracował do 1983r. Od 1974 r. należy do Związku Polskich Artystów Fotografików. W latach 1972-1974 był prezesem Rzeszowskiego Towarzystwa Fotograficznego, w latach 1978-1999 kierował rzeszowskim oddziałem Okręgu Krakowskiego ZPAF. Jest autorem ponad 30 albumów, m.in.: „Bieszczady” (1985, 1994, 1999), „Ziemia Przemyska” (1988, 1995), „Piękno w drewnie zamknięte” (1992), „Karpaty Wschodnie” (1996), „Ojciec Święty w Krośnie” (1997), „Zamki i pałace Polski południowo-wschodniej” (1998), „Podkarpacie” (2000), „Pogranicze kultur - drewniane budownictwo sakralne na Podkarpaciu” (2001), „Hucule - konie z gór”, „Żubr w Bieszczadach” (2006), „Araby. Dzieci wiatru” (2007). Album „Wilk” (2003) zdobył Grand Prix Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek w kategorii albumów w konkursie na najpiękniejszą książkę roku, a wystawa pod tym tytułem była prezentowana przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych poza granicami kraju. Laureat nagród i wyróżnień fotograficznych, m.in.: „Konfrontacje”, Lublin 1973 (medal brązowy), Biennale Fotografii Przyrodniczej, Poznań 1972 (medal złoty), Grand Prix na wystawie ONZ „Chrońmy Środowisko Człowieka” (Kenia 1974). Otrzymał także: nagrodę miesięcznika „Profile” (1985), „Wawrzyn” - nagrodę redakcji PR i TV Rzeszów (1991), nagrodę Wojewody Krośnieńskiego (1988), Miasta Przemysła (1994), Miasta Rzeszowa (1999), dyplom Zarządu Głównego PTTK Fotografa Krajoznawcy Polski, medal 40-lecia ZPAF, statuetkę „Żubr Bieszczadzki 2008” i brązowy medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2009). Ma w dorobku wiele wystaw indywidualnych i udział w wystawach zbiorowych w kraju i poza jego granicami. Posiada złotą odznakę szybowcową z dwoma diamentami.

## Tadeusz Budziński

Fotografowanie zawsze jest rodzajem polowania: na sytuację, na światło - i na te szczególne, niezwykle rzadkie chwile, w których rzeczywistość na ułamek sekundy odsłania „drugie dno” i łączy harmonię dzieła sztuki. Długie, cierpliwe, rozciągnięte w czasie oczekiwanie, szczęśliwy traf przypadku czy znużone zmagania z materią rzeczywistości naginanej do aranżowanych sytuacji, wreszcie wyzwajający trzask migawki, radość zdobycia trofeum i późniejsze prezentowanie go z dumą i satysfakcją - analogie nasuwają się same... Fotografowanie dzikiej przyrody, zwierząt żyjących w naturalnym środowisku, kojarzy się z polowaniem jeszcze bardziej. Bo lwia część pracy fotografa, tak jak i myśliwego, polega na długotrwałym poznawaniu środowiska wybranych zwierząt, ich natury, fizjologii, wnikliwej obserwacji ich zachowań, obyczajów, na uporczywym i cierpliwym chodzeniu ich śladami - nieomal na utożsamianiu się z nimi. Doskonale to wie Tadeusz Budziński - wytrawny myśliwy i fotograf zarazem. Wykorzystując myśliwskie doświadczenie, porusza się w świecie wolnych stworzeń niemal niezauważalnie, nie zakłócając ich naturalnych zachowań, a jego bezkrawe trofea, dopełnione bogatą wiedzą i osobistymi emocjami, dają możliwość wejrzenia w światy większości ludziom niedostępne. Mimo że bohaterami wielu jego zdjęć są dzikie zwierzęta, jego zainteresowania twórcze nie ograniczają się tylko do obiektywnej rejestracji motywów przyrodniczych. Już sam wybór tematów w tej części jego twórczości: wilków, żubrów, koni arabskich i koni huculskich, fotografowanych w ich naturalnym środowisku, często zimą, w trudnych warunkach atmosferycznych, wskazuje, że chodzi mu o coś więcej. Że nieprzypadkowo są to zwierzęta rzadko spotykane na wolności, żyjące na rozległych, trudno dostępnych obszarach. Wydaje się, że artysta chodzi przede wszystkim o „wypreparowanie” kojarzonego z nimi poczucia wolności i pierwiastka uczucia pełnej przynależności do Natury. I dopełnianie nimi kompozycji, w których prym wiedzie przestrzeń, a obecność dzikiego zwierzęcia, symbolu nieoswojonej przyrody, współtworzy jej klimat pierwotnej, nieskażonej ludzką obecnością, naturalności. Dodatkowo jest on podkreślony dokładnym omignięciem

widomych znaków ingerencji człowieka: śladów zabudowy, dróg, linii energetycznych - zarówno przez wybór odpowiednich, pozbawionych ich miejsc, jak i przez staranne kadrowanie fotograficznych obrazów. Czasem wśród prac pojawia się, zawsze znakomite, ujęcie przestrzeni z lotu ptaka - co przypomina, że autor aktywnie uprawiający szybownictwo, doświadczał jej również i z takiej perspektywy. Fotografie Tadeusza Budzińskiego dostępne są głównie w publikacjach albumowych. To daje mu możliwość narracyjnego budowania swoich twórczych wypowiedzi w dialogu z zawsze znakomitymi grafikami, twórcami opracowań graficznych jego albumów. A także precyzowania i wzmacniania siły ich wyrazu poprzez odpowiednie przycinanie pierwotnych kadrów i dopowiadanie poszczególnych ujęć innymi, sąsiadującymi z nimi na stronie. Na tej zasadzie skonstruowany jest album „Żubr w Bieszczadach” (tekst Kajetan Perzanowski, opr. graficzne Władysław Pluta, wyd. Bosz, Olszanica 2006). Ujęciom zbliżeń zwierzęcych sylwetek, fragmentów ich ciał, towarzyszą, starannie dobrane, także pod względem kompozycyjnym, osobne zdjęcia charakterystycznego pejzażu lub jego nastrojowych elementów. Inny system „dopełnień” zastosowany jest w znakomitym „Wilku” (tekst Andrzej Strumiłło, Tomasz Konarski, opr. graficzne Lech Majewski, wyd. Bosz, Olszanica 2003), uznanym za najpiękniejszą książkę roku 2003 przez Polskie Towarzystwo Wydawców Książek. Niemal monochromatyczne w całości wydawnictwo ma strony subtelnie zróżnicowane dwoma dyskretnymi odcieniami: na popielato-szarych stronach wiodącym tematem są wilki, na stronach o cieplejszym, beżowym odcieniu przedstawiono ich potencjalne ofiary: jelenie i sarny. Grube ziarno fotografii rozmywa ostrość wizerunków zwierząt, zaciera detale, współtworząc zarówno ich syntetyczny charakter jak i nastrój chwilowości, ulotności. Napięcie budzone przez zestawienia wizerunków drapieżnych wilków i łagodnych trawożerców osiąga swą kulminację w fotografiach przedstawiających watahę rozszarpującą jelenia i jego ogryzione kości. W technicznie podobny sposób są fotografowane konie arabskie i huculskie. Natomiast same

kompozycje kadrów dostosowane są tu do gwałtownego ruchu, związanego nieodłącznie z naturą tych zwierząt. Szczególnie efektowne są zdjęcia wykonywane w zimowych plenerach. Ich ziarnistość nakłada się na nieregularną strukturę białych plamek padającego śniegu, a rozwiewane przez pęd i wiatr kłęby pary z końskich oddechów zacierają po malarsku ekspresyjny rysunek rozwianych grzyw i dynamiczne kształty ich ciał. Zbliżenia i ciasno kadrowane ujęcia detali przeplatane są szerokimi panoramami górskich krajobrazów, nastrojowych wieczornych i porannych widoków. W nich także dominuje przestrzeń i określający ją klimat naturalnej swobody. Jakkolwiek Tadeusz Budziński, jako artysta fotografik, najbardziej kojarzy się z tego rodzaju twórczością, niejednokrotnie dał się poznać jako wrażliwy pejzażysta, uważny reporter (w formie albumów opublikowano jego fotorelace

z wizyt papieża Jana Pawła II w Sandomierzu i Krośnie), oraz twórca zdjęć i wydawnictw krajoznawczych, wśród których wyróżnia się bardzo osobiście potraktowany piękny „San”. Pokażni i artystycznie spójny zbiór tworzą wykonywane przez niego równolegle przez wiele lat intrygujące portrety. Wykorzystał w nich swój wyostrożony zmysł obserwacji do wydobycia z rysów twarzy swoich modeli; najczęściej dobrze mu znanych osób, zakodowanych w nich cech ich charakterów. Fotografia jest rodzajem twórczości dostarczającym wyjątkowo intensywnych przeżyć. Krystalizuje się na styku rzeczywistości widzialnej i emocjonalnego jej przeżywania, lecz sztuką czyni ją dopiero zdolność tworzenia obrazów, w sposób spójny i wizualnie atrakcyjny łączących te dwa obszary. Tadeusz Budziński niewątpliwie tę zdolność posiada.

Stanisława Zacharko



Halicz zima





Rzeźbiarz, medalier, działacz społeczny. Absolwent Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Sędziszowie Małopolskim oraz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom w 1962r.), gdzie studiował na Wydziale Rzeźby w pracowni Jacka Pugeta. W latach 1956–1957 pracował w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, a w latach 1962–1973 w Biurze Wystaw Artystycznych w Rzeszowie. Laureat I nagrody w konkursie na odznakę „Zasłużony dla województwa rzeszowskiego”. W 1965r., jako członek zespołu (wraz z Władysławem Boczkajem i Andrzejem Smoczeńskim) został laureatem II nagrody w Ogólnopolskim Konkursie na Pomnik Bohaterów Ziemi Kieleckiej w Kielcach w roku 1966. Tworzy w dziedzinie rzeźby (realizacje w brązie, kamieniu, drewnie), sztuki użytkowej i rzemiosła artystycznego. Wykonał dwa monumentalne ołtarze z wapienia pińczowskiego (Mogielnica, Wrocanka k. Tarnowca), szereg rzeźb sakralnych (m.in. Matka Boska w Woli Dalszej, św. Józef w Rzeszowie), pomnikowych (Pomnik Ofiar II Wojny Światowej w Radomyślu nad Sanem, Pomnik Armii Krajowej w Tyczynie - nieistniejący), o tematyce sportowej (Rzeszów - nieistniejące, Mielec), medali, tablic pamiątkowych, nagrobków.

## Krzysztof Bukala

Z osobą i twórczością Krzysztofa Bukalę zetknąłem się bezwiednie. Spotkaliśmy się nie wiedząc o swoim istnieniu. Cenzorzy uznali kiedyś Bukalę za niebezpiecznego dysydenta i wraz z drugim artystą dysydem – poetą rzeszowskim, został Bukala wyrzucony poza nawias. Reprodukacja dzieła rzeźbiarskiego Krzysztofa Bukalę oraz wiersz poety – dysydenta znalazły się na śmietniku historii w dziale prohibitów. Natomiast dla niepoznaki utwór poetycki mojego autorstwa wsadzono do gotowego katalogu wystawy ZPAP i jednocześnie almanachu poetyckiego jako pendant do zdjęcia obrazu, który zastąpił pracę Krzysztofa Bukalę wyrzuconą na śmietnik historii. Nie wiedząc o kulisach zdarzenia zostałem wykorzystany jako klocek maskujący, albo – mówiąc bardziej elegancko – maskująca tessera, czyli kostka, z której układa się mozaiki. Dzięki takiemu zabiegowi jego autor, skądinąd człowiek bardzo zacny, nie tylko uratował wspólne przedsięwzięcie rzeszowskich poetów i plastyków, ale zażegnał tornado personalne w rzeszowskim środowisku tamtych lat. Podziwiam finezję takiego posunięcia, które zapewne nie budzi podziwu rzeszowskich artystów-dysydentów. Krzysztof Bukala debiutował więc w Rzeszowie jako „dysydent” i „dysydem” pozostał właściwie do dziś dnia. W jego projektach cenzorzy nieustannie dopatrywali się zagrożeń dla pilnowanego ustroju. Pegazy miały celowo połamane skrzydła, a lampa naftowa szydziła z cywilizacyjnego zapóźnienia socjalistycznej wsi rzeszowskiej. Projekty Bukalę stały się przedmiotem obowiązkowych analiz ideologicznych w Wydziale Propagandy Komitetu Wojewódzkiego PZPR. Czasami zatrudnionym tam funkcjonariuszom brakowało czujności. Na płaskorzeźbie do zsekularyzowanego domu pogrzebowego na Wikowyi – kaplice były wtedy reakcyjnym przesądem – udało się Bukale

przemycić motyw żurawi. Może w głębi serca cenzorzy godzili się z ideą zakładającą, że po śmierci dusze zmarłych odlatują tam skąd przybyły i koncyliacyjnie nie zauważyli treści chrześcijańskich zawartych w takiej metaforze. Nawiasem mówiąc płaskorzeźba ta w ostatnim czasie została zlikwidowana. Ważną część dorobku Krzysztofa Bukalę stanowią rzeźby o tematyce sportowej, wykonane w Rzeszowie i Mielcu nietrwałą techniką narzutu. Nieżyczliwi wytykają Bukale, że, jakby przecząc swym poglądom, wykonywał tablice pamiątkowe w Komendzie Wojewódzkiej Milicji w Rzeszowie, gloryfikujące utrwalaczy władzy ludowej. Dlaczego nie mamy podobnych pretensji na przykład do inżynierów rzeszowskiej WSK, których twórczy wysiłek pozwalał wyposażać w nowoczesne silniki sowieckie samoloty, wykorzystywane w Korei, Wietnamie, Afganistanie oraz na innych frontach „walk narodowo-wyzwoleńczych oraz rewolucyjnych”? W latach 80. XX w. Krzysztof Bukala uczestniczył w niezależnym ruchu artystycznym. Na nieoficjalnych wystawach zaprezentował między innymi proroczą kompozycję zatytułowaną „Tylko pod krzyżem, tylko pod tym znakiem - Polska jest Polską, a Polak Polakiem”. Wykonał dwa monumentalne kamienne ołtarze dla kościołów w Mogielnicy i Wrocance koło Tarnowca. Wtedy też związał się z ruchem walki o życie nienarodzonych i dla sanktuarium w Tarnowcu zaprojektował monumentalny pomnik-mauzoleum pomordowanych dzieci poczętych. Stał się etatowym projektodawcą pamiątkowych tablic patriotycznych, płaskorzeźbionych i przestrzennych wizerunków Józefa Piłsudskiego, księdza Jerzego Popiełuszki, Jana Pawła II, odsłanianych najpierw nielegalnie, a potem już legalnie w Rzeszowie oraz na terenie diecezji przemyskiej lub rzeszowskiej.

Jacek Kawalek



Aleksander Fredro

gips patynowany  
lata 90.



*Matka Teresa*

gips patynowany  
40 x 30 cm, 1990 r.



*Tablica pamiatkowa,*

brąz  
80 x 60 cm, 2001 r.

Urodził się w 1975 r. w Białymostku. W latach 1996–2001 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 2000–2001 studiował na Wydziale Rzeźby w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii. W 2009r. uzyskał tytuł doktora na Wydziale Rzeźby krakowskiej ASP. W latach 2001–2002 pracował na stanowisku terapeuty zajęciowego w Środowiskowym Domu Samopomocy w Rzeszowie. W latach 2004-2005 pracował w Zakładzie Rzeźby Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Obecnie pracuje jako nauczyciel rzeźby w Zespole Szkół Plastycznych w Rzeszowie. Laureat m.in.: nagród w konkursie „Obraz, Grafika, Rysunek, Rzeźba Roku” (BWA Rzeszów, 2003, 2008); I miejsca z konkursie „Gazety Wyborczej” na projekt i wykonanie rzeźby poświęconej pamięci rzeszowskiego przewoźnika rzeczno Stanisława Nitki (Rzeszów 2004), Nagrody Femechaco na International Biennale of Sculpture Resistencia – Chaco (Argentyna 2008). Wybrane wystawy: Szajna Galeria, Teatr im. Wandy Siemaszkowej (Rzeszów 1999); otwarcie galerii „Reaktor Sztuki”, wystrój wnętrza: rzeźba, obiekt, instalacja (Rzeszów 2004); „Targowisko – rzeźba, obiekt, instalacja”, „Reaktor Sztuki” (Rzeszów, 2005); „Erotyki” - BWA Rzeszów (2006); „Erotyki” - Galeria BB Kraków (2007); „Usta, usta”, Galeria BB Wrocław (2007); „Rodzicielstwo”, Ogród Botaniczny Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (2009). Brał udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, m.in. w: Hiszpanii, Korei Południowej, na Litwie, w USA.

## Paweł Chlebek

Paweł Chlebek w swoich realizacjach rzeźbiarskich poświęca uwagę zagadnieniom, które bezpośrednio wynikają z fascynacji pięknem cielesnym i duchowym. W sposób świadomy i dojrzały podejmuje kwestie erotyzmu, rodzicielstwa i wychowania, nieodzownych elementów, w naturalny sposób wpisanych w egzystencję ludzką. Jego rzeźby są kwintesencją doznań wypływających z wnętrza duszy, przeżyć, przemyśleń. W kompozycjach Chlebka piękno zewnętrzne jest uzewnętrznieniem piękna wewnętrznego, piękna wynikającego z dobra, piękna uszlachetnionego etyką. Pisząc o rzeźbach Pawła Chlebka, nie sposób dotknąć wszystkich aspektów jego twórczości. To człowiek młody, pracowity, ambitny i zadziwiająco kreatywny w swym działaniu. Nieustannie poszukuje nowych rozwiązań, zdobywa doświadczenie podróżując po najdalszych zakątkach świata, gdzie na sympozjach rzeźbiarskich tworzy realizacje z różnego rodzaju gatunków drewna lub innych dostępnych środków, które w danym momencie ma do dyspozycji. Co ciekawe, dokończone realizacje pozostają na miejscu, eksponowane są w przeznaczonym im kontekście. Cykle tematyczne, którym poświęca uwagę, nazwane zostały „Erotyki”, „Rodzicielstwo” i „Wychowanie”; dotykają one zagadnień bytu, kwestii która od zarania dziejów fascynuje ludzkość. Pierwszy cykl z lat 2001-2007 zatytułowany „Erotyki” to eksplozja namiętności, odkrywania tabu sensualności, zabawa formą, inspirowaną powabem kobiecych kształtów. Artysta buduje formy rzeźbiarskie z najbardziej zmysłowych elementów kobiecego ciała: piersi, brzuchów, bioder, ale jednocześnie wplata pomiędzy nie nagie torsy męskie, zespalałające kompozycję. Aranżuje je w różnych zestawieniach, które bardziej niż na zmysły oddziałują na podświadomość odbiorcy. Biel rzeźb tworzonych z żywicy poliestrowej i mączki dolomitowej w dziwny sposób wysubtelnia odczucia. Instalacje erotyczne nabierają delikatności, porównywalnej do pierwszej miłości. Ich studyjna, gładka, jedwabiście połyskująca powierzchnia budzi skojarzenia, z jednej strony kierujące w stronę antyku, z drugiej zaś strony - ich forma przywodzi na myśl czasy nam współczesne i realizacje rzeźbiarskie Aliny Szapocznikow. Jeżeli nawet pojawiają się tego rodzaju

konotacje, to są one tylko i wyłącznie wynikiem sugestywnych inspiracji, od których żaden twórca nie jest w stanie się uchronić. Paweł Chlebek stworzył tu intymną i bez wątplenia indywidualną formę wypowiedzi. To swego rodzaju zapis przeżyć, pewnego etapu jego życia. Rzeźby mają kształty o licznych skojarzeniach, które wibrują w pamięci i jakiegokolwiek wytłumaczenie bądź opisanie ich za pomocą jednej tylko analogii jest niemożliwe. Niezmiernie impresyjnie na zmysły widza działają obłe kształty rzeźb stanowiące serię o nazwie „Dotyk”. Artysta nadaje im charakter organiczny, wykorzystane przez niego tworzywo, żywica poliestrowa w kolorze bursztynu, miejscami transparentna, połyskująca światłem, żyje własnym życiem. Właściwie nie wiadomo, czy formy korzystniej prezentują się w oglądzie bezpośrednim, czy na fotografiach, które bez wahania można nazwać dziełem samym w sobie. Podobny charakter posiadają instalacje, budowane na zasadzie modułu z drobnych elementów o formach ust, zastygłych w namiętnych pocałunkach, bądź też w bliżej nieokreślonych grymasach. To również zapis ulotnych chwil spędzonych z ukochaną osobą. „Pocałunki”, modelowane z żywicy poliestrowych i szkła, barwionych na kolor czerwony, to całusy słodkie jak maliny, które twórca pakuje w szklane słoje, być może chcąc zachować ich smak na dłużej, na gorsze dni. Cykl „Erotyki” w naturalny sposób przeistoczył się w „Rodzicielstwo”. Paweł Chlebek koncepcję aktu w dalszym ciągu opiera na związku płci, atrybutów męskości i kobiecości, wystudiowanych do granic maestrii. Rodzicielstwo jakie stworzył, nabiera cech sakralizacji. Fragmenty ciała, które jeszcze niedawno rozwibrowane były erotyzmem, zostają wyciszone. Chodzi tu już o coś więcej - o stworzenie rozbudowanej aranżacji, na wzór świątyni, gdzie centralne miejsce zajmują kobieta i mężczyzna zatopieni w chrzcielnicy. Ich brzuszce wypełnia ziemia i woda - odwieczne symbole życia. Zarys uświęconego miejsca wyznaczają kolumny o głowicach nagich torsów. „Rodzicielstwo” to zespół rzeźb, których aranżacje przestrzenne świetnie wtapiają się w przyrodę. Zamyśłem autora było połączenie kilku materiałów zespalałających się w całość - rzeźb z żywicy poliestrowej i mączki dolomitowej - składników

dwóch żywiołów, symbolizujących ziemię i wodę oraz metaforycznego elementu istnienia – ziaren, kojarzonych z zasiewem lub kwiatów – stokrotek, nierozzerwalnie łączonych z wiosną, początkiem życia i radością. Cechą znaną tej aranżacji jest możliwość prezentowania jej w plenerze i w pomieszczeniach zamkniętych. Zarówno we wnętrzach, jak i w otwartej przestrzeni nie zatracą istoty, otwartości, którą artysta ją naznaczył. Pełnią tajemnicę emanuje rzeźba „Przebudzenie”, wykonana z żywicy poliestrowej z domieszką mączki dolomitowej, połączona z drewnem. Subtelna, acz pełna niedomówień realizacja, skonstruowana na zasadzie skojarzeń, nie zaś dosłowności, ukazuje moment cudu stworzenia - conceptio. Tytuł realizacji jest sugestywny, wręcz dwuznaczny, lecz tę dwuznaczność pozbawia artysta wulgarności. Sam moment prokreacji oddziałuje tylko i wyłącznie na podświadomość widza, zaś moment poczęcia Paweł Chlebek uświęca i to niemalże dosłownie. Początek nowego bytu realizuje z drzewa zwanego Palo Santo, co w tłumaczeniu oznacza „święte drzewo”. Drzewo to, jak embriion, z biegiem czasu przeistacza się. Początkowo brązowe, w wyniku oksydacji zmienia barwę na piękną, głęboką zieleń i, co ciekawe, nabiera cudownego zapachu. Z czasem obrasta mchem, więc właściwie cały czas żyje. Twórca wykreował poetycką wręcz analogię, chyba bardziej refleksyjną, a może nawet kontemplacyjną, niż formalną. Koncepcja piękna, nowego istnienia jest tutaj odbiciem wewnętrznej formy, wypływa z duszy, sfery idealnej, nieskalanej. W tym kierunku podąża Paweł Chlebek.

Bardziej niż sfera fizys pochłania go teraz psyche. W kolejnym, niedawno podjętym cyklu „Wychowanie” koncentruje się na materii, by poprzez nią dotrzeć głębiej, przedstawić skomplikowane wnętrze kobiecej duszy, zanurzyć się w nie. Forma podlega rozczłonkowaniu, nabiera ekspresji, bliżej niezdefiniowanej określoności. Konstrukcja przedstawienia sama zachęca widza do oglądu, właściwie wciąga odbiorcę w magnetyczny sposób. Prowadzi jego wzrok, który powoli zaczyna krążyć po dziele sztuki, z początku bezwiednie, następnie coraz bardziej wnikliwie analizując szczegóły, pochłania go swoim bogactwem. Widz niemalże automatycznie zastanawia się nad przyczynowością i sensem takiego działania. Tak narodziła się „Wenus” Pawła Chlebka, całkowicie odbiegająca od Wenus znanych wszystkim doskonale z opracowań dotyczących sztuki. Brak tu jakiegokolwiek analogii do kanonu – bogini matki, rodzicielki, jaki pojawił się w realizacjach prehistorycznych. Nie chodzi tu również o boginię piękna i miłości według starożytnych lub Botticellego, ucieleśnienie doskonałości kształtu i proporcji, na których wychowały się pokolenia. Współczesna, snycerska, intarsjowana realizacja zawiera elementy drzewa lipowego, kruchej i delikatnej. Posiada również detale wykonane z drzewa quebracho, co z hiszpańskiego oznacza „łamiące siekierkę”. Jest to niezwykle twardy gatunek drewna, o ciepłym odcieniu brązu. Artysta wkomponował go w wewnętrzne partie rzeźby, być może mają one świadczyć o niezłomności kobiecego serca, o wewnętrznej sile bądź wytrwałości, o pewnej niezgłębionej tajemnicy, którą skrywa w sobie każda kobieta.

Dorota Rucka-Marmaj



Wenus

drewno: klon, lipa, śliwa, kebraczo; perfumy, pończocha 150cm / 60cm / 90cm, 2011 r.



*Cacuszko*

żywica poliestrowa, stal nierdzewna,  
12cm / 24cm / 26cm, 2002/03.



*Przebudzenie*

palo santo – drewno pod ochroną, święte drzewo, posiada  
właściwości lecznicze, 13cm / 7cm, żywica poliestrowa, mączka dolomitowa  
18cm / 35cm / 32cm, 2008 r.

Urodziła się w Radomyślu nad Sanem. Architekt wnętrz, grafik, malarka, działaczka społeczna. Studiowała na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Maluje martwe natury, krajobrazy, portrety, ale także obrazy o tematyce religijnej, patriotycznej oraz politycznej. W latach 1978–1981 uczestniczyła w wystawach oraz konkursach ogólnopolskich, a także regionalnych rzeszowskiego Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków. W latach 80. XX w. brała udział w Dniach Kultury Chrześcijańskiej w Rzeszowie oraz Stalowej Woli, a także w wystawach niezależnych (Wystawa Sztuki Chrześcijańskiej, Rzeszów 1983; „Obecność”, Warszawa 1983; „Człowiek – Bóg – świat”; Przemysł 1987, 1988), jak również organizowała niezależne wystawy indywidualne własnej twórczości (Stalowa Wola 1984, Rzeszów 1984, 1985). W roku 1988 została laureatką I nagrody na przemyskim przeglądzie twórczości niezależnej „Człowiek – Bóg – świat” oraz została wyróżniona na niezależnej wystawie rzeszowskiej „A Polska istnieć będzie”.

## Izabela Chudy

13 maja 1981 roku był najważniejszym, ale najtrudniejszym dniem w życiu Izabeli Chudy. Od rana dręczył ją nieuzasadniony niepokój. Nie ustąpił, przeciwnie, jeszcze spotęgował się, kiedy przekroczyła próg swej pracowni, zaimprovizowanej w suszarni na ostatnim piętrze betonowego bloku. Przystąpiła do malowania nowego obrazu. Był to trudny czas. Zdrada narodowych interesów, jakiej w marcu dopuścili się przywódcy „Solidarności”, stawała się tajemnicą Poliszynela, ale tylko bardziej wrażliwi i odważni nie bali się mówić o klęsce, o beznadziejnej frustracji z niewykorzystania okazji wybicia się na niepodległość. Ten obraz wyrzuciła z siebie. Samotny polski papież na nieprzyjaznym pustkowiu kroczy w stronę ośnieżonych szczytów zamykających horyzont. Zmierza w stronę najwyższego wierzchołka, z którego zrywa się do lotu biały orzeł, ale orzeł krwawiący, którego krew przemienia się w dwa czerwone strumienie spływające po zboczach. Powstał obraz monochromatyczny, namalowany szarościami i szarymi ziemiami, z dominantą dwóch niewielkich czerwonych plam. Przedpołudniem doszła do wniosku, że obraz ten, choć ewidentnie nieukończony, może nawet naiwny z malarskiego punktu widzenia, musi już takim pozostać. Niepokój dręczący ją od rana nie ustępował. Po godzinie siedemnastej cały świat obiegła wiadomość o zamachu na placu św. Piotra w Rzymie. Nawet osoby życzliwe Izabeli traktują ją jako „nawiedzoną”, a więc nieobliczalną, zaskakującą ekscentrycznymi pomysłami, opiniami odbiegającymi od zdroworozsądkowych norm, nadmiernie zawierającą intuicji. Jednak tamtego dnia Izabela stała się ogniwem w łańcuchu tajemnic wielkich objawień z Fatimy. Jej nieukończony obraz nabiera nowych znaczeń w kontekście innych wydarzeń: poświęcenia Rosji Matce Boskiej i niespodziewanej eksplozji atomowych arsenałów Władystoku w roku 1984. Stanowi klucz do zrozumienia malarskiej twórczości Izabeli Chudy. Zanim z końcem lat 70. zajęła się intensywnie malarstwem z powodzeniem uprawiała rysunek i grafikę. Rozmalowała się na dobre próbując stworzyć nowy „produkt” rynkowy, „neobiedermeierowski” obraz, zaspokajający mieszczańskie gusty polskiej klasy średniej z ostatniej ćwierci XX wieku, ale równocześnie respektujący malarskie ambicje autorki.

Wielokrotnie malowała zalew na Wisłoku. To, co oglądała w dzień, wieczorem oraz nocą z okien swojej pracowni. Trudno uznać te obrazy za studium światła, choć nie brakuje w nich blasków wschodzącego lub zachodzącego słońca, refleksów światła latarni odbijających się w lustrze rzeki. Siłą tych obrazów jest ich świeżość oraz nastrój wydobyty środkami malarskimi. Czerwienie, błękity, zielenie, wzięte jakby prosto z tuby, umiała zestawiać tak, iż zatracają swą surowość i nabierają zaskakującej subtelności. W obrazach tych zawiera się jakaś polska odmiana nowego fowizmu, nawiązującego bardziej do Deraina’a i Vlamincka niż Matisa. Poczynając od sierpnia 1980 roku rejestrowała na sposób malarski, swobodnie i spontanicznie, wzloty własnej nadziei. Może naiwne i bezpodstawne, ale przecież jakże typowe dla stanu uczuć Polaków w tamtym czasie. Obrazy te nie były prezentowane w państwowych galeriach, ale można było zobaczyć je w mieszkaniach prywatnych, a w stanie wojennym - na wystawach publicznych w kościołach w Rzeszowie, Stalowej Woli, Leżajsku, Tarnobrzegu, Jarosławiu, Łańcucie. Dzisiaj już mało kto pojmuje, jakim patriotycznym dynamitem był wówczas wizerunek Lecha Wałęsy, pojawiający się prawie na każdym jej obrazie. Jakim zastrzykiem nadziei był wizerunek Jana Pawła II. Jakim apotropajonem, sakramentalium rzeczywiście chroniącym przed złem, był wizerunek częstochowskiej Madonny. Można udawać, że tego wszystkiego nie było. Że ówczesne obrazy Izabeli Chudy są nic nieznaczącym epizodem dziwnego zjawiska, raczej pozaartystycznego niż artystycznego. Taka konkluzja zadowoli tych, którym w tamtym czasie zabrakło wiary lub odwagi. Powyższe stwierdzenie nie jest zarzutem, ale obiektywną konstatacją. To prawda, że obrazy Izabeli były również dowodem odmowy lojalności wobec władz, które uważały się za dobroczyńcę artystów. To prawda, że obecnie lepiej mają się ci, którzy demonstrowali lojalność lub milcząc wyczekiwali na rozwój wypadków. Życie toczy się dalej. Obrazy Izabeli Chudy stają się wyjątkowym świadectwem tamtych lat. Świadectwem prawdy, która zawsze będzie jednoznacznym zaprzeczeniem prostackiego kłamstwa.

Jacek Kawałek



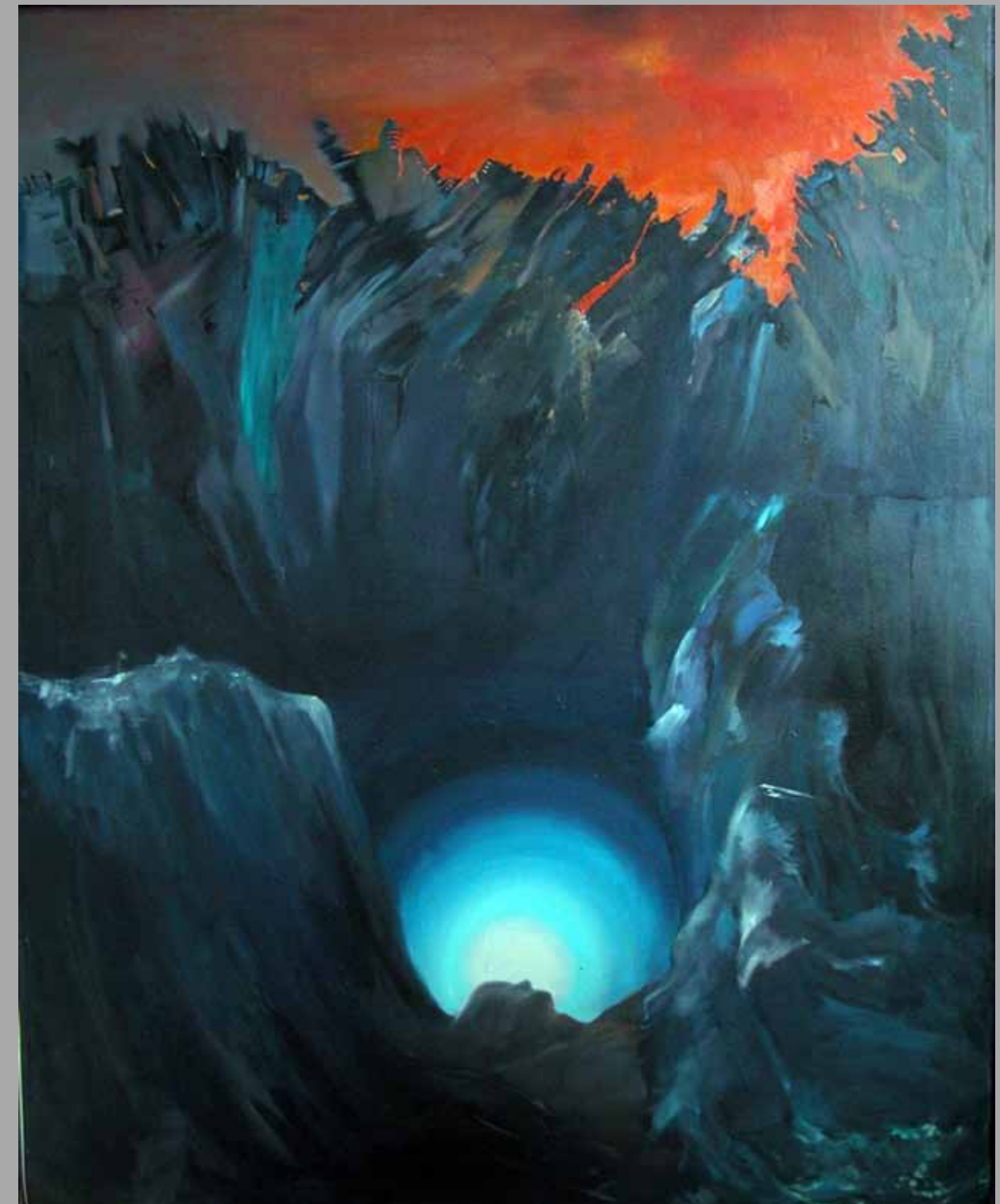
*Epitafium dla gołębia*

linoryt  
100 x 70 cm, 1980 r.



*Adwent polski*

olej, płótno  
100 x 70 cm, 2000 r.



*bez tytułu*

olej, płótno  
100 x 80 cm, 2005 r.

Ukończyła ASP w Krakowie, gdzie studiowała na Wydziale Grafiki. Pracę dyplomową uhonorowaną Medalem Rektora ASP obroniła w pracowni miedziorytu pod kierunkiem prof. Stanisława Wejmiana w 1993 r. W 2004 r. ukończyła Podyplomowe Studia Pedagogiczne w Państwowej Wyższej Szkole Techniczno-Ekonomicznej w Jarosławiu. Zajmuje się malarstwem, grafiką, rysunkiem, realizuje obiekty i instalacje. W latach 1999–2005 prowadziła Galerię Pałac Lubomirskich w Przemyślu. Była redaktorką kwartalnika „Galicja” i należy do redakcji rocznika „Kresy Południowo-Wschodnie” oraz miesięcznika „Nasz Przemyśl”, w którym pisze o artystach i sztuce. Współpracuje przy organizacji wystaw w Galerii Zamek w Przemyślu. Laureatka stypendiów twórczych, m.in.: Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za projekt „Twierdza” (2008), Zarządu Województwa Podkarpackiego za projekt „Mapy pamięci” (2010). Otrzymała odznakę honorową „Zasłużony dla kultury Polskiej” (2011). Uczestniczka międzynarodowych projektów artystycznych: Experimental Printmaking, IEEB (International Experimental Engraving Biennial) w Bukareszcie oraz Wirtualne Muzeum Współczesnej Grafiki IconData - SMTG w Krakowie. Jako jedna z trzydziestu grafików zaproszona do „Tribuna Graphic exhibition 2011” w rumuńskim Cluj-Napoca. W sierpniu 2011 r. zrealizowała akcję plastyczną „Sugarandsalt 100 % Eco” w Galerii Plenerowej Traugutta na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Zorganizowała ponad 20 wystaw indywidualnych, m.in. w: Parlamencie Europejskim w Brukseli, w Galeriach BWA w Rzeszowie, Kielcach, Gorlicach, Nowym Targu, Sanoku, Przemyślu, a także we Wrocławiu, Oleśnicy i Dubiecku. Swoje prace prezentowała także na ok. 80 wystawach zbiorowych w kraju i na świecie. Była uczestniczką międzynarodowych plenerów, konfrontacji i sympozjów twórczych. Jej prace znajdują się w kolekcjach państwowych i prywatnych w kraju i zagranicą. Mieszka w Przemyślu.

## Elżbieta Cieszyńska

Przestrzeń funkcjonowania człowieka zależy nie tylko od rozległości płaskiej przestrzeni rzeczywistości widzialnej. Jej niezbędnym dopełnieniem jest przestrzeń wewnętrzna, duchowa, wyznaczana wrażliwością, wiedzą, wyobraźnią i empatią. A także umiejętnością zauważania, odczuwania i odczytywania sygnałów docierających z głębin czasu, z wielowarstwowych obszarów kultury i historii. Tak pojmowana przestrzeń jest obszarem zarówno inspiracji, jak i penetracji dla złożonej sztuki Elżbiety Cieszyńskiej. Artystka zawsze wchodzi w nią przez furtkę własnej osobowości, wnikliwego wgłębiania się we własne przemyślenia, odczucia i uczucia. W niej – tak w zewnętrznej jak i wewnętrznej jej sferze – poszukuje punktów wyjścia do własnych rozważań. Przy czym porusza się w granicach obszarów wytyczonych przez współrzędne dane jej niejako „odgórnie” – przez miejsce urodzenia i zamieszkiwania, jego kulturowe dziedzictwo, materialne i niematerialne ślady ludzkiej działalności, relikty przeszłości, które swą fizyczną obecnością współtworzą i terażniejszość. A także przez koleje własnego życia, własne predyspozycje twórcze, swój talent, wyczuloną wrażliwość, umiejętność rozpoznawania i definiowania własnych emocji oraz swoją kreatywność. Interesujące ją problemy rozważa w obszernych cyklach prac lub w złożonych projektach, obejmujących również wycinki czasu i przestrzeni. Precyzyjnie dobiera środki wyrazu i, często eksperymentalne, techniki plastyczne. Tworzy prace malarskie, grafiki, kolaże, posługuje się fotografią, drukiem rozwarstwione kompozycje na przejrzystych foliach, dopełnia realną przestrzeń projekcjami, światłem, wykonuje instalacje i aranżacje przestrzenne. Ich teoretyczne założenia formułuje i umieszcza w internetowym blogu, będącym ich integralną częścią, na autorsko zredagowanej stronie [www.elacieszyńska.com](http://www.elacieszyńska.com). Tym samym przestrzeń swego funkcjonowania poszerza o kolejną sferę – abstrakcyjnego, cyfrowego zapisu i otwartej dla wszystkich sieci internetowych połączeń. Chcąc uczynić swój przekaz jak najbardziej uniwersalnym sięga po archetypiczne formy i skojarzenia na poziomie wspólnej wszystkim podświadomości zbiorowej. Niejako nanosi je na swoje własne, jednostkowe doznania,

rozpoznania, fascynacje i obsesje. Stąd w formalnych rozwiązaniach wielu drążonych przez nią tematów pojawiają się pierwotne figury koła, spirali, nieregularnych kręgów, podstawowe barwy i kolory, wyposażone w bagaż odwiecznych symbolicznych znaczeń. Jednym z najbardziej zajmujących ją problemów jest usiłowanie zdefiniowania enigmatycznego punktu wyjścia, zaczątku wszystkiego, zawarte w tworzonym w latach 2006-2007 cyklu „Krajobraz, miejsce, punkt”. Artystka nadała pracom formę rozchodzących się od jednego, centralnie położonego punktu, kręgów, podobnych falom na poruszonej wodzie, czy emitowanym z jednego miejsca dźwiękom, światłu, itp. Część z nich to emocjonalnie nawarstwiane gęstą materią farby, rytmy równoległe, zastygły w nich sugestią ruchu rozprzestrzeniania się. Do podobnych kształtów sięga w organicznie wiążącym się z poprzednim tematem rozważaniu fascynujących ją różnych aspektów funkcjonowania cząstek elementarnych. Zamknięte kręgi, spirale, ich multiplikacje, stały się także wyjściowymi symbolami jej rozległego multimedialnego projektu „Twierdza”, zrealizowanego w ramach stypendium Ministra Sztuki i Dziedzictwa Narodowego. „Twierdza” już w samym założeniu autorki odnosi się do elementów z dwóch sfer przestrzeni: z tej realnej – do wciąż imponujących rozmiarów pozostałości austro-węgierskiej Twierdzy Przemyśl z czasów pierwszej wojny światowej. I do sfery psychicznej. Artystka napisała w zamieszczonym na swojej stronie tekście „Twierdza uzależnia”: „Urodziłam się i wychowałam w Twierdzy. Gdziekolwiek później mieszkałam, nie zaznałam spokoju. Twierdza wzywała, domagała się należytą jej porcji zainteresowania, uwagi zaangażowania. Nie dając nic w zamian. Twierdza jest niewdzięczna. Uwodzi i porzuca, oszukuje i zwodzi. Jest doskonale obojętna wobec mnie, a ja jestem absolutnie w nią zapatrzona”. Twierdza Przemyśl to arcydzieło architektury obronnej, składające się z obejmującego miasto podwójnego pierścienia ogromnych, żelbetonowych fortów, skomplikowanego systemu bunkrów, umocnionych okopów, tajnych przejść pomiędzy nimi, komunikacji, łącznie ze stacją kolejową. Nie do zdobycia przy ówczesnych

możliwościach militarnych, rzeczywiście zdobyta w walce nigdy nie została – na mocy traktatu pokojowego, po przegranej wojnie, oddano ją wraz z terytorium, którego miała bronić, zwycięskiej stronie rosyjskiej. Uprzednio, by nie służyła przeciw własnym twórcom, w 1915 r. Austriacy wysadzili każdy z jej elementów w powietrze. Ja też urodziłam się i wychowałam w przestrzeni objętej Twierdzą Przemyśl, a bolestraszycki XIII Fort San Rideau (Osłona Sanu) stał się integralną częścią mego dzieciństwa, młodości, wspomnień i powrotów... Stąd moje przeświadczenie, że Elżbieta Cieszyńska w niezwykle trafny sposób skatalogowała różnorodne aspekty jej oddziaływania, promieniowania, sposoby przenoszenia znaczeń z nią kojarzonych w różne obszary przestrzeni funkcjonowania człowieka. W teoretycznej syntezie na swoim blogu artystka zsumowała kolejne „rozdziały” projektu „Twierdza”: „Twierdza początek”, „Ziemia pochłania twierdzę”, „Strategia przetrwania”, „Twierdza zamknięte terytorium” i „Twierdza uzależnia”, wskazując na głęboko osobisty aspekt jej znakomitego dzieła. Zmierzyła się także z przytłaczającą formą

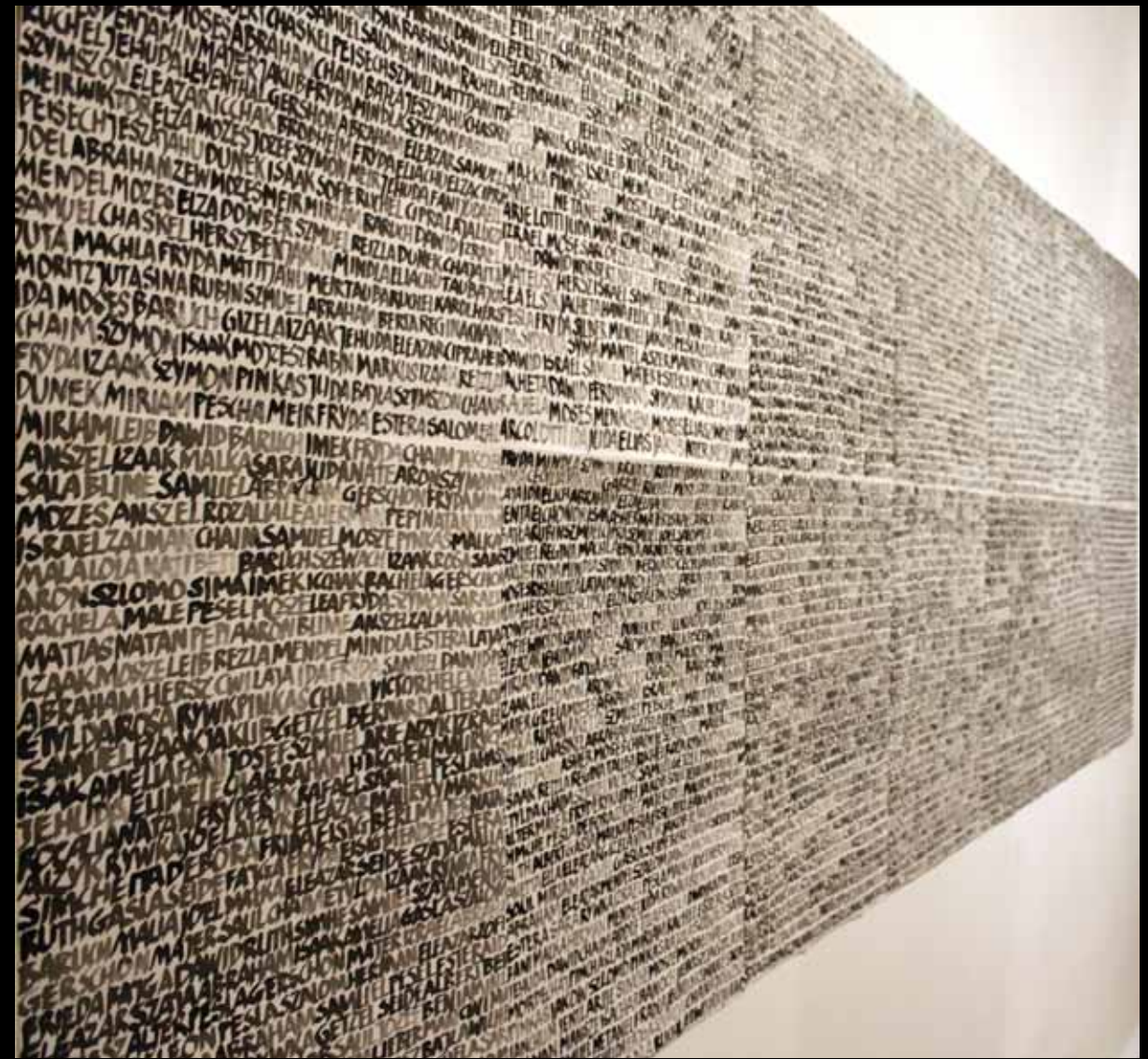
realnej Twierdzy Przemyśl. Przetransponowała ją na system abstrakcyjnych obrazów, grafik, ingerencji świetlnych w materialny konkret żelbetonowych ścian, mrok przepastnych tuneli, pustych szczelin strzelnic. Rozbroiła ze złowrogich odniesień, przenosząc ją symbolicznie w wymiar umownej przestrzeni świata sztuki. Kolejny jej projekt, zatytułowany „Mapy pamięci”, obejmujący jej twórczą penetracją widoczne i niewidoczne ślady obecności żydowskiej części polskiego społeczeństwa na Podkarpaciu, mimo że formalnie zróżnicowany, jest niezwykle spójny. Oparty na rzetelnej wiedzy, tak historii, jak i plastycznych znaków żydowskiej kultury, dotyka miejsc, starych fotografii i ludzkich wspomnień. I kolejnych odniesień do symbolicznej wymowy kręgów, kół i spiral... Odnosi się wrażenie, że w dużej mierze to doświadczenie „Twierdzy” „uzbroiło” artystkę w umiejętność sprawnego poruszania się w przestrzeni historycznej, pomiędzy konkretem reliktu i pamięcią a czarną dziurą niepamięci. Nauczyło strategii w zdobywaniu nowych terytoriów dla swojej sztuki i logistycznych umiejętności w poruszaniu się w obu jej przestrzeniach. I wytrwałości w walce o coraz wyższy poziom swojej sztuki.

Stanisława Zacharko



Twierdza w muzeum





Inkorporacje cyfrowe, twierdza

Ściana płaczu

Urodziła się w 1976 r. w Sokołowie Małopolskim. W 2001 r. ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Malarstwa. Dyplom z wyróżnieniem uzyskała w pracowni Prof. Leszka Misiaka. Od 2001r. jest asystentką w Zakładzie Malarstwa Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zajmuje się malarstwem i rysunkiem. Aktualnie jest w trakcie zamykania doktoratu na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zorganizowała 9 wystaw indywidualnych m.in. w: Rzeszowie, Krakowie, Katowicach, Radomiu, Olkuszu, Przemyślu, Kielcach. Brała udział w wielu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą a także była uczestniczką malarskich konkursów i plenerów krajowych i międzynarodowych. Mieszka w Rzeszowie.

## Magdalena Cywicka

Pomijając dekoracyjny epizod ściennego malarstwa hellenistycznego w Pompejach, możemy skonstatować dość zdumiewający fakt, że obraz natury rozumianej jako otaczający nas spektakl krajobrazu w autonomicznych malarskich przedstawieniach w sztuce europejskiej pojawia się dopiero w okresie trzeciego wieka w włoskim malarstwie sienieńskim. Dwa niewielkie obrazy Ambrogio Lorenzetti „Miasto nad Morzem” i „Zamek nad Jeziorem”, pozbawione obecności postaci ludzkiej, pozwalają odkrywać niepodległe niejako plastyczne walory pejzażu. Niewątpliwym awans tego motywu z funkcji drugoplanowej, gdzie pełnił on zadanie sztafażu, tła dla przedstawień mitologicznych, rodzajowych czy portretowych, do roli jedynej i pełnej reprezentacji tematycznej, staje się jednocześnie obszarem uwolnienia ogromnej inwencji twórczej, przede wszystkim malarskiej. Historia sztuki zna niezliczoną ilość malarzy specjalizujących się w tym gatunku, gdzie każdy z okresów, stylów czy nurtów artystycznych ma tu swoich niezapomnianych reprezentantów. Magdalena Cywicka, młoda rzeszowska artystka także maluje pejzaż jako główny i jak dotąd jedyny motyw własnych poszukiwań. Czyni to z dużą determinacją i świadomością plastyczną. Od kilku lat obserwuję jej malarską drogę i utwierdzam się w przekonaniu, że w jakimś sensie to pejzaż ją wybrał, nie zaś na odwrót. Taki stan rzeczy zdaje się być szczęśliwą okolicznością, ponieważ na ogół jest wynikiem autentyczności postawy. Rodzaj formalny jej obrazów wpisuje się w konwencję abstrakcyjnego impresjonizmu i ekspresjonizmu, gdzie realizacyjny rozmach, wrażeniowy i emocjonalny typ reakcji na rzeczywistość zewnętrzną, wreszcie rodzaj symbiozy tych stanów ze sposobami bezpośredniego plastycznego przekazu stanowią fundament działania. A zatem obrazy Cywickiej podzielić można na dwie grupy rodzajowe nie ze względu na temat, lecz typ malarskiej reakcji na impulsy zewnętrzne, które mają na jakość tej reakcji bezpośredni wpływ. Pierwszy wiązałby się z prostymi bodźcami optycznymi i w postaci malarskiej realizacji przynosił efekty impresyjne, zachowujące podstawowe, fizyczne cechy pejzażu. Na tych płótnach, mimo widocznych niejednokrotnie

silnych przetworzeń odnajdziemy linię horyzontu a więc i zasadniczy podział na górę i dół, pocujemy opór masy ziemi i lekkość powietrza, nieuchwytną przestrzeń nieba. Skala barw także poprzez czytelne uzależnienie od badanego okiem motywu, nosi cechy fizyki pejzażu. Jeśli jednak, jak chcą niektórzy, określimy impresjonizm jako odmianę naturalizmu, impresjonizm abstrakcyjny bardziej kieruje się w stronę aluzji pejzażu, uwalniając jednocześnie przedstawienie od sztywno pojętej opisowości. Istotnie, swoboda barwnych plam, szrafowań, nawarstwień farby w sensie strukturalnym wiążąc się z materią obrazu, przynależy tu do sfery środków opisowo oderwanych od rzeczywistości zewnętrznej, abstrakcyjnych Cykl niewielkich obrazów pt. „Przestrzenie” (2009), czy „Krajobrazy z moich stron” z tego samego roku, potwierdzają ten kierunek działań. Niemniej, oprócz wyżej wymienionych cech, przedstawienia te charakteryzują się spójnością nastroju wyrażonego głównie poprzez kolor bogatych odmian szarości, bieli, błękitu i czerni emanujących atmosferą pewnej surowości i chłodu. Udziela się klimat jesienno-zimowy bardziej, niż słoneczny i letni. Swobodnie i z wyczuciem kontrolowana tektonika obrazu, daje odbiorcy poczucie trafności malarskich zabiegów i opanowania warsztatu. Obrazy te przynoszą skojarzenia z pięknym cyklem tatrzańskich pejzaży z późnego okresu twórczości Leona Wyczółkowskiego. Druga wspomniana grupa kompozycji Magdaleny Cywickiej gubi realistyczne, namacalne tropy. Są to prace, gdzie artystka w stopniu wyższym, poddawszy się już nie tylko wizualnym, ale też psychicznym inspiracjom, przeżywa intensywnie, doświadcza niejako totalnie istoty, esencji pejzażu. Są to już realizacje dalece abstrakcyjne, niezwykle ekspresyjne, często dużego formatu, czasem łączone w dyptyki, gdzie także format właśnie, jego skala, paradoksalnie podkreśla intymność i bezpośredniość doznania i przeżycia. Obrazy te odznaczają się wysokim stopniem spiętrzenia i skomplikowania malarskiej struktury, z trafnie włączonymi technikami gratażu i frotażu, śladami odbić rozmaitego rodzaju obcych materii. Kolor także nabiera tutaj cech bardziej autonomicznych, pojawiają się niezależne, mniej naturalistyczne tonacje barw. Cywicka bezwarunkowo poddaje się żywiołowi

malowania, chcąc przede wszystkim malarsko zdefiniować własne doświadczenie pejzażu. Tytuły prac stają się bardziej pojemne, jakby za ich pomocą autorka pragnęła wskazać i nazwać przede wszystkim i wyłącznie zjawisko, jakie obraz odkrywa i uobecnia („Przemiana”, „W strefie zieleni”, „W błękitcie”). Otwarty, skojarzeniowy charakter opisywanych kompozycji podkreśla zarówno pewien bezkres pejzażowej topografii, jak też stanowi próbę nadania wyrazu skali utożsamienia

się z krajobrazem. W tym sensie niewątpliwym romantyzm tych obrazów zyskuje rys bardzo kobiecy, empatyczny. Przypomina się tu zresztą twórczość Joan Mitchell, prowadzącej kreatywnie doniosły dialog własnej wrażliwości ze światem szeroko pojętej natury krajobrazowej przyrody. Podobny dialog Magdaleny Cywickiej, pozostając jednocześnie zjawiskiem artystycznie niezależnym, rysuje się jako intrygująca, osobista droga odkrywania siebie poprzez pejzaż i dla pejzażu.

Piotr Wójtowicz



*W błękitcie I*

akryl, płótno  
120 x 150 cm, 2010 r.



*Przemiana I*

akryl, płótno  
120 x 150 cm, 2009 r.



*W błękitach II*

akryl, płótno  
120 x 150 cm, 2010 r.

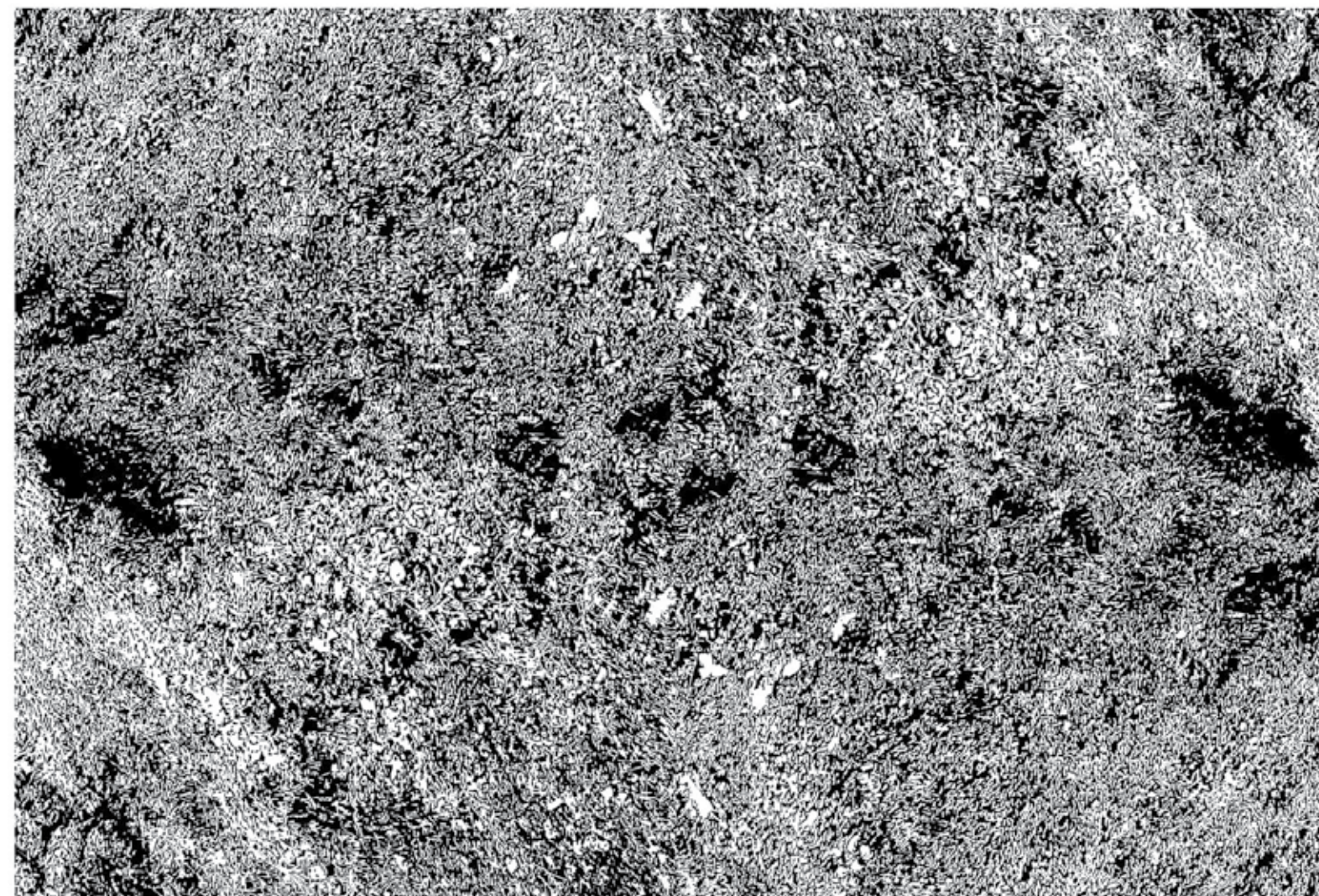
Urodził się w 1975 r. w Przemyślu. Studiował na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Dyplom w 2000 r. w Pracowni Drzeworytu prof. Zbigniewa Lutomskiego i równolegle w Pracowni Malarstwa Sztalugowego prof. Jana Świtki. Jest członkiem Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Pracuje jako adiunkt w Zakładzie Grafiki Warsztatowej i Projektowej na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Ma w dorobku około 30 wystaw indywidualnych w Polsce i za granicą, m.in.: w Krakowie, Przemyślu, Warszawie, Tarnowie, Radomiu, Olkuszu, Rzeszowie, Krośnie, Sandomierzu, Kielcach, Poznaniu, Nyiregyhaza (Węgry), Kosice, Spišská Nova Ves (Słowacja), Cluj-Napoca (Rumunia), Hoxter (Niemcy), Novi Sad (Serbia). Uczestniczył w ponad 350 wystawach zbiorowych, ogólnopolskich i międzynarodowych w Polsce i za granicą. Jest laureatem kilkudziesięciu wyróżnień i nagród w konkursach ogólnopolskich i międzynarodowych, z których ważniejsze to: 1999 - Grand Prix The Second International Mini-Print Biennial, Cluj-Napoca (Rumunia); Główna Nagroda Promocyjna dla Młodego twórcy Europy w Dziedzinie Sztuki, Junge Kunst in Europa – Volksbank, Paderborn (Niemcy); Równorzędna Główna Nagroda Regulaminowa 2nd International Exlibris Exhibition, Rijeka (Chorwacja); Wyróżnienie regulaminowe X Międzynarodowy Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka, Jelenia Góra 1999; 2005 – Grand Prix Doroczna Nagroda Artystyczna im. Mariana Strońskiego Przemyśl; 2009, 2011 - Trzecia i Druga Nagroda VI i VII Międzynarodowego Przeglądu Exlibrisu Drzeworytniczego i Linorytniczego im. Pawła Stellera, Katowice; 2010 - Grand Prix 1st International Ex-libris Competition North Cyprus, Famagusta (Cypr). W 2011 roku otrzymał Nagrodę II stopnia Rektora Uniwersytetu Rzeszowskiego za osiągnięcia w pracy artystycznej. Mieszka w Rzeszowie.

## Łukasz Miłosz Cywicki

Kończąc studia Łukasz Miłosz Cywicki miał już na koncie swojej działalności twórczej pokazną ilość wystaw zbiorowych, udziałów w międzynarodowych konkursach i cenną nagrodę dla Młodego Twórcy Europy, zdobytą w Paderborn w Niemczech. Jego praca dyplomowa – obszerny zestaw wielkoformatowych linorytów z cyklu „Dzień za dniem”, z dużym powodzeniem była prezentowana w wielu galeriach w Polsce, zdobywając dla swego twórcy pozytywne opinie krytyków i uznanie doświadczonych grafików. I już wtedy w ich kompozycyjnej strukturze dały się zauważyć pewne fascynacje i poruszone problemy natury plastyczno-filozoficznej, które – jak się okazało – zagościły w jego twórczości na dłużej. Tymi problemami były wizualne i znaczeniowe sytuacje dziejące się na krawędzi lustrzano-wertykalnych odbić, multiplikacji, korelacji pomiędzy motywem pojedynczym a wielokrotnie powielanym. Jeszcze niewchodzące w formalny zakres powtarzalności ornamentu, ale już dotykające pierwocin jego rytmu i z niego wynikającej dekoracyjności. Różne ich aspekty artysta analizuje w długich cyklach, z których najbardziej wyraziste to rozpoczęty w 1997 roku i kontynuowany „Dzień za dniem”, „Interior”, „Dotyk czasu” i ostatni, od 2008 roku powstający i zatytułowany „Postać czasu”, z którym łączy się, pokrewna mu formalnie, seria ekslibrisów. „Dzień za dniem” zawiera 22 wielkoformatowe (u większości z nich dłuższy bok wynosi ok. 120 cm) drobiazgowo, w technice linorytu, opracowane kompozycje. Na pierwszy rzut oka wydają się być centralnie zakomponowanymi abstrakcjami. Dopiero po bliższej ich analizie okazuje się, że każda składa się z perfekcyjnie odtworzonych rzeczowych motywów, najczęściej pejzażowych, pełnych precyzyjnie oddanych subtelnych detali i drobnych nawet szczegółów. Abstrakcyjny charakter uzyskały dzięki zabiegowi idealnego scalenia na jednej płaszczyźnie papieru dwóch pionowych – mimo poziomego kształtu przedstawienia - odbić matrycy: pierwszego i drugiego, które powstało z odwrócenia matrycy o 180 stopni i zostało dołączone do poprzedniego wzdłuż pionowej krawędzi. Prosty zabieg podwójnego powielenia tego samego motywu, z wertykalnym odwróceniem jednego z nich, stworzył z obrazu przedstawiającego nieprzedstawiający, z asymetrycznej

kompozycji – symetryczną i nadał mu charakter pojedynczego, dekoracyjnego, modułu ornamentu. Inne problemy, również związane z multiplikacją, powielaniem, zmienianiem poprzez nieformalnego dotknięcia Łukasz Cywicki w cyklu zatytułowanym „Interior”. Tym razem do sformułowania swego przekazu użył fotografii i grafiki komputerowej. Wykonał szereg prac (każda to wydruk cyfrowy o formacie 150 x 150 cm) zakomponowanych ściśle centralnie, których kalejdoskopowo, wokół środkowego punktu, regularnie ułożone elementy to sfotografowane fragmenty jego twarzy: oczy, usta, nos, zęby, włosy, fragmenty skóry. Powstałe w ten sposób wizerunki nie kojarzą się jednak z ludzką twarzą - przypominają raczej przerażające potwory z filmów science fiction. Ich organiczna dosłowność zabija efekt estetyczny - mimo rytmicznego, celowo dekoracyjnego układu dodatkowo kojarzącego się z buddyjskimi mandalami czy zachwycającymi, abstrakcyjnymi wzorami, powstającymi na podobnej zasadzie w dziecięcych kalejdoskopach-zabawkach. Multiplikacja wzmacnia działanie wywołujących wzmożone emocje części ludzkiego ciała, jego symboliczne, ale jednak rozkawałkowanie, budzące grozę, mimo umowności dzieła sztuki. W „Dotyku czasu” artysta zrezygnował z wykorzystywania efektów związanych z zabiegami geometryzacji. Niewielki, kameralny format prac skłania do zbliżenia się do nich i do bliższego przyjrzenia im się. Powtarzalny, choć nieregularny rytm niektórych form przypomina rysunek linii papilarnych ludzkiej dłoni i tym właśnie jest. Wkomponowany w inne elementy, dopełniany nimi, staje się podobny im – abstrakcyjnym znakom bez znaczenia, choć sam jest odbiciem czegoś. Z elementów, budzących te same skojarzenia są tworzone figuratywne „Postacie czasu”. Te wszystkie, opisane wyżej, zabiegi formalne nie służą artyście tylko do estetyzowania powstałej wskutek ich zastosowania uporządkowanej, zewnętrznej tkanki prac. Przede wszystkim zwraca przez nie uwagę na niejednoznaczność rzeczywistości, na różnorodne aspekty jej przejawiania się i na ułomność ludzkiego, płaskiego jej postrzegania. Odsłania jej wielowarstwową przestrzenność. Tylko tyle – i aż tyle...

Stanisława Zacharko



*Dzień dwudziesty drugi*

linoyrt  
76 x 112 cm, 2010 r.



*INTERIOR - 16*

grafika komputerowa  
150 x 150 cm, 2011 r.

**EXLIBRIS - ALEXANDRU JAKABHAZI**



*Exlibris - Alexandru Jakabhazi*

linoryt  
10 x 9 cm, 2011 r.

Urodziła się w 1967 r. w Wisznicach na Podlasiu. Ukończyła Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Nałęczowie. W latach 1988–1994 studiowała w Akademii Sztuk Pięknych im. I. E. Repina w Petersburgu na Wydziale Malarstwa i Konserwacji – specjalizacja ikona. Prowadzi pracownię konserwatorsko-artystyczną „IKOS” w Przemysłu. Brała udział w wystawach indywidualnych i zbiorowych, m.in. w: Galeria ASP w Petersburgu (1989, 1994); Galeria BWA w Białej Podlaskiej (1997); Galeria BWA w Gorlicach (2001); Wystawa Kultur Pogranicza w Przemysłu (2001), Wystawa ogólnopolska „Bliźniemu swemu” (2006), Międzynarodowe Biennale Ikonopisania i Sztuki Sakralnej Euroregionu Karpackiego, Trebisov na Słowacji (2007, Grand Prix). Jest autorką obrazów i wielu dzieł sakralnych: ikon, ikonostasów, polichromii, m.in. w: Chołowicach k. Krasiczyna, w Koszalinie, Krynicy, Niagou (Słowacja), w Olsztynie, Zamienicach k. Legnicy. Jej ikony znajdują się w zbiorach prywatnych i muzealnych w Polsce i za granicą, m.in. w: Kanadzie, Niemczech, Rosji, Słowacji, Stanach Zjednoczonych i Ukrainie. Współpracuje z Muzeum w Łańcucie. Prowadzi warsztaty pisania ikon oraz wykłady z dziedziny konserwacji i technologii.

## Małgorzata Dawidiuk

Przeżywanie, ściśle określonego przez zasady ikonopisania, mozolnego budowania, warstwowości, materialnej struktury ikony jest udziałem tylko jej twórcy. Tylko on stąpa po kolejnych stopniach wtajemniczenia, chcąc osiągnąć oświecenie, niezbędne do tej szczególnej pracy, będącej jednocześnie, dla obdarzonych darem umiejętności tworzenia ikon, głęboką, kontemplacyjną modlitwą. Świat może oglądać i przyjmować ikonę tylko jako warstwę zewnętrzną; wyobrażenie, obraz i w zależności od stopnia rozwoju religijnej duchowości - odczuwać w niej emanację mistycznej obecności Boga, anielskich bytów i świętych. Małgorzata Dawidiuk została obdarzona podwójnym darem wnikania w dwoistą, fizyczną i duchową, materię ikon: jako wyposażona w akademicką i teologiczną wiedzę artystka, tworząca dokładnie wedle tradycyjnych zasad te nowe, zamawiane na potrzeby religijnego kultu, jak i konserwatorka tych już istniejących, starych, w których materię może wkroczyć powrotną drogą, idąc śladami gestów ich twórców, aż do pierwotnej warstwy drewna. Kolejne długotrwałe etapy przygotowania deski, przeklejania jej płótnem, kilkakrotnego gruntowania, złocenia, szkicowania kompozycji, nakładania wielu warstw farby; od najciemniejszych tonów wychodząc, aż po na samym końcu kładzione, najjaśniejsze światła – to nie tylko proces malowania. To przede wszystkim mistyczny rytuał wydobywania z bezkształtnej materii wcielonej w nią cząstki idei, blasku boskości. Tak pojęta materia ikony, jej szczególna „cielesność”, jest źródłem inspiracji dla niezwyklej sztuki Małgorzaty Dawidiuk. Podobnie jak Jerzy Nowosielski, najwybitniejszy polski artysta wypowiadający się językiem form, symboli i znaczeń wywiedzionych z ikon, tak i ona, wyszedłszy z kanonicznego jej pisania, weszła w obszar sztuki głęboko osobistej, opartej na jej własnym, jednostkowym przeżyciu. I tak, jak ten wybitny artysta, i ona pojmując ikonę jako doskonałe połączenie abstrakcji z figuracją i ich wzajemne dopełnienie. Lecz Nowosielski zwracał się przede wszystkim ku intelektem i wiarą zgłębianej idei i z nią związanym treściami, materię farby i podobrazia traktując jako konieczny nośnik, redukował je do niezbędnego minimum. Małgorzata Dawidiuk natomiast

zawierza intuicji, popartej wieloletnim obcowaniem z fizyczną materią ikony i skupia się sensach zawartych w sensualnych, zmysłowych walorach plastycznego tworzywa. Tak jak w malarstwie materii poprzez nie wyraża własne emocje, przemyślenia i doznania - również te czysto duchowej natury. Swoje obrazy artystka nazywa „ikonami cieniami”. Mówi, że do powstania cienia potrzebne są trzy elementy: światło, tło i kształt, osoba oraz bryła materii pomiędzy nimi. Cień jest ulotnym i nietrwałym dowodem na wzajemną relację dwóch pozostałych. „Ikona cień” jest tak właśnie rozumianym „cieniem” - śladem oświecenia, prawom materii poddanej, cielesności człowieka przez Światło, intuicyjnie przeżywany dowodem na istnienie Jego emanacji. W kanonie 82 Soboru Trullańskiego (691-692 r.), czytamy, że czcąc starodawne obrazy i cienie, przekazane Kościołowi jako znamiona, i od prastarych czasów nakreślone znaki prawdy, nade wszystko przenosimy łaskę i prawdę, przyjmując ją jako wypełnienie Zakonu (za: Jarosław Gieźda, wstęp do katalogu Małgorzaty Dawidiuk, „Ikona cień”, Galeria Sztuki Współczesnej w Przemysłu, 2010). „Ikony – cienie” to artystyczne byty otwarte na dopełnienie ich własnymi emocjami, wrażliwością i przecuciami odbiorców - artystka odsuwa się poza dosłowność wyobrażeń, zostawiając dla nich miejsca niedopowiedziane lub puste. Mięsiastą materią gruntu zaznacza zaledwie wysmukłe zarysy sylwetek, sugeruje schemat ikonograficzny konfiguracją namalowanych lub nakładanych, plastycznych, półkolistych, złotych nimbów. Maluje najczęściej na starych deskach, pochodzących ze zniszczonych cerkwi, nasączonych pamięcią modlitw i gestów religijnych obrzędów. Ingeruje tylko nieznacznie w ich materię, często pozwalając się jej kierować. Wykorzystuje ich kształt, barwę starego drewna, rysunek słoików, ich kręgi wokół sęków, ślady destrukcji. Dopełnia je przestrzennymi złotymi aureolami, podkreślając ich charakter acheiropitów (acheiropoietos) – „nie ręką ludzką uczynionych obrazów”. Z podobnym szacunkiem podchodzi do relikwii starego, z miejsc religijnego kultu pochodzącego płótna. Nakleja je na podobrazia i oszczędną ingerencją gruntu i monochromatycznej warstwy malarskiej podkreśla ich

spracowaną, znamionami przemijania naznaczoną fizyczność. Do jego naturalnego koloru szarzałej bieli dostosowuje walory szarości i cienie barw, którymi maluje zarówno zarysy postaci, jak i barwi przestrzenne, szare półksiężycy nimbów. Pozwala mu przemawiać swoją obecnością świadkaminionego czasu, wsączoną weń tajemnicą. Pomimo wizualnej ciszy i kompozycyjnego spokoju „ikony cienie” Małgorzaty Dawidiuk emanują skondensowaną, wewnętrzną ekspresją. Ślady spontanicznego nakładania masy gruntu, mocnych żłobień reliefowo

zarysowanych wydłużonych sylwetek, dynamicznych malarskich gestów i akcentów mocnych kolorów są zapisem głęboko emocjonalnego dialogu artystki z materią. Prowadzonego z użyciem całej jej wiedzy, doświadczeń, bagażu podświadomych doznań, ale i, a nawet przede wszystkim, z użyciem, wyczułonego wrażliwością i głębią duchowych przeżyć, instynktu artysty. Dialogu wiedzonego z jej obojętnym bezkształtem, któremu formę i treść nadaje tylko Bóg i na jego obraz i podobieństwo stworzony człowiek.

Stanisława Zacharko



*Ikona cienie- (VII)*

techn. mieszana  
80 x 100 cm, 2010 r.



*Ikona cienie*

technika mieszana  
2009 r.

*Ikona cienie- (I)*

technika mieszana  
120 x 40 cm, 2009 r.



Urodził się w 1977 r. w Rzeszowie. Studiował w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Rzeszowie na Wydziale Wychowania Plastycznego w pracowni malarstwa prof. Ireny Popiołek-Rodzińskiej. Uprawia malarstwo rysunek i rzeźbę. Laureat nagrody „Obraz, Grafika, Rysunek, Rzeźba Roku 2003”. Stypendysta Narodowego Banku Polskiego w ramach projektu „Młody twórca” (2004). W 2006 roku był uczestnikiem międzynarodowego pleneru w Tatranska Javorina na Słowacji. Wybrane wystawy indywidualne: „Megatywy”, Galeria „U Plastyków” (Rzeszów 2000); „Apokryfy”, Galeria Teatru Maska (Rzeszów 2001); „Obrazy”, Galeria Zamek Kazimierzowski (Przemyśl 2002); „Nokturny”, BWA Rzeszów (2002); „Odbicia”, Galeria Europejska (Warszawa, 2004); „Galeria na najwyższym poziomie” (Rzeszów 2009). Brał udział w wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Należy do Zarządu Podkarpackiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

## Łukasz Dublański

Malarstwo Łukasza Dublańskiego to zapis autosugestii wywołanych przez wyobraźnię. Artysta źródeł inspiracji stara się doszukiwać we własnym wnętrzu. Jako człowiek wrażliwy, obdarzony bogatą wyobraźnią, zwraca się ku sobie, badając swą duszę w poszukiwaniu odpowiedzi dotyczących ludzkiej egzystencji. Obrany temat próbuje nadać formę własnej imaginacji. W obrazach daje upust tęsknotom, które nim targają. Sensowne w tym miejscu jest postawienie pytania i zastanowienie się na tym, czy w przypadku twórczości Dublańskiego mamy do czynienia ze znanym zjawiskiem, polegającym na tym, że sztuka naśladuje życie, czy też, że życie naśladuje sztukę? Malarstwo Łukasza Dublańskiego często uważane jest za mroczne, pełne tajemnic i niezrozumiałe. Przy pierwszym zetknięciu się z płótnami artysty można odnieść takie właśnie wrażenie. Tematyka, tonacja, sposób dobranej formy plastycznej skłania się ku takim przemyśleniom. Właściwie kieruje nas w stronę myślenia okultystycznego bądź profetycznego. Artysta swobodnie porusza się w świecie symbolu i bajkowości. Maluje rzeczy ważne dla swojego życia, nie w sposób dosłowny, rzecz jasna - wszystkie zdarzenia poddaje refleksji i dopiero w wyniku takiego procesu rodzi się obraz, a raczej subiektywna wizja danych zagadnień lub wydarzeń. W swoim malarstwie Dublański uosabia alter ego, niespokojnego ducha, który szuka spełnienia na płaszczyźnie sztuki. I myślę, że to spełnienie, a może bardziej ukojenie odnajduje. Na przestrzeni lat stylistyka prac ulegała zmianie. Język malarski ewoluował, artysta ciągle poszukiwał własnego stylu wypowiedzi. Zaczynał konwencjonalnie - od udoskonalenia warsztatu. Na zasadzie ćwiczeń studiował martwą naturę i pejzaż. Malarstwo tego okresu skłaniało się w stronę koloryzmu, nabierało ekspresji, z czasem zaczęło zmierzać ku abstrakcji. Plama barwna poddawana transformacji, czasem malowana lekko, niemal przezroczyście, innym razem przybierała postać fakturową, wynikającą z wielokrotnego nakładania farby, szukania tej właściwej, ostatecznej wizji obrazu. W cyklu „Odbicia”, zaprezentowanym w Galerii Europejskiej na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, Łukasz Dublański zaakcentował swoistą dla siebie optykę widzenia. Kompozycje utrzymane w konwencji surrealistyczno-abstrakcyjnej ubogaca postaciami obdarzonymi

tajemniczą mocą. Dziwne stwory wywodzą swój rodowód z dawnych wierzeń mitycznych. Fabuła obrazu budowana jest na zasadzie paradoksu. Meduzy, obsesyjnie pojawiający się temat w twórczości Dublańskiego, nie niosą w sobie pierwiastka grozy - przybierają postać niewinnych, pełnych wdzięku, nagich kobiet. Wężę dobrotliwie oplatają ich kształty. Spojrzenia pozbawione są nienawiści czy katastrofizmu, lecz tchną melancholią. W kompozycji zatytułowanej „Leda” główna bohaterka jawi się jako podmiot liryczny. Narracja osnuta została na zasadzie niedomówień. Kosmiczny pejzaż, ukazujący rzekę Eurotas w starożytnej Lakonii - miejsce schadzki Ledy i Zeusa - razi niespokojną formą, zderzeniem skonstrastowanych barw. Właściwie tylko tytuł zdradza motyw ikonograficzny, na którym zbudowana została intryga. To dzięki niemu obserwator może dostrzec ekspresyjną, szkicowo potraktowaną sylwetkę łabędzia, którą podstępnie przybrał Zeus, by uwieść ukochaną. Dużo znaczenie dla koncepcji widzenia i odczuwania świata ma u Dublańskiego teistyczna wizja świata. W swoich wypowiedziach artysta często odwołuje się do motywu śmierci. Mroczność, można powiedzieć, enigmatyczność tego malarstwa wynika zapewne z zafascynowania tym tematem. Dublański bardziej obrazuje nam swoje stany duchowe, być może lęki egzystencjalne, które w jakiś sposób wpływają na jego ogólną wizję śmierci jako stanu przejściowego, etapu rozwoju duchowego, czegoś nieokreślonego. Malarz mroczną tematykę kontynuuje również w działaniach, które właściwie trudno jest jednoznacznie zdefiniować. Makabryczne laleczki - tak chyba najprościej określić efekt końcowy jego realizacji. Być może na zasadzie czarnego humoru artysta konstruuje stwory - zabawki, przypominające połączenie laleczki Chucky z lalkami woodoo. Inne oblicze twórczości Łukasza Dublańskiego ukazują jego pejzaże, których forma na przestrzeni lat ulegała przemianom - od obrazów utrzymanych w konwencji realistycznej po ekspresjonistyczne lub abstrakcyjne. Nieodzownym elementem jest czerń, która nadaje kompozycjom dodatkowej dawki ekspresji. W krajobrazy często wpleciona bywa postać ludzka, traktowana jako element drugorzędny, podporządkowany całości. W swoim dorobku artysta posiada również rysunki, szkice i prace graficzne.



*Cisza*

olej, płótno  
120 x 120 cm, 2000 r.





*bez tytułu*

olej, płótno  
120 x 120 cm, 2002 r.



*bez tytułu*

olej, płótno  
150 x 50 cm, 2009 r.

Urodził się w 1954 r. w Jarosławiu. Uprawia rysunek, grafikę, malarstwo. Studiował na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie w latach 1974-1979, dyplom w pracowni projektowania graficznego prof. Macieja Urbańca, aneks w pracowni malarstwa i rysunku prof. Jerzego Tchórzewskiego w 1979 r. Obecnie jest profesorem Wydziału Artystycznego UMCS w Lublinie. Członek ZPAP Oddział w Lublinie. Ma w dorobku blisko 30 wystaw indywidualnych, m.in.: Galeria BWA w Rzeszowie (1981, 1996), Galeria Sztuki Współczesnej w Przemyślu (1984, 1992, 2004, 2009), Galeria BWA w Poznaniu (1987), Galeria Dom Sztuki Warszawa (1997), Ars Polona Gallery Warszawa (1999); Galeria ZPAP „Lufcik”, Warszawa (2005); Galeria „Pod podłogą” Lublin (2009); Galeria u Attavantich Centrum Kultury i Promocji, Jarosław (2010). Brał udział w ponad 150 wystawach zbiorowych krajowych i międzynarodowych, a także w plenerach międzynarodowych i wystawach poplenerowych. W latach 1980 i 1986 stypendysta Ministra Kultury i Sztuki. Otrzymał wiele nagród i wyróżnień krajowych i międzynarodowych, z których ważniejsze to: 1980 - I Nagroda XIX Debiuty Absolwentów ASP – Warszawa; 1993, 2000, 2002, 2008, 2011 - wyróżnienia Triennale Polskiego Rysunku Współczesnego – Lubaczów 2000 - Nagroda Specjalna - VI Międzynarodowe Triennale Sztuki na Majdanku, Lublin; 2003 - Nagroda Zarządu Głównego ZPAP - VII Triennale Sztuki na Majdanku, Lublin; 2006 - Wyróżnienie Honorowe - III Międzynarodowy Konkurs Rysunku Wrocław. W 2009 otrzymał Nagrody Wojewody Lubelskiego i Prezydenta Miasta Lublin. Mieszka w Jarosławiu.

## Jan Ferenc

Pamiętam pewien wykład Andrzeja Strumiłły, połączony z projekcją zdjęć z jego podróży do Nepalu, zorganizowany dla studentów wydziału malarstwa krakowskiej ASP. Czas był dość podły, końcówka lat 70., wieczorny, brudny i szary Kraków za oknami. Jeszcze nie czuło się przełomu, choć system, który miał uratować ludzkość powoli i cicho dogorywał. Na ekranie pojawiały się nadzwyczajne pejzaże Orientu, świątynie schowane w zielonej gęstwinie tropikalnych lasów, dziwne rzeźby i płaskorzeźby, figuralne sceny erotyczne. Prowadząc wykład, który właściwie był garścią z entuzjazmem wygłaszanych refleksji, Strumiłło między wierszami wyświetlał na ekranie także swoje czarno-białe prace, podróżne impresje, kreślone haiku. Oznajmił przy okazji, że dla opisanie tych niezwykłości oglądanego i doświadczanego zmysłami świata wystarcza mu w zupełności czerń i biel rysunku, dając do zrozumienia, że radykalizm tego ograniczenia może jednocześnie być kluczem do uniwersum świata. Jan Ferenc, niekwestionowany mistrz rysunku i warsztatowego samoograniczenia, także stoi po stronie czerni i bieli. Od ponad trzydziestu lat konsekwentnie realizuje zredukowaną do tego graficznego ekstremum metodę opisu świata. Operując właściwie formami abstrakcyjnymi, nieprzedstawiającymi, nadaje im cechy o takim nasyceniu witalnością, że obcując z nimi nie odczuwamy braku realnych przedmiotów i właściwego im fizycznego kontekstu. One są realne i na tyle konkretne, że żyjąc własnym życiem stają się jednocześnie metaforą, znaczącym odniesieniem, a także przekazem. Plastyczna treść tych rysunków to obraz entropii, rozproszenia drobin, molekuł, składowych jakiejś większej całości. Otwartość kompozycji, stosowana w przewadze odśrodkowość układów, wynosi poza ramy przedstawienia jego elementy, jakby w poszukiwaniu pierwotnego światła i zasady spajającej je w sens nadrzędny. Być może zatowizowany świat elementarnych bytów nieprzerwanie zmierza tu do jakiegoś kresu, napędzany energią i pamięcią ledwie przeczuwanego

źródła. To może obraz kosmicznej materii z rozszerzającą się wciąż masą i przestrzenią, zobrazowanie świata równoległego, którego nasz jest jedynie negatywem i iluzorycznym odbiciem, a ten przedstawiony ujmuje właściwy stan rzeczy? Na rysunkach Ferencanie ma realnych zdarzeń, przedmiotów i ludzi, są pozbawione fabuły, anegdoty, rozpoznawalnych kształtów, których nazwę znamy. Mimo to ich autonomia ewokuje konkret i wikła nas w realność. Można w ich napięciu, ruchu i przestrzeni odnaleźć i dramat nietrwałości i trwałość rozpadu. Świat przedstawiony staje się jednocześnie zaszyfrowanym równaniem mimowolnej refleksji badacza, którego prowadzi ciekawość poznania. Wspominam Gielniaka i jego grafiki z czarno-białym spektaklem bergsonowskiego elan vital. W przypadku prac jarosławskiego artysty ten niepojęty pęd, tajemnicza kreatywność życia ma także swoją osobną formułę. Rysunki w sensie technicznym realizowane są prostymi narzędziami, głównie ołówkiem i kredką, niekiedy tuszem i piórkiem. Respektowana przy tym naturalna faktura papieru, dzięki delikatności nacisku ręki i narzędzia, pozwala z ekonomią maksymalną uzyskiwać bogatą gradację tonów i szrafowań, potęguje sensualną jakość. Stosowane niekiedy zabiegi frotażu, kolażu czy reliefu służą wzbogaceniu struktury rysunku, zagęszczeniu jego plastycznej treści. Owszem, czasem pojawia się kolor, a raczej zmiana tonacji, jakiś zagubiony barwny akcent, jakby dla oddechu, plastycznej odskoczni, ale i tu wyczuwa się, że to monochromatyzm jest właściwą domeną artysty. Zwyczajowo stosowany przez Ferencę duży format prac potęguje ich magnetyczną substancję opanowującą wyobraźnię odbiorcy. Pod powiekami zamkniętych oczu, jak echo wracają wdrukowane w pamięć pulsujące światła, animowane niewidoczną siłą drobin i energetyczne pasma graficznej, czy może już realnej mocy. Czy można chcieć więcej? Czarno-biały wzór rysunku, napętniając się życiem, prowadzi nas jednocześnie pod próg jego tajemnicy.

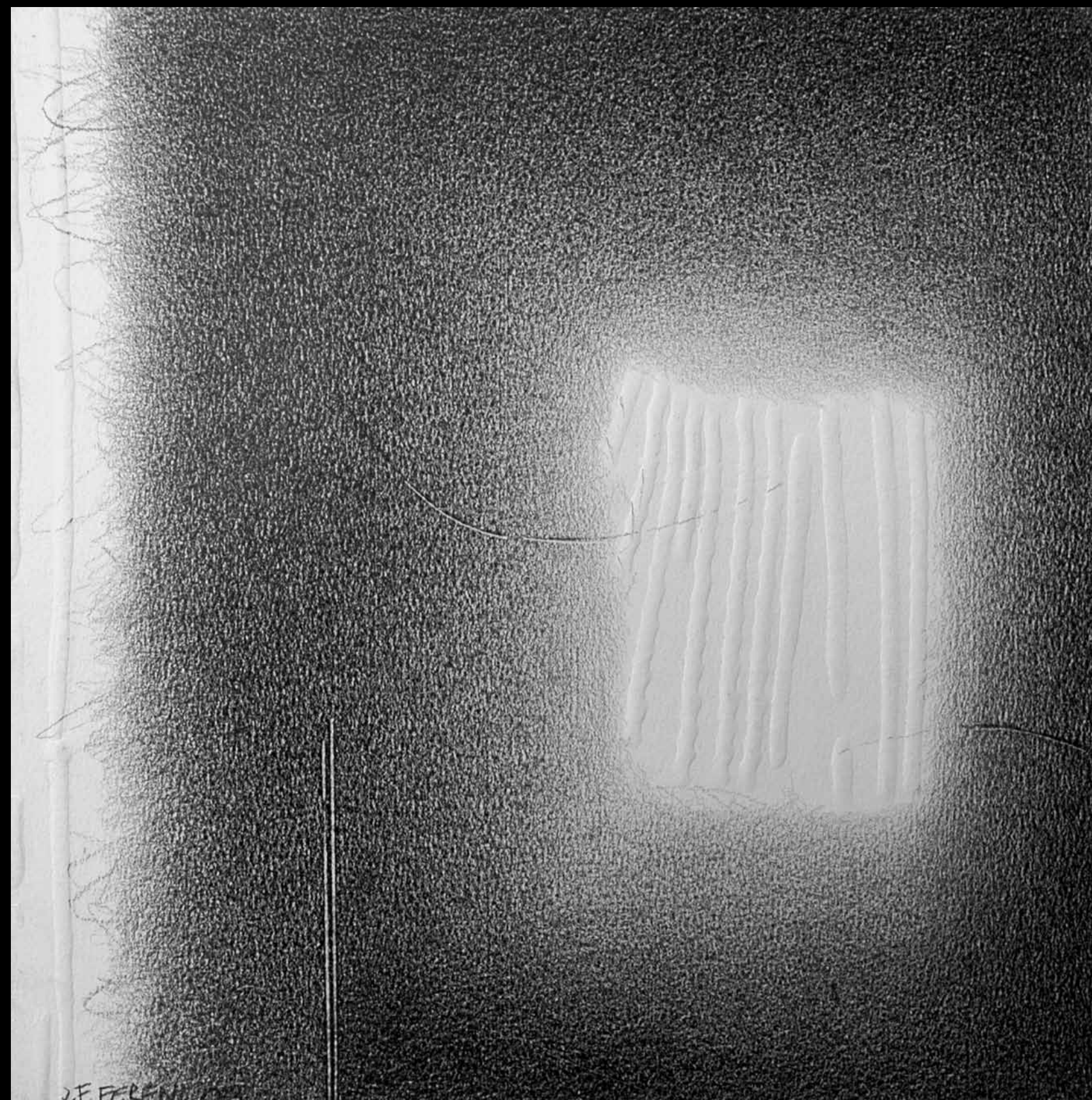
Piotr Wójtowicz





*księga przestrzeni III*

relief, kredka  
100 x 100 cm, 2004/05 r.



*strefa ciszy - światło dla jadzi I*

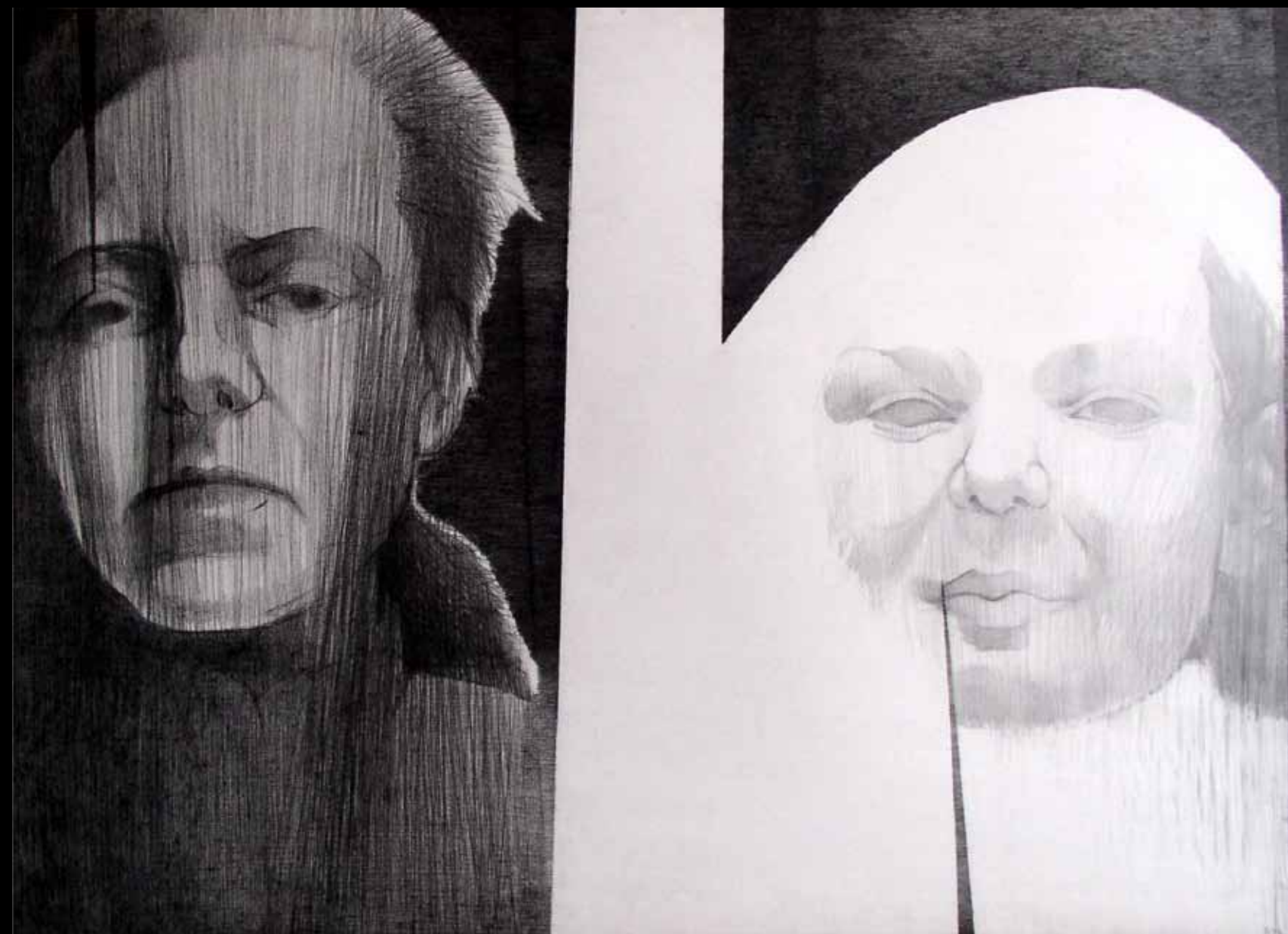
rysunek, relief  
24 x 24 cm, 2009 r.

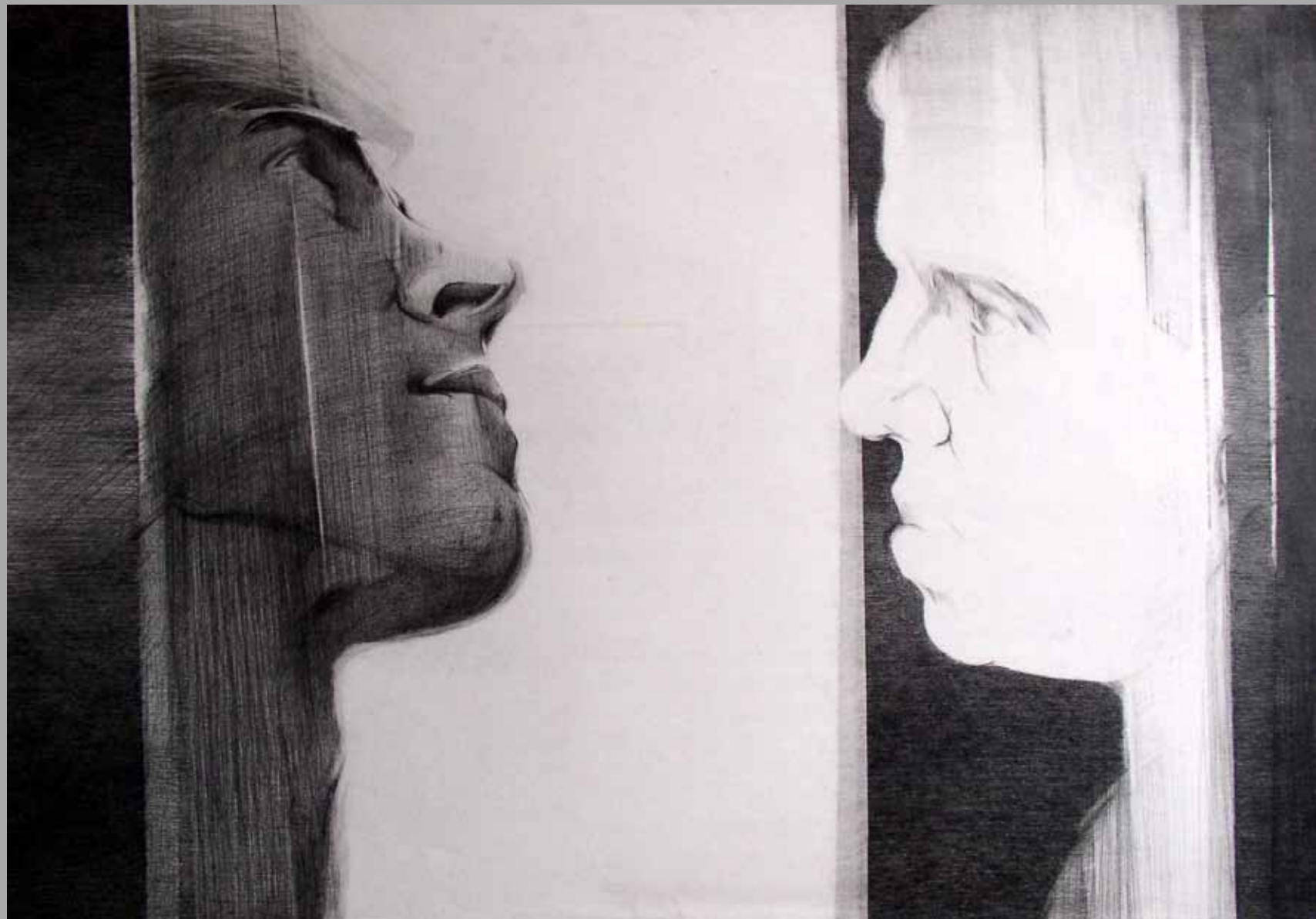
Studiowała w Instytucie Wychowania Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie, gdzie zdobyła dyplom z malarstwa w pracowni prof. Mariana Stelmasika (1992r.). Uprawia rysunek i malarstwo. Ma w dorobku kilkanaście wystaw indywidualnych, m.in.: Dom Sztuki (Warszawa 1997), Galeria BWA w Rzeszowie (1998), Galeria Sztuki Współczesnej w Przemyślu (1994, 2002), Galerii BWA w Krośnie (1996, 2001). Brała udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych, z których ważniejsze to: Triennale Polskiego Rysunku Współczesnego w Lubaczowie (1993, 1996, 2002), Międzynarodowe Biennale i Triennale Malarstwa „Srebrny Czworokąt” w Przemyślu (1993, 1996, 2006); V Międzynarodowe Triennale Sztuki, Majdanek 1997; Ogólnopolski Konkurs Na Rysunek im. Andriollego, Nałęczów 2004; Międzynarodowe Sympozjum Malarstwa i Rzeźby - Nowa Spiska Ves (2006); Międzynarodowa wystawa „30 x Słonne” (PGSW Przemyśl 2010). Regularnie uczestniczy Międzynarodowych Spotkaniach Artystów Słonne. Jest laureatką nagród i wyróżnień, m.in.: II Triennale Polskiego Rysunku Współczesnego (Lubaczów 1996), Srebrnego Medalu Akademii Malarzy Europy Centralnej na wystawie „Impresje Stąd i Stamtąd”, Paryż 1996. Jej prace znajdują się w zbiorach prywatnych w kraju i za granicą. Mieszka w Jarosławiu.

## Maria Ferenc

Maria Ferenc wybrała dla swojej twórczości temat najprostszy. Prosty, choć nie najłatwiejszy. Oczywiście tego wyboru nie musi podsuwać artyście równie oczywistych i przewidywalnych konwencji czy rozwiązań plastycznych. Szczególnie artyście współczesnemu, świadomemu całego obszaru „odmiennych stanów świadomości”, właściwego sztuce nowoczesnej czy aktualnej, wraz z ogromnym bagażem kreatywności w zakresie wizualnej formy na ogół negującej tradycyjne sposoby obrazowania. A zatem temat: człowiek, jego głowa, twarz – przede wszystkim twarz jako ten element ludzkiego ciała, w którym jednocześnie skupia się wszystko to, co z braku innego określenia zwykliśmy nazywać „duchowością”. Ona w tej twarzy się ujawnia, przez nią jakoś prześwieca, twarz ją wyraża. Czym jest ta duchowość? Może najbardziej ludzkim wyróżnikiem, trudno uchwytną konsekwencją posiadania świadomości. Co ją z kolei, wyróżnia i naznacza? Przede wszystkim poczucie kresu jako niepodważalnej wiedzy o własnej, ludzkiej skończoności. Napięcie spowodowane tym ontologicznym paradoksem, a także świadomość czasu, który jest jego funkcją, ustawia nasze sylwetki, mimowolnie rysuje twarze, nadaje wyraz oczom, kreśli bruzdy na skórze, otwiera bądź zamyka usta, dyktuje zachowania, podpowiada wybory. Ludzka głowa, okruch fizycznej zamkniętej przestrzeni, w której krzyżują się sprzeczności, w której jest miejsce na przyjaźń, współczucie i zauroczenie, a także nakaz zabijania, miejsce, w którym wzbiera niepokój zagubienia wśród kilku miejskich ulic i gdzie powstaje matematyczny wzór, precyzujący nasze miejsce w kosmicznej otchłani. I wspomniany czas - nieodgadniony, wszędobylski moloch, który nas ogarnia, niesie, zmienia i gubi, w którym tracimy oddech, ale też się odnajdujemy, czy nawet zyskujemy harmonijną z nim frazę. Patrzę na dziesiątki obrazów i rysunków Marii Ferenc, gdzie twarz jest niezaprzeczalną funkcją ich istnienia. Twarz – jej niepowtarzalność, ulotność, pojedynczość... Ale jednak nie ta tragiczna i pesymistyczna, „w którą wbijam wzrok, by odnaleźć w niej rację do przeżywania tego pozbawionego sensu wypadku jakim jest życie” - jak pisał Milan Kundera o portretach Francisa Bacona, ale twarz, której sens i potwierdzenie realizuje się niejako w twarzy drugiego człowieka. A w każdym razie ta druga twarz być może stwarza szansę

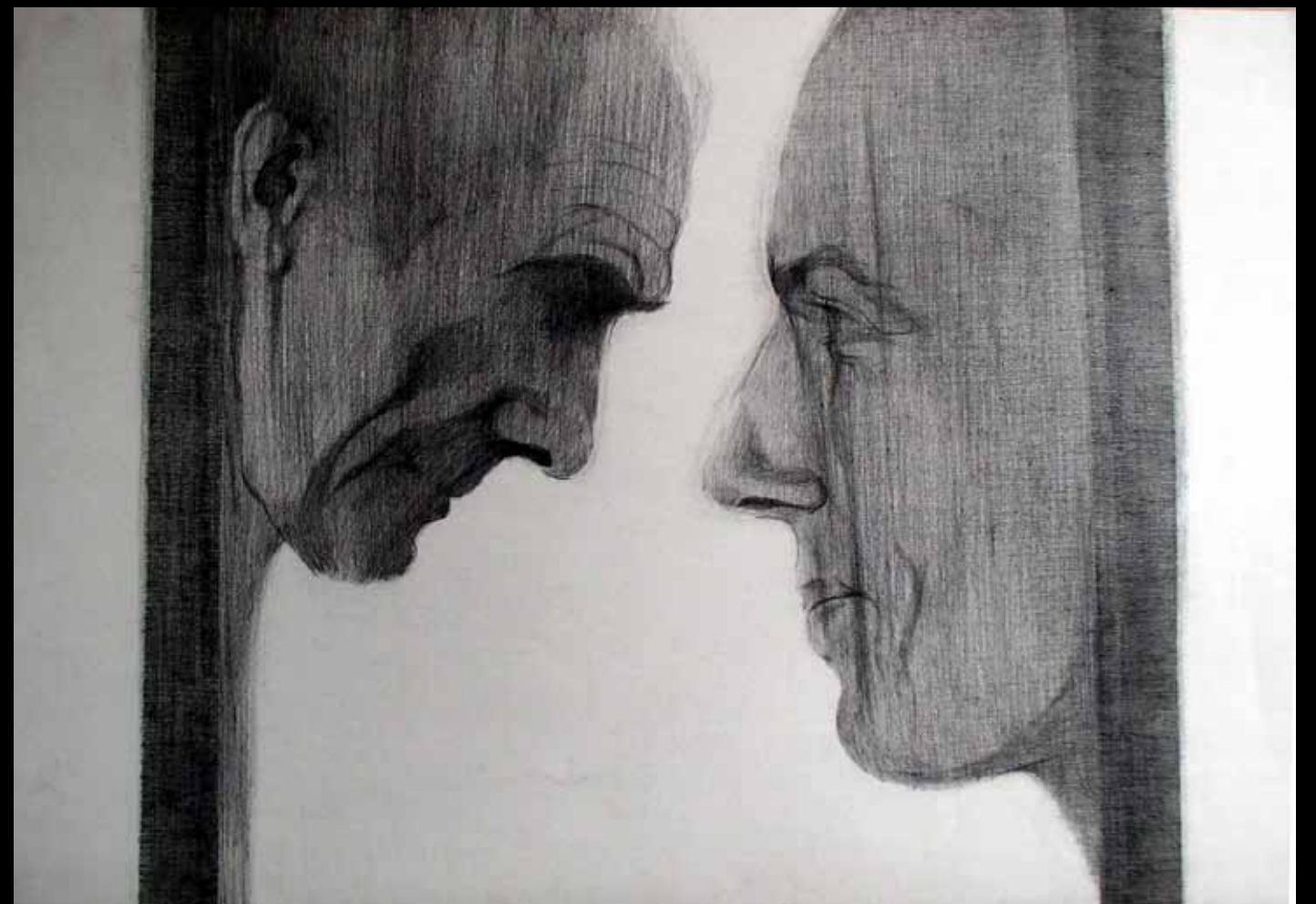
na znalezienie tak rozumianego sensu. Sensu w byciu dla siebie, może jedynym istotnym imperatywie, najważniejszym życiowym zadaniu ratującym przed rozpaczą i pustką. W rysunkowej i malarskiej twórczości Marii Ferenc obok pojedynczych, klasycznych portretów, obserwujemy sytuacje wywołane zestawieniem kilku postaci, twarzy. Mimo tego, że kompozycja prac konfrontuje, układa je w sytuacje dialogu (taki tytuł nadała autorka całemu ich cyklowi), postaci wydają się pozostawać w swojej odrębności. Tak jakby autorka stwarzając okoliczności wzajemnej wymiany (myśli, uczuć), sama konstatowała fakt, że ta relacja jest jedynie potencjalna, wymagająca pewnego wysiłku, pozostając uwarunkowaną przekroczeniem swojego terytorium. Inne cykle obrazów, zatytułowane „Przenikanie” i „Zależność”, rozważają niejako wyższe piętro wzajemności, pozycjonowanej w sferze międzyludzkiej emocjonalnej interferencji. Ten niewątpliwie psychologiczny rys, czy aura właściwa tym kompozycjom, tak zresztą typowa dla gatunku portretowego w ogóle, wnosi do nich jednocześnie ton bardzo osobisty, prywatny, autentyczny. Formalna strona rysunków i obrazów jarosławskiej artystki jest realistyczna i klasyczna w charakterze. Do takiej jej postaci jest ona przywiązana od lat, jakby dla podkreślenia, że taki kształt jest wystarczająco nośny wyrazowo. Niemniej, charakterystyczne dla sposobu kreowanych przez nią przedstawień jest posługiwanie się pewnego rodzaju przemierzaniem planów i jednoczesne wprowadzanie czegoś w rodzaju transparentnych kurtyn, zasłon. Są one zabiegiem oryginalnym, przynoszącym niejednoznaczność wyobrażeń, zakłócającym liniowość i logikę przestrzeni. Dzięki temu pojawia się nowa przestrzeń, jako ekwiwalent tematycznej „wzajemnej obecności”, nieco dusznej, niepokojącej oraz ciągłego oczekiwania na jej hipotetyczny, możliwy wynik. Przedstawiane przez nią postacie są rozpoznawalne jako osoby z bliskiego jej kręgu rodziny, czy przyjaciół. Ta swoista wiwisekcja własnego otoczenia dziejąca się w przestrzeni tych przedstawień nie jest tu pretekstem do badania granic plastycznego języka. Służy ona bardziej do rozważań pozaartystycznych wpisujących się w katalog współczesnych lęków dotyczących kruchej materii relacji międzyludzkich z nadzieją na ich nazwanie jedynie za jego przyczyną, na narysowanie i namalowanie ich sensu i znaczenia.





*Zależność XIX*

węgiel, papier  
100 x 70 cm, 1998 r.



*Zależność XX*

węgiel, papier  
100 x 70 cm, 1998 r.

Urodził się w 1976 r. w Rzeszowie. Uprawia malarstwo, rysunek i grafikę. W latach 1997-2002 studiował w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego, gdzie uzyskał dyplom z malarstwa w pracowni prof. Ireny Popiołek-Rodzińskiej oraz grafiki u prof. Andrzeja Pietcha. W latach 2003-2004 pracował w Instytucie Sztuk Pięknych UR w Zakładzie Grafiki jako starszy referent inżynierjno-techniczny, w latach 2004-2006 - w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Sanoku w Instytucie Plastyki jako asystent w pracowni druku wklęsłego. Od 2006 roku pracuje na Wydziale Sztuki UR w Zakładzie Grafiki. Laureat nagród i wyróżnień, z których ważniejsze to: stypendium Fundacji im. Tadeusza Kulisiwicza (2002), nagroda Wojewody Podkarpackiego w konkursie „Obraz, Grafika, Rysunek, Rzeźba Roku” (BWA Rzeszów 2004). W 2006r. jego grafika „Prorok Jonasz” została zakwalifikowana do bibliofilskiego wydania Pisma Świętego. Ważniejsze wystawy indywidualne: Wystawa malarstwa i rysunku, Biblioteka Muzyczna WiMBP (Rzeszów 1999); Wystawa grafiki - BWA Rzeszów (2004); Wystawa rysunku, Biblioteka Uniwersytetu Rzeszowskiego (2007); Wystawa grafiki i malarstwa, Galeria u Attavantich, (Jarosław 2011). Brał udział w wystawach zbiorowych w kraju i zagranicą m.in. w: Belgii, Egipcie i w Kanadzie.

ztraca swoją czytelność. W niektórych obszarach pismo zanika – modlitwa cichnie. Niekiedy gmatwanina kresek i, zdawać by się mogło, beładnie rozrzuconych plam przytłacza, wręcz tłamsi modlitewny tekst. Wówczas chyba najgłębiej przemawia to, z jaką trudnością boryka się autor, zapisując każdego dnia własne wyznanie wiary. Z daleka sztychy działają tylko i wyłącznie walorami graficznymi, kompozycją, natężeniem kontrastów. Niekóre z matryc wykonuje Frydryk na zasadzie pozytywu, by w efekcie końcowym odbitka przybrała kształt negatywu. Dopiero po przyjrzeniu się z bliska i wnikliwej analizie wczytujemy się w głębię zawartego przesłania. Tę niezwykłą

osobisty model wypowiedzi zdumiewa swą szczerością. Przeżycia niemalże mistyczne, jakich doświadcza autor, przybierają zaskakująco współczesną formę. Rodzaj narracji egzystencjalnej, będącej wypadkową symboliki i fraz dalece odstaje od potocznie serwowanych schematów ikonograficznych. Niekóre z grawiur natłokiem form plastycznych, niedbale, może pośpiesznie zapisywaną modlitwą, sprawiają wrażenie nerwowej ucieczki przed pustką. Rozbita poprzez metaforę graficzną płaszczyzna, konstruowana niekiedy na zasadzie mozaiki, odzwierciedla ludzkie wnętrza pełne żarliwości, niepewności, a czasem zwątpienia.

Dorota Rucka-Marmaj

## Grzegorz Frydryk

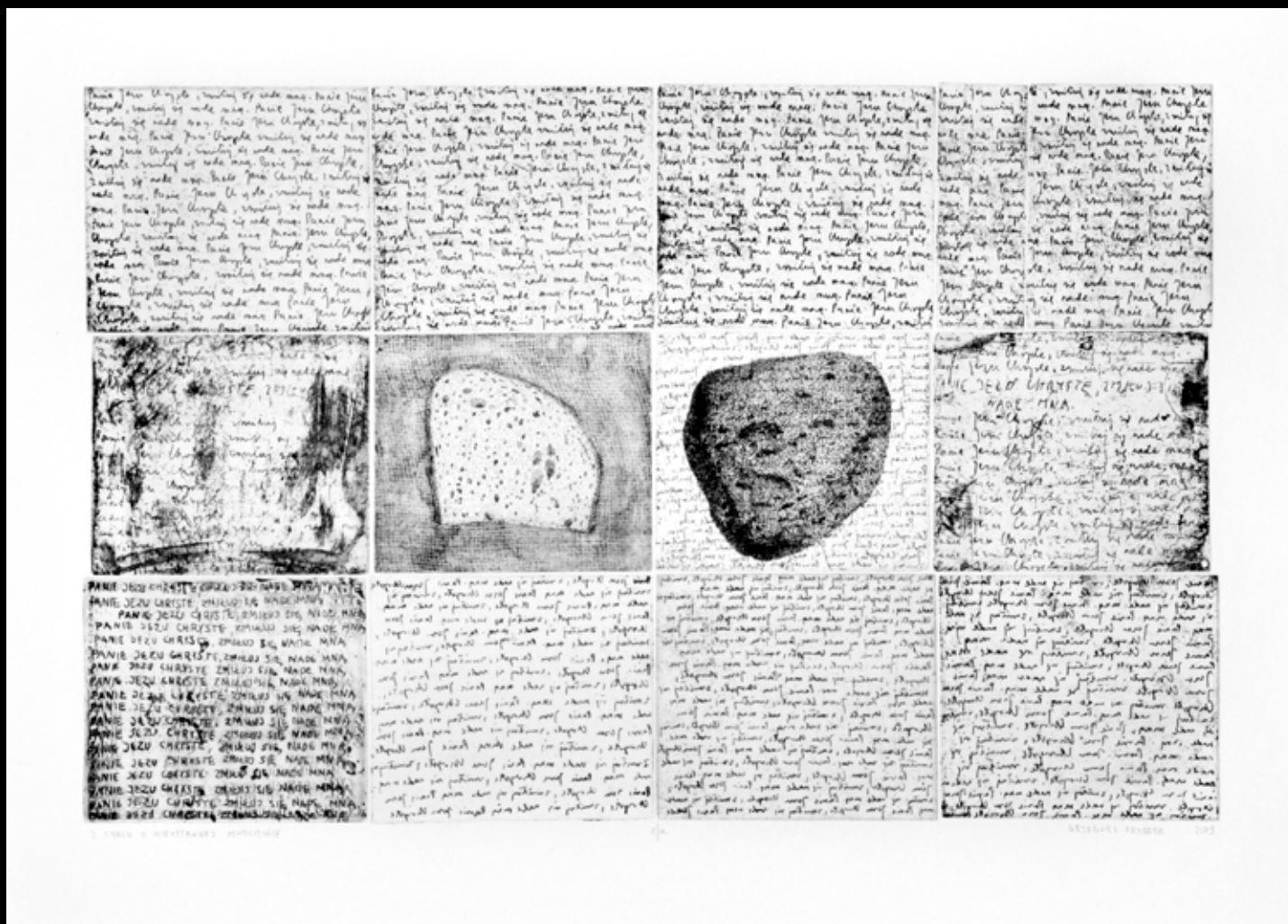
Twórczość Grzegorza Frydryka można określić mianem modlitwy, podejmowanej każdego dnia, wymawianej – raczej zapisywanej językiem graficznym. To odnajdywanie Boga, dialogowanie z nim, szukanie odpowiedzi na pytania zasadnicze, odkrywanie własnego miejsca na ziemi. Patrząc na jego grafiki doświadczyliśmy piękna, którego emanacja przejawia się w formie i treści. Charakter prac Grzegorza Frydryka odbiega od tego, do jakiego przywykliśmy w realizacjach współczesnych. Artysta nie wstydzi się przenieść na matrycę własnych odczuć, wątpliwości czy refleksji na temat wiary. Sięga do tematyki o charakterze metafizycznym, co w konsekwencji rodzi sztukę autentyczną, ponadczasową, niepoddającą się modzie. Cechą znaną jego twórczości jest ciągła inspiracja zagadnieniami teologicznymi, które stają się wzorcem dla idei i form graficznych. Ten rodzaj sztuki można by nazwać uduchowionym, a może i trafniejszym określeniem byłby termin „natchniony”. Inspiracja wydaje się być bliska doświadczeniu łaski. Wizja piękna budowana przez Frydryka staje się komplementarna względem średniowiecznej wizji piękna etycznego, nacechowanej zasadami prostoty i proporcji. Pierwszy, w pełni dojrzały cykl graficzny z 2002r., obrazujący Drogę Krzyżową, powstał w technice intaglio. Wielowiekowe nawarstwianie się kanonów ikonograficznych wprowadziło dodatkową trudność stworzenia indywidualnej kreacji. Płaszczyzny, zbliżone formatem do kwadratu, tworzą jakość na wzór modułu. Pozbawione waloru, działają kontrastem czerni i bieli, podsycając dramaturgię zdarzeń. Sylwetki ludzkie są uproszczone, wręcz schematyczne, ujęte płaszczyznowo. Nieczytelne twarze, potraktowane szkicowo postaci, zaakcentowane tylko pewne – dla danej grafiki charakterystyczne elementy-symboly – wprowadzają powściągliwą formę ekspresji. Kompozycje ograniczają się do jednej, maksymalnie dwóch figur, wyabstrahowanych z otoczenia, zanurzonych w czarnym tle. Ich wzajemne relacje tchną spokojem, dookoła panuje cisza, nie ma kłębowiska skandujących tłumów. Właściwie tylko jedna ze scen pasyjnych, obrazująca Pietę, eksploduje ekspresją. Dramaturgię wyostwiają gesty, mimika, emanacja bezsilności i skrajnego wyczerpania. „Słychać” krzyki pogrążonej w bólu

Matki, trzymającej na kolanach bezwładne, skatowane ciało jednego syna. Totalna bolesć poraża swą siłą, a Matka Chrystusowa jawi się jej personifikacją. Podobny temperament graficzny manifestują „Pejzaże” z 2004 r., wykonane w tej samej technice - intaglio. To co do tej pory było klasyczne w twórczości Frydryka nadal występuje – to ascetyczny, niemal abstrakcyjny schemat kompozycyjny, geometryzacja płaszczyzn. Novum stanowi pojawienie się organicznych elementów w formie drzew i strukturalnie potraktowanej ziemi. Przestrzeń grafik kształtują walorowe plamy, wprowadzające złudzenie planów w obrazie. Ten model graficzny zdaje się być zwiastunem nowego cyklu zatytułowanego „O nieustannej modlitwie”. Podłoże semantyczne stanowi książka z połowy XIX wieku, której autor właściwie nie jest znany. Niewykluczone, że był nim chłop z guberni orelskiej o imieniu Nemytowa. Utwór stanowi zapis, rodzaj dziennika duchowego, w którym bohater notuje swoje przeżycia wynikające z doświadczenia nieustannej modlitwy, zwanej modlitwą serca. Frydryk nie tylko inspirował się, ale niemalże utożsamia z literackim bohaterem, o czym tak pisze: „Postanowiłem stworzyć własny dziennik graficzny i szukać formy, która będzie w stanie przekazać wymiar duchowy. Moje indywidualne spotkanie i doświadczenie. Rozpocząłem pracę od codziennych notatek ubranych w materię graficzną. Na płytkach małego formatu utrwaliłem zapis obrazu. Powstał kalendarz zobrazowanych uczuć i przeżyć. Osobisty świat duchowy, przedmiotów i natury”. Każdą akwafortę tworzy dwanaście niewielkich rozmiarów kompozycji, które złożone w całość tworzą pełnię kompozycyjną. Przeważającą ich część wypełniają wersy: „Panie Jezu Chryste, zmiłuj się nade mną”. Prostokąty, których całą powierzchnię wypełniają obsesyjnie powtarzające się słowa modlitwy, uzupełnia artysta przedmiotami codziennymi: kromką chleba, kamieniem, szczyrykiem, relikwiami lub fragmentami pejzażu. Głębszy sens, ich symbolika czytelna jest właściwie tylko dla autora. Dla widza jawią się jako znaki graficzne, będące składnikiem całości, rozbijające monotonię tekstu. Czasami niekóre elementy graficzne łączone są na jednej płaszczyźnie, przez co tekst



Z cyklu „O nieustannej modlitwie”

akryl, płótno  
100 x 70 cm, 2005 r.



UPADEK I

e/a

GRZEGORZ FRZYRYK 2002

Z cyklu o nieustannej modlitwie

akwaforta  
54,5 x 36,5 cm, 2009 r.

Upadek I

intaglio  
20 x 22 cm, 2002 r.

Urodziła się w 1955 r. w Tomaszowie Lubelskim. Ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom z wyróżnieniem otrzymała w 1980 roku w pracowni prof. Jerzego Bandury. Była projektantem w Fabryce Wyrobów ze Srebra w Rzeszowie. Pracuje jako nauczyciel dyplomowany w Zespole Szkół Plastycznych w Rzeszowie. Ma w swoim dorobku dwie wystawy indywidualne w rzeszowskim BWA (1994) i w Galerii Na Najwyższym Poziomie (Rzeszów 2010). Bierze udział w wystawach okręgowych środowiska rzeszowskiego. Należy do stowarzyszenia Związku Artystów Pedagogów Ceramików i Rzeźbiarzy. Uczestniczy w plenerach ceramicznych w kraju i za granicą. Mieszka w Rzeszowie.

## Anna Hass Brzuzan

„Ceramika jest moim ulubionym tworzywem, w którym realizuję się jako rzeźbiarka. Fascynuje mnie magia utrwalania formy i wydobywania koloru szklaw w piecu, gdzie działają „tajemnicze moce”. Cieszy mnie radość ludzi, z jaką odbierają dzieło moich rąk”. Przytoczony, krótki autokomentarz Anny Hass-Brzuzan, pochodzący z katalogu wystawy rzeźb, która miała miejsce w rzeszowskim BWA jesienią 2010 r., stanowi swego rodzaju wykładnię jej życia i twórczości, można by rzec, epikurejską. Anna Hass-Brzuzan należy do osób o pogodnym i pozytywnym nastawieniu do ludzi i świata. Tworzenie jest dla niej radością, przyjemnością, w której znajduje spełnienie, a jej realizacje są tego najlepszym odzwierciedleniem. Artystkę od początku fascynuje ceramika, w tym materiale wykonała pracę dyplomową na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni prof. Jerzego Bandury, nagrodzoną wyróżnieniem, a jej realizacja, fontanna ceramiczna przeznaczona dla jednego z domów dziecka, pokazana została na wystawie „Dyplom 80” w warszawskiej Zachęcie. Od tamtej pory pozostaje wierna ceramice artystycznej, technice, która na pozór zdawać by się mogła łatwą w realizacji. Tworzywem przez nią preferowanym, jest tłusta glina ceramiczna z domieszką szamotu i porcelana przemysłowa. Powstałe na przestrzeni lat rzeźby koncentrują się w cyklach tematycznych, inspirowanych szeroko pojętą naturą, człowiekiem, przyrodą. Anna Hass-Brzuzan większość swoich prac wykonuje podczas plenerów. W ostatnich latach jej przystanią stał się Nowy Wiśnicz. Właśnie tam stworzyła całopostaciowe, dekoracyjne przedstawienia kobiece, które, poustawiane wiosną i latem w ogrodzie artystki, tworzą wystawę, zarezerwowaną dla najbliższych. W cieniu drzew, wijących się pnączy, kwiatów i truskawek spoglądają na nas bajkowe postaci, zwierzęta, gady i płazy. Formy organiczne, kształty i kolory znakomicie wtapiają się w otoczenie. Ale efekt końcowy jest wynikiem wielu procesów technologicznych. Naturalnej wielkości ażurowe rzeźby, choć przyjemne i łatwe w odbiorze nie należą do łatwych w realizacji. Glinka szamotowa, która jest budulcem cieniutkich ścianek figur, po ukształtowaniu schnie w naturalnych warunkach. By nabrała ostatecznego wyrazu, plastyczności podlega szkliwieniu, a następnie poddana

zostaje wypaleni. Rzeczą ciekawą i być może nie wszystkim znaną jest fakt, iż kolory szklawa po wypaleni całkowicie zmieniają się. Dlatego też artystka wykazuje się niemałą wyobraźnią i wiedzą, by osiągnąć zamierzony cel. Bazą pozostaje wielokrotnie naturalny, czerwony kolor gliny, dochodzą do tego odcienie błękitu, które są ulubionymi zestawieniami barwnymi artystki. W połączeniu z bielą zamykają się w wąskiej gamie barwnej. Figury sprawiają wrażenia zastygłych w ruchu, czasami w nienaturalnych pozach, z głowami uniesionymi ku górze, przymkniętymi powiekami lub spojrzeniem utkwionym w bliżej nieokreślonym punkcie. Artystka upraszcza ich formę, geometryzuje, odrealnia. Wprowadza, prześwity, dzięki którym pozbywają się monumentalności, nabierają lekkości. Kolejny cykl rzeźb, to głowy, a dokładniej popiersia młodych kobiet. Człowiek, piękno w nim zawarte - zarówno to zewnętrzne, jak i usposobienie - pozytywna energia, którą epatuje to kolejna, druga po glinie miłość artystki. Lubi obcować z ludźmi, inspirować się nimi, ich urodą, niepowtarzalnością. Głowy to rzeźby, które swą estetyczną formą przywodzą na myśl sztukę dekoracyjną lat 30. XX w. Nie jest to dosłowne odwołanie. Spoglądając na nie, jasne wydaje się, że niepozbawione są realizmu, ale nie chodzi tu o realizm pojmowany dosłownie. Długie szyje dodają im ekspresji. Klarownie określone płaszczyzny, na ogół gładkie, czasami wzbogaca fakturą. Dziwne nakrycia głowy, wstążki wplecione we włosy, nadają realizacjom nastrój jakiegoś żartu. Niektóre realizacje poddawane są szkliwieniu, bajkowemu ubarwieniu. Widać, że artystka bawi się rzeźbiąc, a sam proces tworzenia sprawia jej wiele radości. Najważniejszym powodem powstania tych prac staje się dla niej oddanie charakteru modela i to, aby podobały się odbiorcy. Nie niosą one w sobie żadnego przesłania, żadnej głębokiej filozofii, może poza taką prozaiczną - bycia atrakcyjnymi w odbiorze, podobania się widzowi, cieszenia go swą formą. Technologicznym zapleczem, jakim posiłkuje się od dłuższego czasu Anna Hass-Brzuzan, stała się porcelana przemysłowa. Bardziej mięsista i masywniejsza od tej zawierającej większą domieszkę kaolinu. Materie tę ożywia, tworząc płaskorzeźby uformowane na wzór maski, spowitej poetycko, stanowiącej

wariacje inspirowane ludzką twarzą. Uroda zewnętrzna, utrwalona w porcelanie, nie stanowi sensu stricto maski w tradycyjnym znaczeniu. Jednakże posiada punkty styczne i choć nie pełni funkcji kamuflażu, pozwala przeistoczyć się w kogoś innego. Biskwitowe wizerunki kobiecych twarzy, artystka poddaje pewnej unifikacji. Oddaje charakter modela, ale jednocześnie kreuje oprawę

organiczną, budowaną z powykręcanych liści i kwiatów. Te florystyczne motywy tworzą wspólny mianownik kompozycyjny wszystkich realizacji. Z niego wyłania się lico o skośnie osadzonych oczach i starannie opracowanych ustach. Pozbawione ekspresji i emocji, tworzą osobliwe portrety, budowane na kanwie motywu maski.

Dorota Rucka-Marmaj



bez tytułu

ceramika  
2010 r.





*Kameleon*

ceramika  
wys. 50 cm, 2010 r.



*Maska*

ceramika  
wys. 50 cm, 2009 r.

Urodził w 1962 r. w Rzeszowie. Absolwent Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Rzeszowie. Od 1994 roku członek Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików. Laureat Nagrody Miasta Rzeszowa za wybitne osiągnięcia w twórczości i jej upowszechnianiu wśród dzieci i młodzieży. Uczestniczył w dwudziestu pięciu wystawach zbiorowych, konkursowych i przeglądowych m.in. w wystawach związkowych: „Postawy” i „Nastroje”, „Artyści Polski Południowo-Wschodniej 1950-2000”, cyklicznych wystawach „Obraz, Grafika, Rysunek, Rzeźba Roku” oraz wystawach poza granicami kraju, m.in. we: Francji, w Belgii, Grecji, Rumuni i na Litwie. Brał czynny udział w aukcjach Współczesnej Sztuki Polskiej organizowanej przez Wiesława Ochmana w Nowym Jorku w latach: 2004, 2006, 2008. Otrzymał szereg nagród i wyróżnień, m.in. na Ogólnopolskiej Wystawie Instruktorów Plastyki (1986, 1991, 1992, 1993, 2004); w konkursie „Obraz, Grafika, Rysunek, Rzeźba, Roku” BWA Rzeszów (1995, 1996, 1997, 1998); Nagrodę Artystyczną im. Zbigniewa Jana Krygowskiego na wystawie „Obraz, Grafika, Rysunek, Rzeźba Roku 2006”. Wybrane wystawy indywidualne: „Debiut’1” – Miejski Ośrodek Kultury w Rzeszowie (1983); „Malarstwo” WDK Rzeszów (1992); Galeria „Kawiarnia” BWA Rzeszów (1994); „Malarstwo” BWA Rzeszów (1995); „Malarstwo” BWA Krosno (1996, 2011); Sanocki Dom Kultury Sanok (1996); Galeria Miejskiego Ośrodka Kultury w Dębicy (2000); „Małe reminiscencje” – Galeria na najwyższym poziomie” (Rzeszów, 2011).

## Robert Inglot

Malarstwo Roberta Ingłota wpisuje się w nurt polskiego koloryzmu. Pejzaż i martwa natura, klasyczne tematy kolorystów, są stałymi motywami obecnymi w jego twórczości. Postać ludzka, która pojawiała się sporadycznie, ostatnimi czasy coraz częściej wypełnia kompozycje obrazów. Początkowy okres działalności plastycznej, obejmujący lata 80. XX wieku, charakteryzował się uproszczoną formą, poddaną geometryzacji. Płaska plama barwna, wyciszona, o mocno zarysowanych zestawieniach walorowych tworzyła dekoracyjny schemat kompozycyjny. Stosowanie światłocienia w obrębie walorowej plamy barwnej dodawało przedmiotom bryłowatości. Zastosowanie kadrów widzianych z góry, tak chętnie wykorzystywanych przez malarzydziałających w okresie dwudziestolecia międzywojennego, jeszcze bardziej sugestywnie zdradzało zainteresowanie malarstwem kolorystycznym. Z biegiem lat twórczość Roberta Ingłota zaczęła przybierać cechy charakterystyczne sztuce abstrakcyjnej. Powstawały wówczas rozbudowane martwe natury, układane z różnych, drobnych przedmiotów, które służyły jako pretekst do nanoszenia plam barwnych na płótno. Właściwie problem ten stał się podstawowym punktem zainteresowań twórczych. Schemat martwej natury pozostawał nadal czytelny, lecz sposób malowania zdawał się być dużo bardziej swobodny. Bez wątplenia w okresie tym Robert Inglot pozostawał pod wpływem nieżyjącego już artysty Stanisława Jachyma. Bezpośrednie sąsiedztwo pracowni, codzienne kontakty, wymiana spostrzeżeń zapewne inspirowały, a może i motywowały artystę do działania. Gama barwna, koncentrująca się na brązach, ugrach i zieleniach, podobna kompozycja, korespondowały z malarstwem Jachyma. W analogicznej manierze utrzymane zostały pejzaże. Ta sama kolorystyka, temat traktowany schematycznie, tworzył ekspresyjną płaszczyznę, w którą wplecione zostały motywy figuratywne, właściwie nieczytelne w pobieżnym oglądzie. Z czasem tonacja uległa zawężeniu do zieleni i błękitów. Robert Inglot świadomie zaczął odchodzić od geometryzacji. Obrazy, nadal malowane odważnie, przybierały zaczęły inną stylistykę. Dynamiczny dukt pędzla, rozlana farba, tworząca płaszczyzny utrzymane w gorących czerwieniach lub przenikliwie chłodnych błękitach, wprowadzały

dominantę w obrazie. Artysta zaczął malować zdecydowaną, mocną plamą, odchodząc od mimetycznego działania, kierując się bardziej w stronę odtwarzania swoich stanów duchowych. Kwestią dość zaskakującą w twórczości Roberta Ingłota jest fakt, że artysta u progu XXI wieku obrał zwrot w kierunku malarstwa postimpresjonistycznego. Po poszukiwaniach kolorystycznych z elementami ekspresyjnymi zaczął tworzyć pejzaże i martwe natury przywodzące na myśl płótna kapistów. Plamę barwną poddał rozdrobnieniu, budując puentylistyczną, utkaną z drobnych pociągnięć pędzla. Tonacja barwna uległa diametralnej zmianie i przybrała szatę pastelowych szarości. Pojawiła się gruba faktura, wprowadzająca nową wartość formalną. Co skłoniło artystę ku tak sugestywnemu powrotowi do sposobu malowania, który święcił triumfy niespełna sto lat wcześniej? Czyżby fascynacja Cybisem – niekwestionowanym liderem Komitetu Paryskiego, teoretykiem koloryzmu, którego wpływy odcisnęły swe piętno w jego obrazach z ostatnich lat? Właściwie automatycznie nasuwa się pytanie, dlaczego Robert Inglot uprawiając malarstwo kolorystyczne, w poszukiwaniach czysto formalnych, pokonuje drogę całkowicie przeciwną, niż ta, którą podążali kapiści? Po atencji, jaką darzył płótna ekspresyjno-abstrakcyjne dwóch wielkich indywidualności, jakimi byli Nacht-Samborski i Potworowski, wrócił właściwie do punktu wyjścia - do „gier barwnych” w czystej postaci. Malarstwo Roberta Ingłota to ciągły proces poszukiwań, właściwie eksperymentowania z kolorem, kompozycją, odnajdywania własnej drogi, dookreślenia się. Wszelkiego rodzaju inspiracje, którym artysta podlega, nie wynikają li tylko z naśladownictwa, podporządkowywania się pewnej manierze. Myślę, że jest to twórczość autentyczna, wynikająca z intuicji. Artysta konsekwentnie i świadomie realizuje się w malarstwie, które niezmiennie go pochłania. Oglądając płótna Ingłota, wydaje się jasne, że kwestią najistotniejszą nie pozostaje dla niego to, czy działania te można zaliczyć jako modne, czy demode. Choć minęło kilkadziesiąt lat od sformułowania przez Jana Cybisa – głównego ideologa i spiritus movens ugrupowania, artystycznego credo, opublikowanego w katalogu pierwszej polskiej wystawy Komitetu Paryskiego, słowa te cały czas

zdają się być adekwatne w przypadku prac malarskich Roberta Ingłota: „Nie chcemy zaskakiwać żadnymi trickami, stwarzaniem złudzeń optycznych, wypukłości, czy dali, ani robieniem obrazów modernistycznych czy innych (image). Płótno nie musi być wykonane, ale musi być rozstrzygnięte

po malarsku”. Głównym celem, dla którego tworzy Robert Inglot, bez wątplenia jest to, że w dziedzinie malarstwa znajduje niezmiennie spełnienie, a punktem odniesienia może być i dziś zacytowany fragment Cybisowego komentarza.

Dorota Rucka-Marmaj



Żółta filiżanka

olej, płótno  
100 x 120 cm, 1996 r.



*Pejzaż*

olej, płótno  
37 x 42 cm, 1995 r.



*Basia*

olej, płótno  
73 x 60 cm, 1994 r.

Urodził się w Rzeszowie w 1974r. Jest absolwentem PLSP im. Piotra Michałowskiego w Rzeszowie. W latach 1995-1999 studiował w Instytucie Wychowania Plastycznego WSP w Rzeszowie, dyplom w pracowni grafiki warsztatowej pod kierownictwem prof. Włodzimierza Kotkowskiego. Od 2001r. pracuje na Wydziale Sztuki UR. Prowadzi zajęcia w pracowni grafiki warsztatowej. W 2010 rozpoczął doktorat na ASP w Krakowie na Wydziale Grafiki pod kierownictwem prof. Krzysztofa Skórczewskiego. Indywidualna wystawa grafiki (Galeria Mała BWA w Rzeszowie 2001), „Ojciec i syn” (ze Stanisławem Jachymem) (Wyższa Szkoła Informatyki i Zarządzania z siedzibą w Rzeszowie (2002) i BWA w Krośnie (2011)). Uczestnik wielu wystaw zbiorowych i konkursów w kraju i za granicą. Laureat I miejsca w Konkursie „Grafika Kwartału” (BWA Rzeszów 2005), Nagrody Fundacji „Akapi” za najlepszy debiut na wystawie „Obraz, Grafika, Rysunek, Rzeźba roku 2005” (BWA Rzeszów), wyróżnienia na I Międzynarodowym Biennale Wschodni Salon Sztuki w Lublinie (2009).

## Marcin Jachym

Kiedy w 1992 roku gościłam w pracowni Stanisława Jachyma, znakomitego rzeszowskiego artysty malarza, zostałam obdarowana przez niego rysunkiem. Przedstawia on krzesło: tradycyjne, składane drewniane wiejskie krzesło, takie, jakie pamiętam z dzieciństwa i jakie po dziś dzień można kupić na wiejskich targowiskach. To narysowane było szczególnie, bo pochodziło z domu Tadeusza Kantora w Wielopolu Skrzyńskim. Wielokrotnie podobne mu egzemplarze pojawiały się w scenografiach do inscenizacji teatru Cricot 2, a jego forma powiększona do monumentalnych rozmiarów stała się koncepcją niezrealizowanego kantorowego „Pomnika krzesła”. Oglądając obecnie grafiki z cyklu „Miejsca” autorstwa Marcina Jachyma, syna Stanisława, zobaczyłam podobne krzesło. Okazało się ono być tym samym, które zostało narysowane na podarowanym mi rysunku; w wycinku dziejów jednego przedmiotu pojawił się trzeci już artysta, dla którego ma on szczególne znaczenie... Obecność jego charakterystycznego kształtu w obszarze graficznych kompozycji Marcina Jachyma jest nieprzypadkowa: źródłem inspiracji do cyklu „Miejsca” („Miejsca I” i „Miejsca II”) była, nieistniejąca już, pracownia jego Ojca. Wypełniona wieloma przedmiotami, z których z upodobaniem układał malowane potem, liczne w jego malarstwie, martwe natury. Mam w pamięci jej magiczny klimat, gęstość materii zgromadzonych w niej kształtów rzeczy i nasyconych kolorów płócien. Marcin Jachym perfekcyjnie przełożył go na język grafiki, którym zakodował także swoje wspomnienia i, zarówno z Ojcem, jak i z tym miejscem związane, emocje. Jego prace są także rodzajem martwych natur, choć bardziej pasowałyby do nich, bardziej oddający ich istotę, angielskojęzyczny termin „still life” – „ciche życie”. Artysta w „Autokomentarzu” do pracy doktorskiej w ASP w Krakowie w 2010 tak o nich pisze: „Cykl »Miejsca« powstał na podstawie fotografii, między innymi z pracowni malarzkiej mojego Ojca. Miał on dar otaczania się przedmiotami – od codziennych, niemal banalnych, po rzadkie i niezwykle, które później znajdowały miejsce w jego obrazach. Niektóre malował bardzo często, jak na przykład wygięte oparcie krzesła, drewnianą rzeźbę centaura czy szklaną rybę. Inne pojawiały się w jego

pracach rzadko lub sporadycznie. Pozostało po nim jedyne w swoim rodzaju environment, które w tym samym stopniu jest kreacją artysty, co jego prace malarskie, rysunkowe i graficzne. Później przejąłem tę pracownię po Jego śmierci. Stykałem się z przedmiotami, którymi się otaczał, nadając im własny sens i znaczenie poprzez swoją sztukę. Postanowiłem więc utrwalić to otoczenie we własnym cyklu graficznym. Przedstawia on unikalne wnętrza pracowni z jego atmosferą, nastrojem, światłem - które wydobywa kontury przedmiotów znajdujących się niegdyś w kompozycjach Ojca. We wnętrzu tym zabrakło jednak najważniejszej osoby: ich twórcy. Seria moich prac graficznych ma charakter wspomnienia. Szukam w nim tego, co niewyraźne: śladów obecności bliskiej mi osoby: Ojca i Artysty. Zdaję sobie sprawę z tego, iż zadanie to jest niemożliwe do wykonania. Dlatego martwe natury wykonane w pracowni Ojca mają charakter elegii: przedmioty zanurzają się w coraz głębszym mroku, ich kontury zacierają się, odchodzą w przeszłość tak jak odszedł ich właściciel. Tak w przestrzeń moich kompozycji graficznych wkracza nowy element: czas, którego nie sposób cofnąć”. Temat martwej natury zawsze wiązał się z umiejętnością formułowania treści przekazu ze znaczeń i symbolicznych odniesień związanych z przedmiotami. Zawsze też wymagał od artysty wyjątkowej umiejętności obserwacji, wyczucia przestrzeni, ogromnej sprawności warsztatowej – i, wyczulonej na różne aspekty rzeczywistości, wrażliwości. Te wszystkie cechy odczytuje się w graficznym zapisie „Miejsc” Marcina Jachyma. Nawet bez wiedzy na temat powodów, dla jakich stworzył ten cykl, można odczytać jego ogromne, emocjonalne zaangażowanie – mimo, zazwyczaj wygaszającej emocje, długotrwałości procesu tworzenia grafik. Drobiazgowo przez niego odtworzone „portrety” niektórych rzeczy, z widocznymi śladami destrukcyjnego działania pracy i czasu, każą domyślać się, że są one bytami jednostkowymi, konkretami, do których artysta ma bardzo osobisty stosunek. Staranność, niemal czułość w odtwarzaniu detalu, pozwala sądzić, że to z nich i wokół nich – starannie konstruuje znaczeniową tkankę swoich prac. Część motywów do cyklu „Miejsca” została wybrana z innego

powodu. W „Autokomentarzu” artysta pisze: „W podobny sposób starałem się pokazać otoczenie innych ludzi: stare podwórka (najczęściej niezamieszkałych już kamienic) lub opuszczone wnętrza, w których pozostały resztki sprzętów porzuconych przez ich dawnych użytkowników. Odkąd pamiętam, zawsze z wielką ochotą odwiedzałem takie miejsca. Pomieszczenia i znajdujące się w nich przedmioty uruchamiają lawinę wyobrażeń, które zmierzają do uzyskania wiedzy na temat życia ludzi, którzy tam przebywali. Pokazują ślady człowieka, jego aktualną nieobecność i jego obecność w czasie przeszłym – zamkniętym na zawsze. Świadczą o tym ślady zużycia: od różnorodnej, nieoczekiwanej bogatej faktury starych cegieł zabytkowych kamienic, poprzez zarysowania desek używanego przez dziesięciolecia parkietu,

na zużytych przedmiotach codziennego użytku kończąc”. Smakując wyjątkowo piękną materię grafik Marcina Jachyma nie należy zapominać o ich treści - czytelnej, ale niemożliwej do jednoznacznej interpretacji. W przeciwieństwie bowiem do większości artystów znanych z historii sztuki, którzy wykorzystywali tradycyjnie powiązane z poszczególnymi przedmiotami znaczenia i ich ogólnie znane symboliczne wartości, Marcin Jachym „swoim” przedmiotom nadaje własne. Tworzy z nich swoje osobiste, prywatne archetypy, buduje z nich sensy znane – lub przeczuwane – tylko przez niego. Nie można ich odczytać – można ich tylko dotknąć własną wrażliwością i pokładem własnych podświadomych emocji. Jego delikatna, subtelna sztuka pomaga się na nie otworzyć.

Stanisława Zacharko



bez tytułu

akwaforta, akwatinta  
36 x 44 cm, 2006 r.



Miejsca IV 3/08 Paweł Jachym 2008

*Miejsca IV*

akwaforta, akwatinta, odprysk  
55 x 49 cm, 2008 r.



*Miejsca VI*

mezzotinta, akwatinta, technika własna  
46 x 50 cm, 2009 r.

Urodził się w 1921 roku w Iwoniczu-Zdroju. Jest absolwentem zakopiańskiej szkoły Kenara. W latach 1946-51 studiuje w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Rzeźby w pracowniach prof. Stanisława Popławskiego i prof. Xsawerego Dunikowskiego. Uprawia wiele rodzajów sztuk plastycznych, począwszy od rzeźby a skończywszy na malarstwie. Preferuje sztukę realistyczną. Odznaczony między innymi: Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, Złotym Krzyżem Zasługi, Złotą Odznaką Związku Nauczycielstwa Polskiego, a także odznaką Zasłużony dla województwa krośnieńskiego. Mieszka i pracuje w Iwoniczu Zdroju.

## Władysław Kandefera

Władysław Kandefera jest legendą świata artystycznego naszego regionu. Urodzony w 1921 roku dziewięćdziesięcioletni rzeźbiarz jawi się jako twórczy fenomen. Kiedy przed rokiem odwiedziłem go w jego iwoniczkiej pracowni w związku z przygotowywaną jubileuszową wystawą nauczycieli krośnieńskiego Liceum Plastycznego w Zakopanem, przywiłał mnie widok nader budujący. Otóż od drzwi czuć było robotę. W bocznym pomieszczeniu z dużym warsztatowym stołem zasypałym świeżymi wiórami, na warsztacie wielka decha częściowo obrobiona z modelunkiem wstępnym reliefu, obok gąszcz rozmaitych dłut, niezwykle zapach ciętego drewna. Kot, pracowniany kamrat, upomniał nas z wyrzutem: pewnie znów pan Władysław zatracił się w pracy i o nim zapomniał. W drugim pomieszczeniu, do którego trzeba było dostać się po schodkach, pokonanych przez gospodarza bez cienia zadyszki, skład prac ogromny. Gdyby nie nonszalancja w ich rozlokowaniu, można by powiedzieć, że to galeria domowa, archiwum. Teczki z rysunkami, krosna, ramy, rameczki, odwrócone obrazy, skład lasek, kapeluszy, skrzypce, okulary, pamiątki. Rzeźby małe i duże, na półkach i podłogach, tłumem pod ścianą i szturmem na szafie. Świat własny, wypracowany, „zastygła żarliwość”. Kandefera jest realistą, patrzy na świat prosto, nie czując potrzeby jego deformacji. Już sam proces zamiany, wcielenia obserwacji motywu w rzeźbiarskie tworzywo, jest wystarczającym przetworzeniem, artystyczną transpozycją, magicznym zabiegiem. Cały istotny wysiłek odbywa się w obszarze warsztatu, rzemieślniczego trudu. Już jako dziecko, co lubi podkreślać, rzeźbił małe figurki, które cieszyły go i ciekawiły bardzo. Dwa lata do wybuchu wojny uczył się w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, gdzie rozwija swoje zainteresowania. Rok 1939 zmusza go do powrotu w rodzinne strony. Mimo to nadal rzeźbi, niekiedy nawet sprzedaje, a zarobiony grosz wspiera domowy budżet. Do Zakopanego wraca już w 1944r., by skończyć naukę, po czym zaczyna nowy etap na krakowskiej Akademii. Rozwój jego talentu pod okiem Xsawerego Dunikowskiego przynosi bardzo dobre i obiecujące rezultaty, bo jeszcze jako student pełni rolę asystenta mistrza. Jednak wkrótce, ze względów rodzinnych musi wrócić do Iwonicza Zdroju. Tutaj, już niejako na własną

rękę, z niemałym bagażem plastycznych, ale też życiowych doświadczeń, realizuje swoje powołanie. Okazuje się ono dość rozległe i wymagające. Obok aktywnej pracy twórczej, artysta poświęca się także nauczaniu młodzieży. Od początku lat 50. wiąże się ze szkolnictwem, pracując jako nauczyciel rysunku zawodowego, plastyki i technologii drewna w Zespole Szkół Piastowych w Miejscu Piastowym. Jest to znacząca na tym terenie placówka dydaktyczno-wychowawcza, kontynuująca idee pedagogiczne księdza Bronisława Markiewicza i pielęgnująca tradycje nauki zawodu i rzemiosła. Klamrą, zamykającą ten okres blisko trzydziestoletniej pracy, staje się powołanie artysty na osobę koordynatora wspierającego powstanie Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Miejscu Piastowym. Nauczycielem rzeźby w tej szkole i pełniącym funkcję dyrektora będzie do roku 1982, kiedy to przechodzi na emeryturę. Władysław Kandefera na swojej drodze artystycznego rozwoju spotkał wielu wybitnych polskich artystów. Oprócz wspomnianego Xsawerego Dunikowskiego, praktykował też trzy lata u Stanisława Popławskiego. W zakopiańskiej szkole spotkał się z Antonim Kenarą i Antonim Rząsą. Pozostał jednak wierny swojemu widzeniu rzeczywistości. Jest impregnowany na awangardę, a tym bardziej artystyczne mody. Niemniej kierunkiem, którego echo do dzisiaj możemy odnaleźć w jego rzeźbach, jest formizm z elementami Art Deco. Prace te należą do rozwiązań formalnie najciekawszych, posiadając cechy klarowności i prostoty formy, z lekką nutą charakterystycznej stylizacji. Odnoszą się do tematów sportowych, gdzie problemem plastycznym jest ruch w różnych jego przejawach. Zarówno „Narcyz”, „Łucznik”, „Bramkarz”, jak też wersje „Łyżwiarki”, czy „Pływaczek („Skok do wody”), ujmują walorami formy skondensowanej, pozbawionej zbędnych szczegółów, zredukowanej do rytmicznej gry zgeometryzowanych płaszczyzn. Podobny wyraz osiąga rzeźbiarz w licznych portretach, spośród których portrety jego córek zaliczyć można do prac najwyższej próby. Spójność cech tworzywa i obranej konwencji daje tu znakomity efekt wyrazowy. Warto dodać, że Kandefera jest artystą, który w sposób naturalny i oczywisty podejmuje różnorodne zamówienia i zlecenia. Jest gotowy służyć swoim rzemiosłem

tam, gdzie jest na nie zapotrzebowanie. W tym sensie jest także tradycjonalistą i profesjonalistą zarazem. Ilość wykonanych przez niego prac, od tych realizowanych tuż po wojnie według projektów Jana Szczepkowskiego dla budynków odbudowującej się Warszawy, tablic okolicznościowych, popiersi, medali i plaket, po wystrój kościołów głównie na Podkarpaciu, jest nadzwyczaj obfita. Jednak na rzeźbie nie kończą się zainteresowania i realizacje artysty. Aby nakreślić pełny ich obraz trzeba

wspomnieć, że jest on także wytrawnym lutnikiem, wytwórcą drewnianej męskiej galanterii, autorem plecionych kapeluszy i okularowych opraw, konserwatorem białej broni i zabytkowych mebli, a także malarzem i konstruktorem zabawnych sprzętów z drewna. Świadomość tejskali możliwości i umiejętności, jak również pojemności wciąż jeszcze otwartego dzieła, pozwala widzieć w osobie Władysława Kandefera postać wyjątkową, jakże rzadką w obszarze współczesnego, coraz bardziej wąsko specjalizującego się świata.

Piotr Wójtowicz



Portret Joli

drewno lipowe  
wys. 40 cm, lata siedemdziesiąte



*Portret Eli*

drewno lipowe  
wys. 42 cm., lata osiemdziesiąte



*Łucznik*

drewno sosny wejmutki  
wys. 56 cm., lata pięćdziesiąte

Urodził się w 1962 r. w Sanoku. Absolwent Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie. Ukończył w 1988 r. studia w Uniwersytecie Śląskim, Filii w Cieszynie na Wydziale Pedagogicznym. Zajmuje się malarstwem sztalugowym (olej, akwarela) i sporadycznie rzeźbą. Autor kilkudziesięciu wystaw indywidualnych i uczestnik wielu prezentacji zbiorowych. Jest częstym gościem plenerów ogólnopolskich i międzynarodowych. Mieszka i pracuje w Komańczy.

## Andrzej Kijowski

Gdyby wskazać na rodowód plastycznej wyobraźni i wrażliwości Andrzeja Kijowskiego, należałoby sięgnąć do tradycji malarstwa pejzażowego polskich symbolistów i realistów. Charakterystyczny ton uczuciowości odnajdywany w jego obrazach, właściwej im miękkości, romantycznej aury, melancholii i sentymentalizmu, pokrewny jest płótnom Witolda Pruszkowskiego, Aleksandra Kotsisa, ale też Wojciecha Gersona czy Jana Stanisławskiego. Zapewne też nieobca malarzowi jest tradycja realistycznego pejzażowego malarstwa rosyjskiego reprezentowanego chociażby przez twórczość Izaaka Lewitana czy Iwana Szyszkina. Jest mu więc bliska inspiracja naturą, widokami plenerów, ale, dodajmy od razu, widokami szczególnego typu. Są to rodzaje krajobrazów emanujących z jednej strony nastrojem pełnym uroku i czaru, a zarazem nieco tajemniczych i mrocznych. Mamy więc na obrazach cieniste bory, przeszywane refleksami światła, leśne jeziora z lustrami ciemnej wody, niedostępne gęstwiny traw oplatających szczerne pnie drzew, zielone urwiska w studniach błękitnych lasów. Dekoracje pejzażu nader egzaltowanego, pełnego niedopowiedzeń i sekretów. Świetnie nadałyby się na scenografię niejednej ballady wieszczą, jako domostwo rusałek, siedlisko guseł, czarów i praktyk magicznych. Bywa, że na nadmiar malowniczych fluidów i pewnej stodyczy moglibyśmy się zżymać, gdyby nie przymioty kuchni malarskiej, której są wynikiem. Otóż Kijowski znakomicie panuje nad swoim rzemiosłem, bawi się techniką, żongluje efektami, smakuje fakturę. Celnie i z nonszalancją rozkłada akcenty waloru, mnoży światłocienie, drapuje plany pejzażu kształtując jego przestrzeń. Kolor raz ma charakter bardziej graficzny, to znów impresyjny i nasycony, aktywny temperaturowo. Są wśród jego obrazów prace namalowane z taką trafnością malarskich sformułowań, że graniczą

z wirtuozerią i fizyczną komunią z motywem. Jest tu grupa prac przywołująca echo „Bodiaków” i „Ostów” Stanisławskiego, namalowana z dużym wycuciem przestrzeni koloru i jego naświetlenia. Obrazy kameralne w ujęciu tematu, ulotne, a jednocześnie ze względu na jakość formy zdecydowane, mocne i proste w wyrazie. To może najbardziej realistyczne i impresyjne ujęcia krajobrazu. Ale też warto wskazać na istotne próby śledzenia zjawiskowości pory dnia czy roku w podobnym, czy też tym samym motywie. Lekcja Moneta skłaniająca malarza do czujnej obserwacji i wsłuchiwanie się w zawartość palety, powoduje eskalację tonacji kolorystycznych poprzez setki dźwięków barwnych czułych na pogodę. Przy wszystkich wymienionych cechach Kijowski, jako niewątpliwy rzecznik pejzażowej sprawy, nie czuje potrzeby całkowitego zatracenia się w ukochanym przez siebie przedmiocie. Stoi mocno na ziemi zachowując pewną dozę obiektywizmu. Ekstremum nastroju nie stawia tu drzew na głowie, a mgły znad jeziora nie zamienia miejsc z niebem. Realność nie odmawia prawa niezmiernym klimatom, ale też to, co chimeryczne i sensualne, jest konkretne i zaplanowane. Swoją drogą ciekawe byłoby prześledzić, na ile obrazy artysty powstają z zaangażowania wyobraźni, pamięci, może nawet fantazji jako efekt spotęgowanego przeżycia, a na ile są wynikiem obserwacji bezpośredniej. Jakie są proporcje tego przemieszania? Podobno Camille Corot swoje najlepsze obrazy namalował z pamięci. Rodzi się zatem pytanie, na ile dyspozycja psychiczna i kreatywna malarza jest pamięcią oka? Andrzej Kijowski jest artystą na boku, trochę niemodnym, idącym własną ścieżką. Żyjąc w Komańczy w otoczeniu bieszczadzkiej przyrody, czerpie z niej inspirujące siły. Maluje wytrwale swoje krajobrazy, upominając się o prawo do czułości i prostoty wzruszeń, o urodę świata i ciszę przyrody.

Piotr Wójtowicz







*Bieszczady*

olej, płyta  
50 x 70 cm, 2010 r.



*Pejzaż*

olej, płótno  
65 x 75 cm, 2009 r.

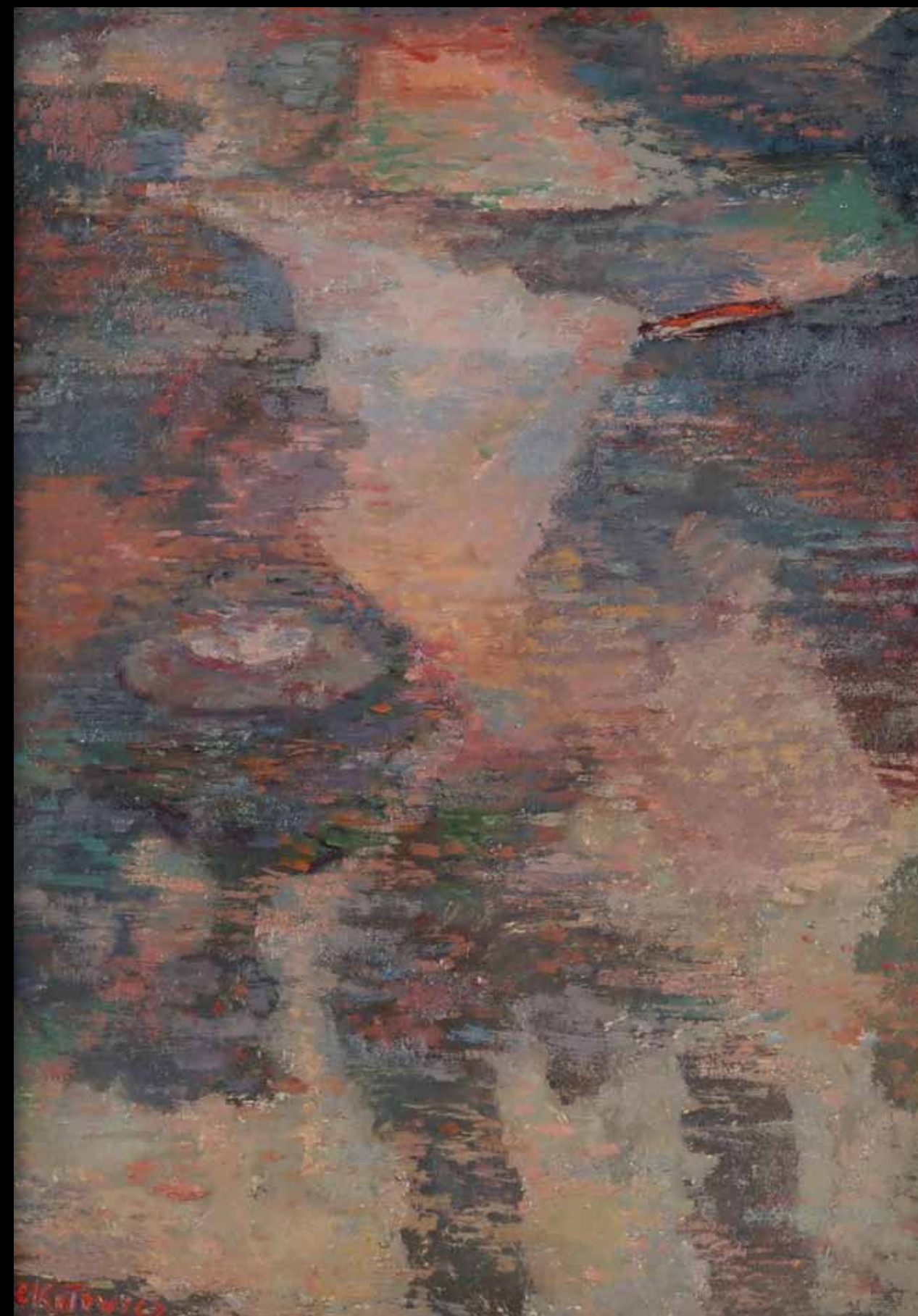
Urodził się w 1934 r. w Brześciu nad Bugiem. Malarz, rysownik, grafik, pedagog, muzeolog. Absolwent I Liceum Ogólnokształcącego im. Ks. Stanisława Konarskiego w Rzeszowie, gdzie w 1951 r. zdał egzamin maturalny. Równocześnie, w latach 1947–1950, uczęszczał do Ogniska Kultury Plastycznej w Rzeszowie prowadzonego przez Wojciecha Przedwojewskiego i Zbigniewa Krygowskiego, kontynuującego działalność Wolnego Studium Sztuk Plastycznych zainicjowanego i prowadzonego od 1945 roku przez Rzeszowski Związek Artystów Plastyków. Studiował w ASP w Krakowie w pracowni prof. Tadeusza Łakomskiego i w pracowni grafiki prof. Andrzeja Jurkiewicza, a następnie prof. Mieczysława Wejmana, dyplom w 1958 r. Uczęszczał do Studium Pedagogicznego ASP w Krakowie prowadzonego przez prof. Zygmunta Radnickiego. W połowie lat 50. XX w. był jednym z inicjatorów Grupy XIV, a potem jej członkiem. W połowie lat 70. inicjował powstanie Grupy Przemyskiej i został jej członkiem. Działacz ZPAP w Rzeszowie i Przemyślu. W latach 1958–1962 był nauczycielem rysunku i malarstwa oraz wiedzy o sztuce w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Jarosławiu. Współpracował z Janem Zygmuntem Mycielskim podczas organizowania BWA w Rzeszowie, które pod jego kierownictwem realizowało optymalny program upowszechniania sztuki współczesnej. Inicjator Galerii Sztuki Współczesnej w Rzeszowie. W latach 1956–1968 mieszkał i tworzył w Rzeszowie. Od 1967 r. pracował w muzeach: najpierw w Muzeum-Zamkuw Łańcucie w latach 1967–1968, następnie w latach 1968–1976 jako dyrektor w Muzeum w Raciborzu, a od 1976 w Przemyślu, gdzie najpierw pełnił funkcję Kierownika Działu Sztuki, potem zastępcy dyrektora, a następnie dyrektora Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej w latach 1994–2000. Od 1967 r. jest członkiem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i od 1994 r. w Przemyślu. Ma w dorobku 11 wystaw indywidualnych, m.in.: w Krakowie, Zakopanem, Rzeszowie, Opolu, Raciborzu i Przemyślu. Brał udział w ponad 80 wystawach zbiorowych regionalnych, ogólnopolskich i międzynarodowych. Otrzymywał nagrody w konkursach regionalnych, a także Nagrodę Prezydenta Miasta Przemyśla i Nagrodę Wojewody Przemyskiego. Mieszka i pracuje w Przemyślu.

## Cezariusz Kotowicz

Śledząc całokształt dokonań malarza znajdziemy się pod wrażeniem ich różnorodności. Nie wiadomo jednak, gdzie i z czego wyrastają korzenie jego wrażliwości oraz smaku. Kto określi wpływ Tadeusza Łakomskiego na młodego studenta krakowskiej ASP? Obrazy z debiutu krakowskiego zaskakują malarską dojrzałością. Ale Kotowicz nie eksploatował odkrytego „złoża”. Jakby nie chciał lub nie umiał korzystać z pełni malarskiej wolności. Przeszkodą było coś absolutnie obcego ówczesnej generacji malarzy, a mianowicie potrzeba uniwersalizmu oraz dbałość o etos, ponadczasowy wymiar uprawianej sztuki. Doskonałość malarstwa mierzoną skalą wieczności. Czy Kotowicz mógł liczyć na akceptację swoich dążeń, czy znalazłby zrozumienie u kolegów malarzy? Czy taki immanentny wymiar malarskiego dzieła należy utożsamiać z realizmem? Trudno wskazać artystów o podobnych poglądach. Güntner? Bereźnicki? Kraśniewski? Klossowski de Rola? W praktyce malarskiej będą to zaledwie stylizatorzy, czyniący nieśmiało aluzje do ponadczasowego realizmu, o jakim rozmyślał Kotowicz. Był czas, kiedy Kotowicz również próbował „stylizować”. Gdyby poszedł tą drogą... Nie osiągnąłby ponadczasowego celu, ale stałby się artystą z marketingowym identyfikatorem, rozpoznawalnym na pierwszy rzut oka. Miałby swój styl! Lansowałiby go krytycy potrzebujący malarzy z jednoznacznymi identyfikatorami, tak samo jak kupcy potrzebują nowego towaru. Zostałby jednym z malarzy współczesnych uznawanych za wybitnych. Przeszkodził realizm. Kotowicz założył bowiem, że współczesna postać ponadczasowego uniwersalizmu skrywa się w malarskim studium natury. Natura tymczasem jest tylko naturą. Natomiast obraz nie jest byle czym, ponieważ jest „aż” obrazem. Kotowicz utożsamiał dwie różne rzeczywistości. Realizm nie będzie jednak szukaniem „po omacku”, w obserwowanej naturze, ale

sprawdzeniem gotowych formuł i rozwiązań malarskich w przysłowiowym zwierciadle natury. Czy Kotowicz posiadał własną wizję sztuki oraz malarstwa zanim został studentem? W Ognisku Kultury Plastycznej (Wolnym Studium Sztuk Plastycznych) albo na kanwie młodzieńczej przyjaźni z Janem Maternickim? Z początkiem lat 60. XX wieku był już przekonany konserwatystą i ostentacyjnie głosił „fundamentalistyczny” tradycjonalizm. Podzielał też poglądy Olgi Samarskiej, głoszącej uniwersalizm artystyczny, zbliżony do „realizmu bez granic” Rogera Garaudy’ego, wyniesiony z wykładów Włodzimierza Hodysa, ukształtowanego w praskim środowisku „formalistów” - kontynuatorów szkoły wiedeńskiej. Reakcją Kotowicza na tego typu filozofię, a zarazem osobistą korektą takich poglądów, był jego indywidualny program realizmu. Taka formuła bywa jednak ukrytą apoteozą pospolitego naturalizmu. Odpowiedź znajdujemy w sposobie definiowania składników obrazu traktowanych przez Kotowicza jako środki „czysto malarskie”. Jeżeli Kotowicz organizuje powierzchnię płótna plamami barwnymi, wtedy powstają dzieła malarskie. Obrazy w pełnym znaczeniu tego słowa. Prawdziwym realistą stał się Kotowicz podczas pobytu w Budapeszcie, kiedy „lektura” obrazów z tamtejszych muzeów umożliwiła szereg ważnych konkluzji. Pojawił się szlachetny monochromatyzm, specyficzny kolor, szary i „wiolinowy” równocześnie. Ciepły koloryt działający jak Tycjanowskie „błoto”, tworzony z barw nastrojonych, „molowo”. Właściwościom chromatycznym kryjącej plamy towarzyszy bogata faktura z przewagą impastów. Do innych rezultatów prowadzą poszukiwania Kotowicza w zakresie martwej natury i portretu. Może w tych dziedzinach tematycznych należy oczekiwać jego najważniejszych dokonań. Może dopiero krystalizują się one w subtelnym i nasyconym chromoluminaryzmie pejzażów Przemyśla, Wenecji, Toskanii.

Jacek Kawalek



*Miraż*

olej, płótno  
50 x 40 cm, 1990 r.



*Jesień nad Sanem*

olej, płótno  
50 x 61 cm, 2001 r.



*Krajobraz z Lubeni - w jesiennym słońcu*

olej, płótno  
55 x 70 cm, 1997 r.

Urodził się w 1973 r. w Mielcu. Absolwent ASP w Poznaniu (dyplom w 1998 r.). Uprawia malarstwo, grafikę, rysunek, ilustrację, fotografię. Zajmuje się projektowaniem graficznym i grafiką użytkową. Uczestniczył w ponad 50 wystawach w Polsce (m.in.: Warszawa, Poznań, Kraków, Łódź, Gliwice, Rzeszów) i na świecie (m.in.: Francja, Belgia, Finlandia, Anglia, Australia, Meksyk, Włochy, Czechy, Słowacja, Jugosławia, Litwa, Macedonia). Ma w dorobku kilkanaście wystaw indywidualnych (m.in.: Mielec, Rzeszów, Przemyśl, Sandomierz). Mieszka w Mielcu.

## Krzysztof Krawiec

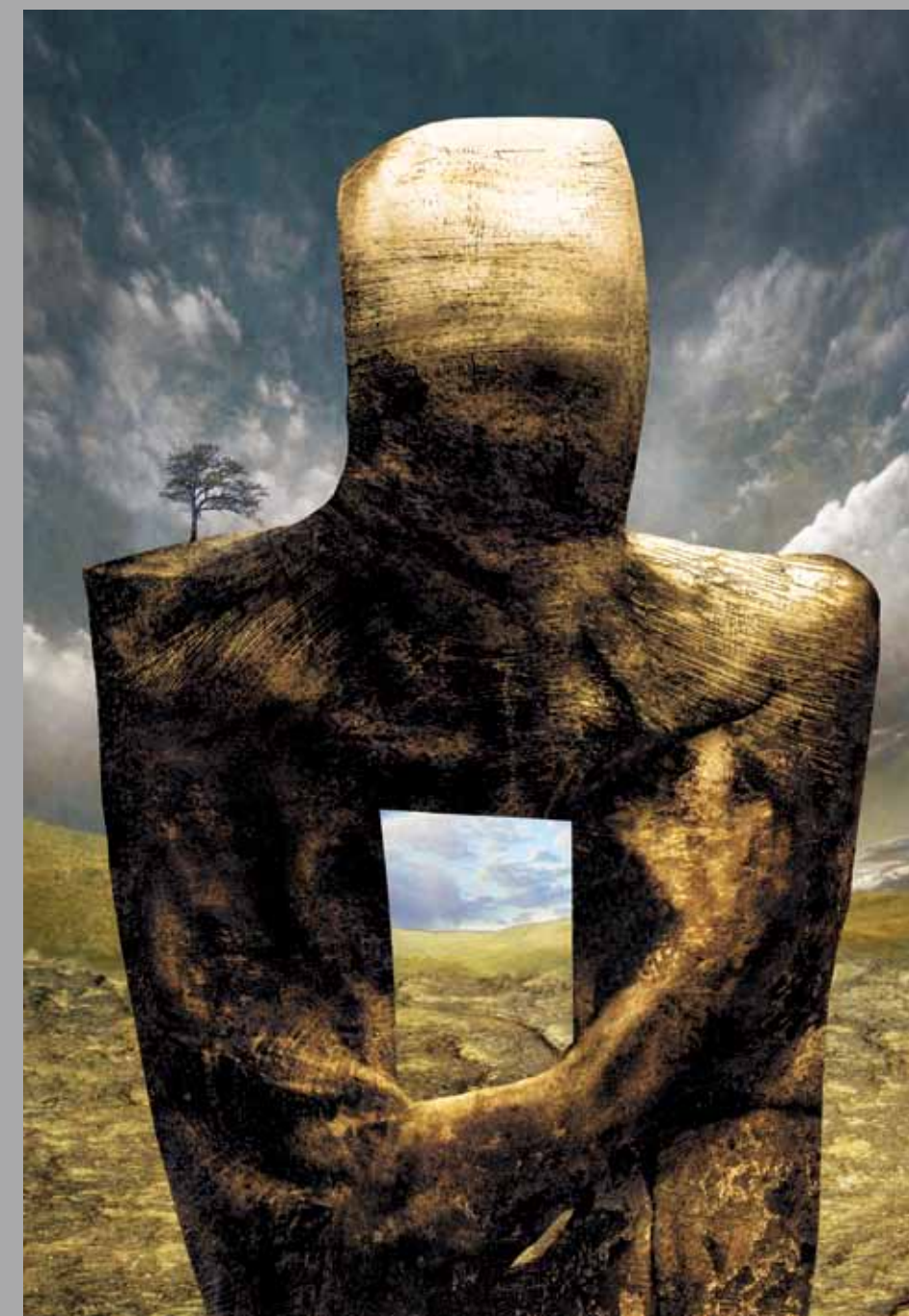
Jakkolwiek by opisywać sztukę Krzysztofa Krawca, musi w jej charakterystyce paść nazwisko Zdzisława Beksińskiego, a ta musi polegać na punktowaniu podobieństw i różnic pomiędzy jej manierą a twórczością sanockiego Mistrza. Co ich łączy? Niemal wszystko: uprawiane techniki plastyczne: malarstwo olejne, rysunek, grafika komputerowa. Sprawność w posługiwaniu się komputerowymi programami graficznymi. Wyobraźnia niemal bez granic. Znakomity warsztat plastyczny. Ogromna aktywność twórcza i pracowitość. I przejęte od Beksińskiego: specyficzny rodzaj figuracji, w której ciało ludzkie poddawane jest organicznej deformacji, z jednej strony wiodącej w kierunku fantastyki, z drugiej – fizycznego rozpadu – i rozkładu. Metaforyczna przestrzeń, wsparta jednocześnie na krawędzi ludzkich lęków i fascynacji śmiercią i makabrą. Iluzyjny – i aluzyjny - sposób malowania pewnych form. Co wobec tego je różni? Mimo wszystko wiele... Przede wszystkim to, że Krzysztof Krawiec kroczy śladami oryginalnej kreacji Zdzisława Beksińskiego, jest jego epigonem, zarówno jeżeli chodzi o formę, jak i o tkankę znaczeniową prac. Zasadniczo różni ich sposób malowania: Beksiński był w swoim iluzyjnym realizmie niemal fotograficznie dokładny i chłodny, starannie zacierał ślady pędzla, gładko werniksował powierzchnie prac, materię malarską redukował do niezbędnego minimum. Krzysztof Krawiec, mimo dbania o detale, czytelność szczegółów i ich mnogość, nie rezygnuje z bardziej malarskich środków wyrazu. Swobodnie nawarstwia materię kolorów, niezatarty dukt pędzla tworzy dynamiczną strukturę, w której, jak w charakterze pisma, zakodowane są jego aktualne emocje. Beksiński poprzez werystyczną perfekcję swoich kompozycji narzucał odbiorcy autorytatywnie swoją wizję: w ich wizualnej dosłowności nie można zobaczyć niczego innego niż to, co artysta chciał, żeby widz ujrzał. W malarsko otwartej przestrzeni prac mieleckiego artysty forma nie jest tak jednoznaczna – otwiera się na indywidualną interpretację odbiorcy. Bardziej miękko, świetliście posługuje się też kolorem: często używa pastelowych walorów jasnych barw, prawie wykluczonych z malarstwa sanockiego artysty. Znacznie więcej w jego pracach estetyki fantasy, więcej

sugestii kosmicznych przestrzeni, na niekorzyść tych bardziej z klimatu horrorów, w których lubował się Zdzisław Beksiński. Mniej w nich podświadomych lęków i obsesji, więcej ciekawości innością, mniej enigmatycznych treści, a więcej zabawy formą. Lecz przede wszystkim różni ich każdy obraz: mimo wzorowania się na stylu, Krzysztof Krawiec nie powiela motywów z obrazów swego mistrza, a tworzy własne. Choć czasem mierzy się z pewnymi wątkami jego twórczości: jego „Monolity” czytelnie korespondują z cyklem „Kamiennych głów” Beksińskiego. Znacznie różnią się sposobem rysowania. Zdzisław Beksiński był wirtuozem ołówkowego rysunku, niemal leonardowskiego sfumato, przypominającego miękkie przechodzenie ze światła do cienia, subtelnego budowania głębi szeroką gamą szarości. Krzysztof Krawiec preferuje ostrość i twardość kreski rysunku tuszem, które przenoszą się także na jego ołówkowe prace. Woli kategoryczne kontrasty czerni i bieli, gradacje ich natężenia uzyskując zagęszczeniami linii. Różni ich dodatkowy zakres twórczości: Krzysztof Krawiec uprawia z powodzeniem grafikę użytkową – zwartym, choć różnicowanym zespołem są jego projekty okładek do książek. Adaptuje zawarte w nich treści literackie, czasem sięga także po inną formę plastyczną: w niektórych można odczytać ślady wpływu plakatów Franciszka Starowieyskiego. Beksiński natomiast był architektem, odkrywczo twórczym fotografikiem, w początkach swojej twórczości, o czym rzadko się wspomina – przeszedł też przez doświadczenie malarstwa materii i budowania reliefowych kolaży. Filmował kolejne etapy powstawania swoich obrazów. Zasadniczo różni ich także to, że zdarza się, iż Krzysztof Krawiec porzuca manierę Beksińskiego. Jego obrazy stają się wtedy miękkie, delikatne, utrzymane w pogodnej, pastelowej gamie kolorystycznej; nabierają poetyckiego charakteru. W pracach takich jak: „Łabędzi śpiew”, „Muszelka”, „Pegaz podwodny”, „Primavera” czy „Winnica” przekaz literacki jest zredukowany do sugestii zaledwie – do głosu dochodzą malarskie środki wyrazu: kolor, materia, światło i syntetyczna kompozycja. I zupełnie innego rodzaju, osobiste, a nawet z intymnym zabarwieniem, emocje. Rozważanie dylematu zależności twórczości Krzysztofa

Krawca od sztuki Zdzisława Beksińskiego przypomina trochę pytanie: „co było pierwsze: jajko czy kura?”. Predyspozycje do takiego rodzaju twórczości czy zachłystnięcie się kreacją znanego artysty? Bagaż własnych podświadomych doświadczeń czy świadomy wybór jego stylu? Potrzeba zneutralizowania swoich wewnętrznych lęków czy chęć spożytkowania swego talentu w najbardziej błyskotliwy i sprawdzony już sposób? Na wszystkie te pytania nie ma jednoznacznych odpowiedzi. Ale czasem zdarza się, że jedynym sposobem na bycie sobą jest

kroczenie po zastanych już śladach cudzych stóp. Wydaje się, że Krzysztofowi Krawcowi to właśnie się przydarzyło... Wchodząc głębiej w kolejne warstwy skojarzeń można też stwierdzić, że to samo przydarzyło się i Zdzisławowi Beksińskiemu: sztuka surrealistów, którzy poszerzyli granice sztuki o inspiracje płynące z magmy instynktów, marzeń sennych i podświadomych lęków, a zwłaszcza iluzyjna sztuka Salvadora Dali, niewątpliwie wytyczyła obszar, w którym i on się poruszał. I w którym nadal zawiera się sztuka Krzysztofa Krawca.

Stanisława Zacharko



Monolit II

grafika komputerowa  
40 x 30 cm, 2008 r.



*Ultima Thule*

akryl, płótno  
80 x 60 cm, 2006 r.



*List o Nocy świętojańskiej*

rysunek / ilustracja, pióro, tusz  
30 x 20 cm, 2009 r.

Urodził się w 1950 r. w Krośnie. Działalność artystyczną rozpoczął w 1977 r. W 1985 r. otrzymał ministerialne uprawnienia artysty malarza. W 1995 r. został przyjęty na podstawie przedłożonych prac do ZPAP w Okręgu Rzeszowskim. Uprawia malarstwo oraz rysunek. Uczestniczył w ponad 80 wystawach indywidualnych i zbiorowych w galeriach w kraju i za granicą. Brał udział w międzynarodowych targach sztuki współczesnej w Niemczech, Belgii i Kanadzie. W roku 2005 otrzymał Nagrodę Ministra Kultury, a w roku 2006 Nagrodę Prezydenta Krosna za osiągnięcia w dziedzinie twórczości plastycznej. Mieszka i pracuje w Krościenku Wyżnym k. Krosna.

## Ryszard Kryński

Początki artystycznej drogi Ryszarda Kryńskiego miały nietypowy charakter. Nie układały się bowiem według znanych schematów i przewidywalnych biograficznych zdarzeń. Decyzje i wybory, jak też sama wrażliwość malarza, poddawane były wielu życiowym i losowym próbom oraz środowiskowej krytyce. Ogromnej determinacji i pasji, ciekawości malarstwa i sztuki, ale także świata i ludzi zawdzięczać możemy obecny kształt, charakter i poziom jego prac. Zawodowo od wczesnych lat związany z branżą szklarską, posiadając uprawnienia grawera szkła, dość szybko usamodzielnia się, by po kilku latach pracy w krośnieńskich hutach szkła założyć własny, skromny warsztat. Techniczne wymogi stawiane przez rzemiosło obróbki szklanego tworzywa opanowuje bez większych problemów, choć wymagany rynkowym zapotrzebowaniem ograniczony repertuar stosowanych wzorów dekoru krępuje i ogranicza jego wyobraźnię i plastyczne potrzeby. Nieśmiało próbuje wówczas swoich sił w rysunku i malarstwie. Nawiązany w tym czasie kontakt ze Stanisławem Kochankiem, znakomitym krośnieńskim malarzem realistą, przedwojennym absolwentem Krakowskiej Akademii, przynosi Kryńskiemu nie tylko fachowe korekty i warsztatowe podstawy, ale też serdeczne wsparcie, aprobatę i zachętę do pracy w obranym kierunku. Równoległe zawodowo kontynuowana praca grawera szkła determinowała jego szacunek dla perfekcjonizmu i precyzji ręki, wynikających z kruchości, ale też urody tworzywa. Nauczyły go respektu dla materiału, jego właściwości i sekretnych cech. Malarskie i rysunkowe doświadczenia otwierają podobny zakres uwarunkowań, otwierając jednocześnie przestrzeń dla budowania własnej wyobraźni, jak też jej potwierdzenia w świecie sztuki. Swoistym objawieniem staje się dla początkującego wówczas malarza dzieło Zdzisława Beksińskiego. Pielgrzymowanie do Sanoka, by w tamtejszym muzeum, móc obejrzeć bogatą kolekcję jego obrazów, stanowiło dla Kryńskiego w latach 70. swoistą formę artystycznego wtajemniczenia i duchowych rekolekcji. Powstają wtedy pierwsze samodzielne obrazy, pozbawione wcześniejszych cech klasycznych studiów natury, sięgające do wyobraźni i fantazji ale też mniej lub bardziej bezpośrednio nawiązujące do obrazów mistrza z Sanoka. Nas-

trój i atmosfera malowanych wówczas portretów i pejzaży, owa romantyczno-turpistyczna rekwizytornia, upozowana groza i starannie wyreżyserowany koszmar, tak typowe dla Beksińskiego, stają się także na pewien czas stanem umysłu i formą malarskich wyobrażeń Kryńskiego. Do tego okresu przynależą wyludnione pejzaże, puste i skaliste z ciągnącym się bezkresem, jak po kataklizmie w aurze zagadkowej, dusznej i depresyjnej. Portretowane postaci znikąd zaciekawiają postrzępioną materią ubrań i anonimową tożsamością. Cała ta „niesamowitość” wyczerpuje się po czasie, by dać miejsce przedstawieniom jakby bardziej bezpośrednim, osobistym i naturalnym, mającym odniesienie do bliskiego malarzowi otoczenia. Kryński maluje wówczas pejzaże swojego miasta, intrygujące weduty z rozpoznawalnymi elementami współczesnego Krosna, choć po swojemu zanurzonymi w gęstej aurze wyobcowania i melancholii. Fizyczna obecność człowieka jest tu zastąpiona rekwizytem, przedmiotem, uobecniając się przez niedopowiedzenie. Grupa prac z witrynami, czy uliczny pejzaż z murem kościoła farnego najlepiej reprezentują te zamierzenia. Także w tę tendencję wpisuje się zaskakujący obraz, portret butów rodziny malarza, zabawny i czuły, znakomicie namalowany, metaforyczny zbiorowy konterfekt najbliższych. Jednocześnie malarz wciąż doskonali tradycyjny warsztat, posługuje się laserunkami, w sobie wiadomy sposób przygotowuje podobrazia i zaprawy, bada zastosowania różnego rodzaju spoiw, werniksów i farb. Zanurza się w lekturze książek dotyczących malarskich technologii, studiuje albumy o sztuce, uczy się. Obrazy stają się coraz doskonalsze technicznie, także ich forma jest bardziej oszczędna, mniej obciążona rekwizytem i detalem. Maluje wówczas autoportret ze sztalugą i pejzażem w tle. Skromny, prosty i bezpretensjonalny. Szlachetny i wysmakowany kolorystycznie, w gamie perłowych szarości i błękitów. Rzeczowy i zjawiskowy zarazem. W latach 80. prace Kryńskiego stopniowo pozyskują swoich odbiorców. Wystawia wprawdzie niewiele i niechętnie, ale jego obrazy stają się rozpoznawalne i osobne. Pojawiające się pierwsze recenzje są w większości przychylnie

i zgodnie podkreślają przejmującą atmosferę obrazów, związku z tradycją i zalety malarskiego warsztatu. Zbiega się to zrosnącym zainteresowaniem jego twórczością wśród niemieckich kolekcjonerów. Obrazy Kryńskiego znajdują swoje stałe miejsce w dortmundzkiej galerii Reginy i Toniego Zorzyckich, którzy przez wiele lat będą promować jego malarstwo na zachodzie Europy. Zorganizowanie uczestnictwa w znaczących i ciekawych międzynarodowych wystawach, w tym także kilku wystaw indywidualnych nie tylko w swojej galerii, stanowiło bardzo istotny element w rozwoju artystycznej drogi malarza. Jeśli prawdą jest, że współpraca komercyjna z marszandem może nieść ze sobą ryzyko pewnej presji oczekiwań, ograniczających swobodę twórcy, to przyznać trzeba, że przykład Kryńskiego nie potwierdza tej reguły. Rosnące zapotrzebowanie na jego obrazy wydaje się wyzwalać w nim nowe siły twórcze i pomysły, dodawać pracy nadzwyczajnego impetu. Wyjazdy na Zachód, wiążące się z wystawienniczymi przedsięwzięciami, umożliwiają zarówno kontakt ze sztuką z najlepszych europejskich muzeów, jak też zapoznanie się z propozycjami sztuki nowoczesnej i współczesnej oglądanymi w znakomitych niemieckich kolekcjach i prywatnych galeriach. To szerokie spektrum wizualnych i intelektualnych doznań i przeżyć pozwala artyście dokonać pewnej autoanalizy, sytuując swoje własne doświadczenia w kontekście innych zjawisk, znaleźć dla niego proporcje, zakreślić swój obszar.

Kompozycje malarskie pochodzące z okresu lat 90. i późniejsze charakteryzującej bardziej niż dotychczas rozwinięta narracja, obecność postaci, zdestruowanych przedmiotów, symbolicznych rekwizytów. Kryński staje się malarzem figuratywnym. Zwiększa zdecydowanie format obrazów, jakby na potrzeby nowej sceny. Przedstawione wielofigurowe spektakle nierzadko w erotycznym anturazie, mają swój ukryty przekaz. Przedmioty emanują zaszyfrowane znaczenia. Po dawnemu odnajdujemy tu nastrojowy, wyobcowany ton, umowność i nieokreśloność miejsca, nieruchome gesty w zafikowanym sztucznym świetle. Sztuczność właśnie jest chyba dominującą cechą tych malarskich wyobrażeń. I nagle, nieoczekiwanie kolejny zwrot. Na scenę obrazów wkracza humor i groteska. Kryński znalazł sobie reprezentanta ludzkiego świata w zabawnej i na swój sposób ciepłej postaci kaczkę, jako personifikacji komedii ludzkiej. Odtąd do dnia dzisiejszego mnoży perypetie kaczego losu, odmienia przez przypadki, w obrazach, niezliczonych rysunkach i rysunczkach. Ten los jest metaforą wyrażającą dystans do spraw ludzkiej kondycji, krotocwilnym balansem. Zapewne życiowy bagaż dojrzałego człowieka łączy się tu z doświadczeniem malarza świadomego swojego rzemiosła i jak jego dawni mistrzowie, którym nadal pozostaje wierny, snuje gorzko-słodki moralitet w którym niekiedy możemy odnaleźć naszą własną twarz.

Piotr Wójtowicz



Bez wyboru

olej płyta  
70 x 100 cm, 2010 r.



*Dziesiąta trzydzieści osiem*

olej, płyta  
115 x 150 cm, 2010 r.



*Inna chwila*

olej, płyta  
70 x 100 cm, 2010 r.

Urodził się w 1956 r. we Frysztaku. Grafik, malarz, pedagog, rysownik, karykaturzysta, w ostatnich latach skoncentrował się na technice pastelu, wykonując dwa cykle prac – „Związane z naturą” i „Szare i złote”. Ukończył studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie - Wydział Grafiki w Katowicach, gdzie w 1986r. uzyskał dyplom tej uczelni. Od roku 1999 pracuje w Zespole Szkół Plastycznych w Jarosławiu jako nauczyciel przedmiotów artystycznych. W roku 2008 został dyrektorem tej szkoły. Debiutował w 1987 r. wystawą malarstwa w jarosławskiej „Galerii 34”. Ma w dorobku kilkanaście wystaw indywidualnych (m.in.: Sopot, Gdańsk, Nowy Sącz, Katowice, Hamburg, Przemyśl, Jarosław, Lubaczów, Przeworsk, Tarnobrzeg) i uczestniczył w ponad 20 wystawach zbiorowych, otrzymując wiele nagród i wyróżnień. Jego prace znajdują się w zbiorach prywatnych w Polsce, a także w USA, Japonii, Kanadzie, Niemczech, Włoszech, Australii, Austrii, Szwecji, Peru, Ukrainie i Rosji.

## Krzysztof Krzych

Krzysztofa Krzycha poznałem na krakowskiej wystawie francuskich impresjonistów, gdzie bezceremonialnie osadzał impresjonizm na fundamencie ponadczasowych wymogów sztuki malarskiej. Zrozumiałem, że jest on malarzem, który studiował grafikę. Dlatego też malarstwo odgrywa w jego życiu przynajmniej taką samą rolę, co grafika. Jednocześnie jest pedagogiem, czyli dydaktyka stanowi jeszcze jedna dziedzina jego twórczości. Tworzy wraz z uczniami, choć w świetle prawa nawet w części nie jest autorem powstającego dzieła. Rysunki i obrazy uczniów, powstałe pod kierunkiem Krzycha, nagradzane na ogólnopolskich przeglądach, noszą piętno nauczyciela. Piętnem takim jest optymalny rezultat procesu twórczego. Krzych jako nauczyciel nie wyręcza ucznia, ale znając jego możliwości i zdolności, umiejętnie odczytując początkowe intuicje, projektuje pozytywny wariant końcowy, a następnie modyfikuje go elastycznie w trakcie postępów pracy. Został dyrektorem jarosławskiego plastyka, choć nie jest absolwentem tej szkoły. Dziewięć lat wszakże pracował w towarzystwie Edwarda Kieferlinga, który zawsze sprawował tam urząd dyktatora, względnie bywał szarą eminencją. Esencję szkoły jarosławskiej przejął więc Krzych od Kieferlinga, co nie przeszkadza mu w podejmowaniu prób nieodzownego melioratio. Maluje obrazy figuralne i nieprzedstawiające. Ostatnio prezentuje serie efektownych aktów dziewczęcych i brawurowo konkretyzowanych portretów. Jego poszukiwania malarskie oscylują wokół dwóch biegunów – figuratywizmu oraz abstrakcji, obsesyjnej ekspresji oraz empatycznej harmonii. W swych ostatnich obrazach ukazuje dwa różne oblicza. Jedne są spontaniczne do granic szkicowości, przebogate kolorystycznie nawet wówczas, kiedy faktycznie stanowią kompozycje monochromatyczne, a przede wszystkim „zapisywane” prima vista. Inne, także niezwykle barwne i przepełnione kolorem, zwracają uwagę wyszukaną chromatyką. W obrazach tego typu łączy niekiedy malarstwo metaforyczne ze staroświecką abstrakcją geometryczną.

Kompozycje takie wyróżniają się mistrzowsko przetworzonym kolorytem, zredukowanym do granic monochromatyzmu, utrzymanym w cieplej, żółto-czerwonej gamie. Od informelowego charakteru „dzikich” obrazów Krzycha odróżnia je linearna struktura kierunkowych podziałów płaskoczyzny. W swych dawnych obrazach Krzych kontynuował ekspresjonistyczne standardy typowe dla niemieckich młodych dzikich. Jednakże i tutaj pojawiała się linearna kratownica kierunków, której antytezą w innych pracach stawały się archipelagi różnorodnych, bezforemnych plam, jakby instynktownie wyrzuconych z obszaru nieświadomości i podświadomości. Krzysztof Krzych proponuje postmodernistyczną charakterystykę własnej twórczości, wypływającą z jego prywatnej systematyki współczesnego malarstwa. Wyróżnia malarstwo abstrakcyjne oraz przedstawiające, a także odmiany figuracji, którą nazwał figuracją abstrakcyjną lub abstrakcją przedstawiającą. Oba te zjawiska nie stanowią jednak żadnej antynomii. Wręcz przeciwnie, są tylko punktami granicznymi na horyzontemalarskich możliwości współczesnych artystów. Figuratywizm nie wyklucza abstrakcji i odwrotnie. W obu przypadkach ostatecznym kryterium będzie jakość, a może nawet doskonałość dzieła. Graficznym pracom Krzycha brakuje subtelnych smaczków, stanowiących artystyczne drogowskazy młodego pokolenia grafików. W jego dorobku przeważają grafiki nieprzedstawiające, materializujące treści zawarte w podświadomości i nieświadomości przy pomocy zapisu automatycznego, wykorzystujące również doświadczenia informelu i malarstwa gestu. Ukazują ogromny potencjał wyrazu plastycznego zamknięty w przestrzeniach jego wyobraźni. Ujawniają skalę jeszcze niewykorzystanych możliwości malarskich, drzemających w penetrowanej strukturze dzieła graficznego. Znajdujących się poza granicami malarstwa, ale w interpretacji Krzycha osadzanych w umownej strefie buforowej między malarstwem a grafiką.

Jacek Kawalek



*Znak wodny XI*

olej, płótno  
100 x 130 cm, 2008 r.





*Kwietnik 02*

olej, płótno  
100 x 130 cm, 2008 r.



*Witaj kocie*

olej, płótno  
100 x 130 cm, 2008 r.

Urodził się w 1946 roku w Pruchniku. Malarz, projektant szkła artystycznego, rysownik, grafik, fotograf, wykładowca akademicki. Ukończył Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Jarosławiu (1965). Studiował na wydziale Ceramiki i Szkła w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu w latach 1965-1971. Dyplom z projektowania szkła uzyskał w 1971 r. Prezentował swoje prace na ponad 70 wystawach indywidualnych w kraju i zagranicą. Brał udział w 100 wystawach zbiorowych. Odbił liczne podróże artystyczne, korzystał z zaproszeń na pobyty studyjne zagranicą i był uczestnikiem wielu plenerów malarskich. Wielokrotnie nagradzany i wyróżniany. Trzykrotnie był stypendystą Ministra Kultury i Sztuki. Jego prace znajdują się w kolekcjach prywatnych i zbiorach instytucji. W roku 2002 został zatrudniony w Instytucie Sztuk Pięknych (obecnie Wydział Sztuki) Uniwersytetu Rzeszowskiego i jest profesorem tej uczelni.

## Jan Maciej Maciuch

Studenci rzeszowskiego Wydziału Sztuki pracują pod naukowym kierownictwem profesora Jana Macieja Maciucha. Nie mam gwarancji, że zdołam dotrzeć do artystycznego sensu jego obrazów, a co dopiero marzyć o ogarnięciu „naukowych” horyzontów tej twórczości. Co by nie powiedzieć, Jan Maciej Maciuch jest przykładem człowieka sukcesu. Ukończył liceum plastyczne w Jarosławiu, ale jego osobowość kształtowało środowisko wrocławskiej PWST z końca lat 60. XX wieku, a także opolskie środowisko plastyków, gdzie osiadł po ukończeniu studiów i gdzie stał się nie tylko malowniczym artystą-oryginałem, ale przede wszystkim artystycznym autorytetem. Na formowanie się jego sztuki malarskiej wpłynęła twórczość jego małżonki, doskonałej malarki Anny Jańskiej-Maciuch. W osobowościowej glebie, z której wyrastają obrazy Maciucha, obecny jest niezawiniony kompleks - przekonanie, że malując obrazy, jako projektant szkła artystycznego, do czystego malarstwa przenosi filozofię designu. Fotografia jest pasją Jana Macieja Maciucha. W pewnym okresie utożsamiał dzieło malarskie z obrazem fotograficznym, uzyskując unikalną odmianę nadrealistycznego iluzjonizmu. Można podejrzewać, że obawia się swej oryginalności. Niechciana oryginalność bywa zastępowana poprawnością. Czyżby obrazy Jana Macieja Maciucha były odpowiedzią na „dobrze skrojonych” utworów dramatycznych? Racją „dobrze skrojonego” malarstwa jest „nowoczesność”. Zakłęcie, którym łatwo posługiwać się w postaci wizualnej. Magią w czystej postaci staje się zwłaszcza „nowoczesna” forma współczesnych obrazów. Nowoczesność stawia jednak niemałe wymagania. Należy wiedzieć, co jest najbardziej poszukiwanym produktem. Nie na rynku sztuki, ale w gronie funkcjonariuszy odpowiedzialnych za „prawidłowy” przebieg życia artystycznego. Jeżeli Maciuch postanowił zaistnieć, nie tylko w Opolu lub Rzeszowie, ale zaistnieć w ogóle jako „profesjonalista, o którym się mówi”, to w ramach takiej strategii musiał stworzyć model „supernowoczesnego” malarza - najlepiej zorientowanego, najlepiej poinformowanego,

najlepiej ustosunkowanego. Cytującego dokonania dzisiejszych „super gwiazd”. Mowa oczywiście o cytatach malarskich, jakie dawniej niepotrzebnie nazywano plagiatem. Heroiczna odmiana takiej mentalności bierze się z przekonania, iż tylko postępową nowoczesną awangardą jest w stanie wyzwolić starożytnie malarstwo ze stanu agonalnego. Jednak z góry skazuje malarza-herosa na drugorzędność. Można tylko zostać rzeszowskim Fontaną lub opolskim Tobey'em, czyli lokalnym substytutem globalnej konstelacji „numerów jeden”. „Nowoczesność” ignoruje malarstwo jako takie. Postmalarze winni posługiwać się hasłem „minimum malarstwa - maksimum nowoczesności”. Eleganckie, wyrafinowane obrazy Maciucha przywodzą na myśl Kantora, który także chciał być weneckim kolorystą pośród anglosaskich daltonistów. A przecież pragnąc być do bólu nowoczesnym, trzeba ostatecznie i całkowicie zrezygnować z malarstwa jako takiego. Czy właściwym rozwiązaniem jest więc strategia Jana Macieja Maciucha, który z takiego „minimum”, absolutnie nieistotnego w normatywnej aksjologii „postmalarzy”, minimum skazanego w najbliższej przyszłości na całkowitą zagładę, pragnie uczynić istotę swych obrazów? Po ukończeniu studiów Jan Maciej Maciuch doszedł do wniosku, iż obowiązkiem prawdziwego artysty jest zobaczyć świat na własne oczy. Nie można tworzyć, jeżeli nie było się w muzeach Nowego Jorku, Paryża i Tel Awiwu. W tekstach do katalogów pierwszych wystaw Jana Macieja Maciucha sugerowałem odmienną drogę. Autentyzm rozumiany jako Szulzowski „parnasizm”. Samotność malarza jako warunek obecności w rzeczywistości „równoległej”. Można nazwać to powrotem do korzeni, malarskim penetrowaniem tych rejonów, których wizjoner z Drohobycza nie chciał, albo też nie zdołał spenetrować w swej twórczości literackiej. Proponowałem odczytywanie sensu malarstwa poprzez projekcję mitu miejsca rodzinnego, a więc pierwotnego miejsca artysty. Wybrał estetyczny globtroteryzm oraz emocjonalny quest. Chapeau bas!

Jacek Kawalek



*Mroźny błękit*

olej, płótno  
82 x 120 cm, 2003 r.



*Płonące Bieszczady*

olej, płótno  
82 x 120 cm, 2003 r.



*Błękitny horyzont*

olej, płótno  
82 x 110 cm, 2001 r.

Urodził się w 1948 r. w Zamościu. Zajmuje się rzeźbą, malarstwem, rysunkiem, medalierstwem, ceramiką, projektowaniem architektonicznym. Ukończył Wydział Rzeźby ASP w Krakowie w 1975 r.; dyplom w pracowni prof. Mariana Koniecznego. Członek Stowarzyszenia Pastelistów Polskich. Rzeczoznawca Ministra Kultury i Sztuk w dziedzinie rzeźby. Pracuje na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zorganizował kilka wystaw indywidualnych, a także od 1976 r. bierze czynny udział w wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Jego prace znajdują się w zbiorach prywatnych i państwowych w kraju i za granicą m.in. w Holandii, Niemczech, USA, Kanadzie. Ważniejsze realizacje rzeźbiarskie to: popiersie króla Jana III Sobieskiego (Rozwadow), popiersie Tadeusza Kościuszki (Muzeum w Połańcu), rzeźba monumentalna „Ptak” (Gorzyce). Laureat nagród, m.in. Międzynarodowym Biennale Dantego w Rawennie, wystawie „Sztuka Polska” w Paryżu, „Przełom wieków” (BWA Rzeszów 2001). Jego prace znajdują się w zbiorach w kraju i za granicą (m.in.: Holandia, Niemcy, USA, Kanada). Mieszka i pracuje w Agatówce koło Stalowej Woli.

## Stanisław Magdziak

Chłód intelektu i żar emocji, racjonalna myśl i irracjonalne uczucia – niemal każde świadome działanie człowieka zawiera w sobie te dwa elementy. Także i w sztuce współistnieją ze sobą; najczęściej jeden dominuje nad drugim, czasem się dopełniają, rzadko zdarza się, że istnieją w pełni wzajemnej równowagi i harmonii. Tutaj – ten pierwszy to myśl, twórcza koncepcja, idea; ten drugi to mniej lub bardziej uległa materia tworzywa i koloru. W języku form plastycznych ten pierwszy wyraża się w abstrakcji figur geometrycznych, dyscyplinie regularnych rytmów, idealnych płaszczyzn i linii; ten drugi w dynamizmie gestów, organiczności form i intensywności barw. Ten pierwszy dominuje w nurcie abstrakcji geometrycznej, ten drugi w malarstwie gestu. Bardzo zróżnicowana, dojrzała twórczość Stanisława Magdziaka – artysta uprawia rzeźbę, rysunek i malarstwo – ma jedną nadrzędną cechę – w większości prac współdziałają ze sobą na równych prawach, w postaci odpowiednich dla nich form plastycznych, oba te elementy. W jego pracach rzeźbiarskich pojawiają się geometryczne, metalowe niby-konstrukcje, w kształcie ostrosłupów, sześciąt i prostopadłości, które porządkują przestrzeń wokół obłych brył o organicznych kształtach. Często poszczególnym tematowi poświęca całe cykle prac, prezentując w nich cały wachlarz rozwiązań formalnych. W ciągu ostatnich kilkunastu lat powstało ich kilka – zwłaszcza rzeźbiarskich. Te, należące do cyklu „Piramida życia” (1995), oparte są na schemacie przestrzennego metalowego „rysunku” wysmukłego ostrosłupa, który wyznacza wewnątrz siebie przestrzeń dla dynamicznie formowanej materii, wciśniętej pomiędzy jego niewidzialne ściany. Zarys ostrosłupa i trójkąta pojawia się również w kolejnym, zatytułowanym „Ślady cywilizacji” (2004). Dopełniające zgeometryzowany szkielet kompozycji formy przypominają strzaskane fragmenty enigmatycznych przedmiotów, przypominających relikty pochodzące z wykopalisk.

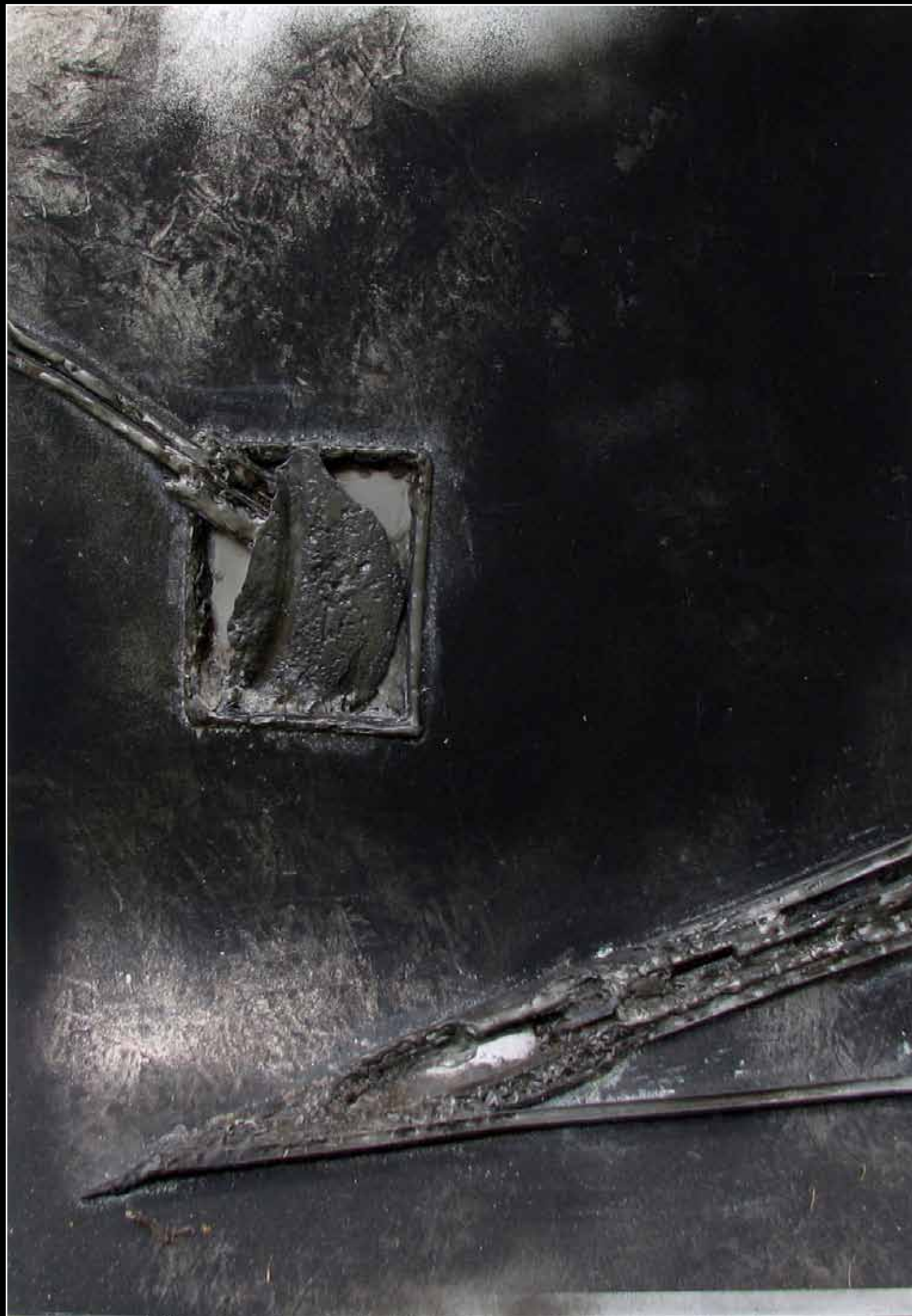
Efektowne „Moneidy” (2005) to z kolei konstrukcje ażurowe, z metalowych prętów wykonanych sześciąt, wewnątrz których nieomal lewitują, miękko kształtowane, mniejsze i większe – czasem pojedyncze – kuliste bryły. W cyklu „Podszeptawce” (2006) w geometrycznych, drewniano-metalowych, „meblowych” formach, przypominających gabloty, a może uproszczone konstrukcje konfesjonatów (?), mieszczą się nieregularne, o zróżnicowanej powierzchni i mnogich detalach dziwne, abstrakcyjne bryły materii. Ich pozorna miękkość, bulwiaste, jakby pęczniejące kształty, przypominają enigmatyczne żywe organizmy. Na podobnej zasadzie – współistnienia geometrycznych i organicznych w charakterze elementów – artysta komponuje swoje obrazy. Kolorem wykreślone proste linie, zarysy figur geometrycznych – tym razem płaskich, tworzą kompozycyjną konstrukcję obrazów. Dyscyplinuje ona dynamiczną, spontanicznie kształtowaną, materię malarską. Umiejętne zestawienie intensywnych barw potęguje ich jaskrawość i kolorystyczną dźwięczność. Wydaje się, że manifestem artystycznym Stanisława Magdziaka, i jednocześnie kwintesencją istoty jego sztuki, jest malarsko-rzeźbiarska praca z 1992 roku, zatytułowana „Idąc w nieznanne”. Gładko malowana górna jej część przechodzi w płaskorzeźbione struktury i przestrzenną formę przypominającą schody. Schody nie wiodą donikąd: w centralnej części kompozycji znajduje się nieregularny otwór w kształcie otworu drzwiowego, przez który widać fragment przestrzeni z drugiej jej strony. Mając w pamięci starsze prace artysty, jak chociażby precyzyjne, zadziwiające bogactwem detali, figuratywne rysunki z cyklu „Tatuaż” z 1998 roku, jeszcze wcześniejsze z serii „Okno” (1987), czy płaskorzeźbione plakiety z portretem Dantego, widoczna się staje, pełna zwrotów w różne kierunki, droga jego artystycznej ewolucji, której istotą jest poszukiwanie coraz to nowych środków wyrazu, zarówno w sferze koncepcji, jak i sferze związanej z jego własną emocjonalnością.

Stanisława Zacharko



Z cyklu „Kartki z kalendarza 2”

technika własna  
40 x 30 cm, 2000 r.



*Z cyklu "Kartki z kalendarza 1"*

technika własna  
48 x 34 cm, 2000 r.



*Z cyklu "Znaki czasu"*

technika własna  
100 x 70 cm, 2004 r.

Urodził się w 1946 r. w Strzelinie koło Wrocławia. Studiował na Wydziale Projektowania Ceramiki i Szkła Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Stanisława Dawskiego w 1971r. W latach 1971–1984 pracował jako główny projektant w Krośnieńskich Hutach Szkła, w latach 1985–1990 prowadził pracownię projektowania i artystycznego zdobienia szkła, w latach 1990–1992 pracował jako grawer i projektant w Römanische Glashütte w Niemczech. Od 1992 do 2007 był projektantem w Hucie Szkła Tarnowiec. Do niedawna pracował dla firmy Makora - Huta Pięknego Szkła w Krośnie. Ma w swoim dorobku dwanaście wystaw indywidualnych. Brał udział w wielu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Systematycznie bierze udział w Targach Szkła Artystycznego we Frankfurcie. Projektował i realizował szkło do filmu „Królowa Bona”, „Ogniem i mieczem” i „Pan Tadeusz”. Prace znajdują się w Muzeum w Krośnie, BWA w Rzeszowie i Krośnie, Muzeum Szkła w Sosnowcu, Muzeum Narodowym w Warszawie oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą. Mieszka w Dobrucowej koło Jasła.

wieloelementowe zestawy przedmiotów użytkowych, rozmaitych flasz, flakonów, flakoników, butli, mis, pater i talerzy, prowadzą ze sobą prawdziwie ożywiony dialog. Ta zabawna animacja form, inspirowanych często światem zwierząt jest jednocześnie popisem warsztatowego kunsztu, kolorystycznej wyobraźni, ale też przy całej wyczuwalnej swobodzie, niezwyklej dyscypliny formalnej. Obecny repertuar wzorów dekoru, obok ulubionych motywów figuralnych, wzbogaca się o rytmiczowane elementy abstrakcyjne nacechow-

ane mocnym kontrastem barw i waloru. Sztuka Jerzego Maraja wciąż rozwija się i zmienia. Mimo przejścia na emeryturę artysta nadal intensywnie pracuje. Kiedy ostatnio telefonowałem do niego, oderwałem go od pracownianych zajęć. Widać emerytura nie jest dobrym patentem dla twórców. Jeżeli jest tak, że przedmioty tworzą kulturę materialną człowieka, to Jerzy Maraj do tej kultury dodał i wciąż dokłada nie tylko piękne i unikalne przedmioty, ale przede wszystkim wzbogaca ją Przedmiotem swojej własnej z pasją i dobrą energią wykonywanej pracy.

Piotr Wójtowicz

## Jerzy Maraj

Twórczość projektowa Jerzego Maraja w zakresie szkła użytkowego i artystycznego jest zjawiskiem nadzwyczaj bogatym, wyrazistym i plastycznie oryginalnym. W jakimś sensie wpisuje się także, a może nawet ma prekursorskie cechy, wobec obserwowanego w ostatnich dziesięcioleciach procesu prowadzącego do stopniowej autonomizacji szkła artystycznego względem użytkowego. Obszar silnie akcentującego się szklanego unikatów w dziedzinie sztuki szkła jest bowiem niezwykle ciekawym zjawiskiem, poszerzającym z jednej strony doświadczenia rzeźbiarskie i malarskie, z drugiej zaś wpływa na sposób nowego myślenia o funkcjonalnych, użytkowych walorach szklanych dzieł. W roku 1971, kiedy Jerzy Maraj pojawia się w Krośnieńskiej Hucie Szkła z wyróżnionym dyplomem, otrzymanym na jedynym w Polsce wydziale projektowania szkła i ceramiki wrocławskiej uczelni, powyższe tendencje są jedynie jego artystycznymi intuicjami, pomysłami, do których fizycznego zdefiniowania będzie prowadzić długa droga. Być może śmiała decyzja ówczesnego zarządu huty powierzenia mu funkcji głównego projektanta zakładu, dodaje też odwagi i determinacji młodemu artyście w podejmowaniu twórczych poszukiwań. Przez trzynaście lat pracy projektowej w tym zakładzie Jerzy Maraj zdecydowanie ożywił i rozwinął jego ofertę produkcyjną. W hutniczej wzorcowni pojawiają się wówczas nowoczesne, świeże plastycznie formy, nacechowane ideami wyniesionymi z wrocławskiej szkoły Horbowego i Dawskiego, uwzględniające przede wszystkim współczesne doświadczenia plastycznej awangardy. Proponowane przez artystę projekty odznaczają się prostotą kształtów, pozbawione są zbędnego zdobnictwa, mają wyważone proporcje, dyskretne użycie koloru i wyrafinowaną elegancję. Powstają głównie przy wykorzystaniu tradycyjnych technik hutniczych formowania szkła na gorąco. Równoległe, pewną alternatywą dla realizacji zakładowych, stają się jego prace poświęcone pogłębianiu doświadczeń związanych z grawerowaniem szkła barwionego warstwowo. W tym obszarze może dać ujście swoim graficznym, ale także malarskim talentom, jak również zamięłowaniu do plastyki narracyjnej, gdzie fabuła, figuracja, przedmiot stanowią

inspirację i budulec formy. Niezwykle kruche i wymagające nieprzeciętnych umiejętności technicznych tworzywo staje się dla artysty z czasem uległym podłożem dla realizowania bądź to fantazyjnych przedstawień, wyobrażających groteskowe scenerie figuralne, bądź floralnych improwizacji o wysokim stopniu komplikacji. Nieodmiennie są one świetnie narysowane, z dużym wyczuciem napięć graficznych, rozłożenia akcentów, światłocieniowej gradacji. Przedmioty grawerowane przez Maraja mają przeważnie walor użytkowy, a w sensie plastycznym wyróżniają się prostym i zwartym kształtem. Kolorystyka jest dość typowa i obejmuje odcienie głębokiego kobaltu, purpury i zieleni. Niezależnie od głównego warsztatu i właściwych mu doświadczeń, Maraj sięga niekiedy w tym czasie po farby i płótno, by jako malarz rozwijać swoje pomysły narracyjne. Jego obrazy niosą cechy pewnej graficznej stylizacji, a rysunki posiadają ten sam klimat groteskowego nastroju, który odnajdujemy potem w grawerowanych wersjach przedstawień. Jest to okres jego twórczości stanowiący ciekawy przykład wzajemnego przenikania się różnych dyscyplin i plastycznych działań. Jednocześnie kolekcje szkła realizowane dla wzorcowni KHS zyskują klasyczną niemal prostotę, charakteryzując się użyciem śmiałych zestawień barwnych i klarownością ogólnej koncepcji. Maraj staje się mistrzem, stanowi osobowy punkt odniesienia, inspiruje innych. Jego twórczość zostaje zauważona i doceniona w kraju, a także za granicą, głównie w Niemczech, gdzie za pośrednictwem systematycznego udziału w targach szkła we Frankfurcie udaje mu się nawiązać efektywne kontakty z tamtejszymi wytwórcami szkła. Lata 90. i późniejszy okres to praca w charakterze głównego projektanta w Hucie Szkła w Tarnowcu. Powstają wówczas charakterystyczne, do dzisiaj kojarzone z tym zakładem linie projektowe szkła użytkowego, oparte na łączeniu mlecznobiałego szkła z czarnymi, rytmicznie poziomymi reliefami elementów dekoru. Równoległe artysta nadal projektuje formy w szkłe transparentnym i barwionym, nieustannie doskonali warsztat grawera. Realizacje z ostatnich lat opracowane dla krośnieńskiej Huty Szkła „Makora”, przynoszą rozwiązania o zaskakującej świeżości koncepcyjnej, gdzie



bez tytułu

szkło  
wys. 27,5 cm, 2011 r.



*bez tytułu*

szkło  
wys. 44 cm, 2008 r.

*bez tytułu*

szkło  
wys. 40 cm, 2007 r.

Urodzony w 1930 r. w Rudniku nad Sanem. Rzeźbiarz, medalier, konserwator zabytków, działacz społeczny. Ukończył Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie studiował w pracowni Xawerego Dunikowskiego. Jako jeden z ostatniego rocznika uczniów tego mistrza z wyróżnieniem obronił dyplom ukończenia studiów. Nauczyciel oraz dyrektor Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Sędziszowie Małopolskim i Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Sędziszowie Małopolskim. Konserwator zabytków rzeźby i architektury. Wieloletni członek Związku Polskich Artystów Plastyków oraz Prezes Zarządu Okręgu ZPAP w Rzeszowie. Członek oraz przewodniczący Zarządu Koła Łowieckiego „Podgorzała” w Rzeszowie. Członek Stowarzyszenia Opieki nad Starym Cmentarzem w Rzeszowie. Zrealizował szereg rzeźb plenerowych (m.in. „Dedał i Ikar” w Mielcu, „Parki” – wspólnie z Krzysztofem Bukałą – w Rzeszowie), pomnikowych (m.in. „Stanisław Konarski” w Rzeszowie).

## Kazimierz Mierczyński

Akademii krakowską ukończył w pracowni Xawerego Dunikowskiego, światowej miary mistrza, którego wczesne prace Apollinaire lansował na paryskim bruku, a który zamierzał uczynić z Mierczyńskiego swego asystenta. W ówczesnej Akademii nieprzerwanie krążył duch Dunikowskiego. Rzeźby Mierczyńskiego z końca lat 60. dowodzą jednak, że znajdował się również pod wpływem Jerzego Bandury, ale przede wszystkim pod wpływem angielskiego rzeźbiarza Henry’ego Moore’a - Picassa rzeźby XX wieku. Dzięki Dunikowskiemu w sztuce polskiej pojawiło się nowe zjawisko, a mianowicie „świadomość rzeźbiarska”. Należy traktować je jako odpowiednik „świadomości malarskiej”, która w malarstwie międzywojennym stanowiła remedium na dominację naturalizmu i kiczowatego stylizatorstwa. Bezpośrednio po studiach zjawiał się w Sędziszowie Małopolskim. Niedługo potem został dyrektorem tamtejszego Państwowego Liceum Technik Plastycznych. Postawił tę szkołę na nogi, zorganizował ją w należyty sposób, skutecznie pilnował poziomu nauczania, że za jego „dyrektoriatu” stała się wyróżniającą średnią szkołą plastyczną. Sprowokował rewolucję mentalną w głowach nauczycieli oraz uczniów, a mianowicie podniósł metaloplastykę, a zwłaszcza kowalstwo artystyczne z poziomu pospolitego rzemiosła do rangi w pełni artystycznej, pełnoprawnie współczesnej sztuki użytkowej. Gdy rozpoczęto likwidację unikalnego polskiego średniego szkolnictwa plastycznego, kiedy widział, że wdrażana „reforma” uniemożliwia prawidłowy przebieg procesu pedagogiczno-dydaktycznego, podał się do dymisji, uważając, iż jest to jedyna odpowiedź na dyletanckie poczynania ministerialnych biurokratów. Fantastyczna wystawa prac uczniów z sędziszowskiej „plastyki” w rzeszowskim Domu Sztuki, zaprezentowana w 1973r., była także jego osobistym sukcesem, a zarazem świadectwem perfekcyjnego wypełniania obowiązków dyrektora tej szkoły. Kazimierz Mierczyński jest człowiekiem aktywnym,

a w działaniu niezwykle konkretnym. Kiedyś przewodniczył Zarządowi Koła Łowieckiego. Przez kilka kadencji prezesował Zarządowi rzeszowskiego Okręgu ZPAP. Jego prezesura przypadła na czas wydarzeń z lat 1980–1983. Należy do powojennej orientacji artystów, wywodzących się z generacji uformowanej w latach 50. XX w., która wybrała realizm praktyczny jako podstawę swego światopoglądu. Miał być taki realizm środkiem na przetrwanie, narzędziem samorealizacji, umożliwiając spełnienie naturalnych ambicji pomimo wszystko, a także wbrew wszystkiemu. To coś innego, aniżeli „klasyczna” kolaboracja z nowym okupantem, jak dzisiaj zwykło się mówić, a do której z końcem II wojny światowej namawiał Polaków marszałek Alexander. Gdyby nie tego typu postawy realistyczne i pozytywistyczne jednocześnie, po ostatniej wojnie światowej Polska stałaby się jednym wielkim klasztorem kontemplacyjnym. Aktywny udział w życiu publicznym wymagał akceptacji nowych warunków. Pokolenie Mierczyńskiego nie widziało przeszkód w podejmowaniu takiej decyzji. Już przed rokiem 1939 dokonała w Polsce daleko idąca sekularyzacja życia. Pokolenia powojenne, w tym pokolenie Mierczyńskiego kontynuował taki proces w imię podnoszenia poziomu cywilizacyjnego oraz kulturalnego kraju i społeczeństwa. Kazimierz Mierczyński wykonywał więc realizacje plastyczne o charakterze propagandowym. Trzeba przyznać, iż były to realizacje na bardzo przyzwoitym, często wysokim poziomie artystycznym. Funkcję propagandową pełniły jedynie w zamiarze zleceńodawców. Natomiast ich autor wychodził z założenia, że od propagandowej nowomowy takich pomników, popiersi i tablic pamiątkowych, ważniejsza jest ich forma plastyczna, dominująca w nich – uniwersalna i nowoczesna zarazem, działająca pozytywnie, choć obecna w dziele propagandowym. Przyzwyczajająca ogół do prawdziwej sztuki rzeźbiarskiej, której strona formalna nie jest kiczem. Kształtująca w prawidłowy sposób smak odbiorcy - jak najszerszych kręgów społeczeństwa.

Jacek Kawałek



Rekonstrukcja nagrobka na Starym Cmentarzu w Rzeszowie





*Dedal i Ikar*

rzeźba plenerowa, Mielec  
wys. 5 m



*Pustków, obóz zagłady*

pomnik  
lata 50.-60.

Urodziła się w 1947 r. w Częstochowie. Malarka, rysownicza, grafik komputerowy, działaczka społeczna. Ukończyła studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu w pracowni Eugeniusza Gepperta. W 1973 r. zamieszkała w Koszalinie, gdzie w roku 1974 wstąpiła do Związku Polskich Artystów Plastyków, do którego nieprzerwanie należy do dnia dzisiejszego. W Koszalinie uprawiała collage przestrzenne, pastele i malarstwo olejne. Zwieńczeniem twórczości tego okresu była „Apokalipsa” - cykl trzynastu wielkoformatowych, obrazów zainspirowanych wizją Św. Jana, które na stałe eksponowane są w Wyższym Seminarium Duchownym w Koszalinie. W 1991 r. na stałe związała się z Rzeszowem. Tu powstały m. in. cykle malarskie pt. „Księga Psalmów” i „Droga Krzyżowa” oraz wiele obrazów sakralnych, które zdobią świątynie na Podkarpaciu. Tworzyła abstrakcje, erotyki i pejzaże. Najczęściej posługuje się techniką akrylową. Eksperymentuje w dziedzinie grafiki komputerowej. W ciągu 35 lat kariery artystycznej stworzyła około 400 prac. Swoje malarstwo prezentowała na wystawach indywidualnych. Uczestniczyła w ponad 80 wystawach poplenerowych, okręgowych i ogólnopolskich. Obrazy jej znajdują się w kolekcjach muzealnych i prywatnych, a także w zbiorach Kościoła Katolickiego w Polsce i na świecie, m.in.: w Wielkiej Brytanii, Niemczech, Stanach Zjednoczonych, Austrii i we Włoszech. Mieszka w Rzeszowie.

## Maria Monikowska-Tabisz

Biografię i twórczość Marii Monikowskiej-Tabisz należy rozpatrywać na poziomie realiów, marzeń, polityki oraz osiągnięć malarskich. To osoba i osobowość dosłownie - niezwykła. Realiami prymarnymi będą Częstochowa i Jasna Góra. Miejsca, których aura kształtowała artystkę od dzieciństwa. Częstochowa to miejsce podwójnie realne - Leśmianowskie, wyspa dobrych energii pośród zachodnich guberni państwa carów. Nad dachami Rynku Wieluńskiego i Rakowa, nad brzegami i Warty unoszą się „rzeczy niewidzialne”. Podobnie, ale inaczej jest na Jasnej Górze. W latach dzieciństwa Monikowskiej-Tabisz refleksy „Nowego Nieba” spadały tam na namioty kramów z dewocjonaliami, których „estetyka” wyzwoliła w szesnastoletniej dziewczynie potrzebę walki o sztukę sakralną. Kim była tamta uczennica częstochowskiego liceum plastycznego? Czy patrzyła na świat przez „kapistowskie” okulary i z taką właśnie świadomością przekonywała ojców Paulinów o potrzebie „uzdrowienia” sztuki sakralnej, zanosząc im „prawidłowy” wizerunek Madonny Jasnogórskiej? Był to początek fascynacji tym obrazem, początek drogi, która uczyniła z niej specjalistkę od oryginału i kopii cudownego wizerunku jasnogórskiego. Z częstochowskiej aury bierze się także jej skłonność do „nowoczesności”. Rezultat cywilizacyjnej stratygrafii tego miasta, promieniowania ciągle aktywnego „rosyjskiego tła”, resentymentów rosyjskiej kultury początków XX wieku, gdzie „nowoczesność” traktowano jako jedyną pełnoprawną ideologię ludzi oświeconych. Wrocław w czasie jej studiów był postkapistowski. Dopiero z końcem lat 60. XX wieku Eugeniusz Geppert po wizycie w Nowym Jorku zezwolił malować abstrakcję. Jednak podczas jej studiów we Wrocławiu panowała atmosfera koniecznej awangardowości, a tak zwana II Awangarda uchodziła za jedyną przyzwoitość ówczesnej bezpłciowej sztuki. Koszalin, w którym po studiach osiadła wraz z mężem, gdzie nastąpił jej debiut artystyczny, zjawiał się jako cel pionierskiej misji osiedleńczej,

zgodnej z pozytywistycznymi standardami tamtych czasów. Na wystawie debiutanckiej zaproponowała „obrazy dubeltowe” - nową formułę obrazu, która wyłania się z koncepcji wielopłaszczyznowych obrazów Tytusa Czyżewskiego. Jednak najważniejszym aspektem takiego eksperymentu było połączenie malarstwa i muzyki. Tymczasem nieoczekiwanie Koszalin stał się miejscem cudownej inicjacji metafizycznej Marii Monikowskiej-Tabisz. Szczególnie Góra Chełmska, zadomowienie Matki Boskiej Przedziwnej - wybranej Córki Boga Ojca, Matki Syna Bożego i Oblubienicy Ducha Świętego, nad którym pieczę sprawował biskup Ignacy Jeż. Chodząc po kołędzie w stanie wojennym trafił do mieszkania Monikowskiej-Tabisz, której mąż był internowany. Zobaczył „Apokalipsę” nakreśloną pastelami i zapytał, czy nie mogłaby tego samego namalować olejno. Z chwilą ukończenia trzynastu obrazów apokaliptycznych dla koszalińskiego seminarium duchownego ustąpiło wcześniejsze rozdwojenie duchowe, posuwanie się przed siebie, ale jakby w przeciwnych kierunkach. „Apokalipsa” nie przekreśla „obrazów dubeltowych”. Podłożem eschatologicznej „Apokalipsy” jest awangardowe rozumienie sztuki w pełnym znaczeniu tego słowa. Choć tematyka „Apokalipsy” została omówiona w specjalnej publikacji oraz pracy magisterskiej, to potrzebuje dalszych uściśleń. Konsekwentne respektowanie średniowiecznej semantyki barw wymaga ich interpretacji w świetle specjalnej estetyki. Cykle malarskie powstałe w późniejszych latach („Psalm”, „Droga Krzyżowa”) stały się naturalną kontynuacją koszalińskiej „Apokalipsy”. „Apokalipsa” Marii Monikowskiej-Tabisz jest współczesnym świadectwem nieustannego procesu kosmicznego, a zarazem współczesnym odczytaniem Objawienia św. Jana. Ale przede wszystkim jest głosem naszego, mojego pokolenia - pokolenia apokaliptycznego, któremu przychodzi żyć w czasach spełnienia apokaliptycznych zapowiedzi.

Jacek Kawalek



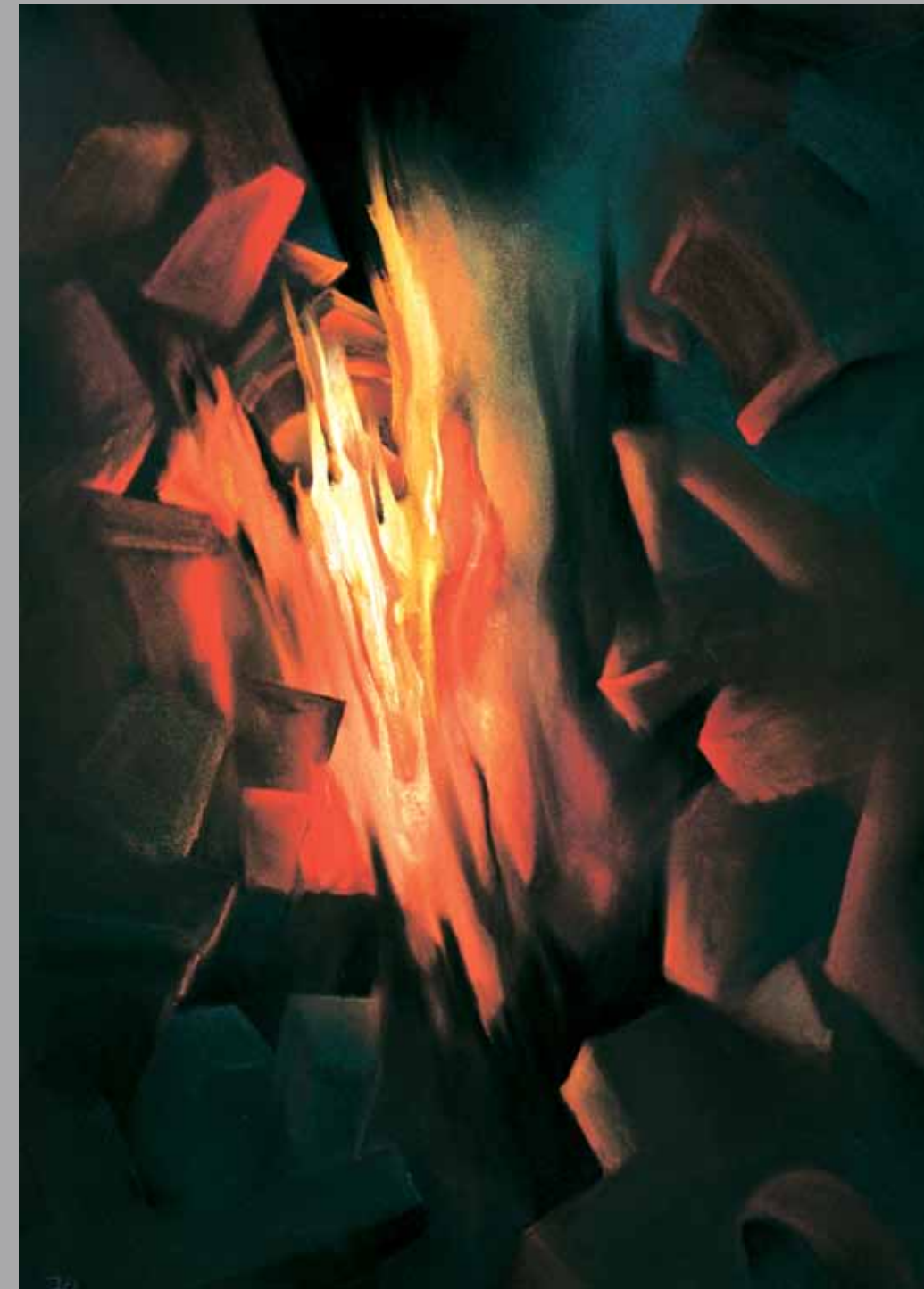
Z cyklu Apokalipsa

olej, płótno  
120 x 80 cm, 1987 r.



*Zmartwychwstanie*

akryl, płótno  
90 x 70 cm, 1994 r.



*Psalm74*

pastel, papier  
100 x 70 cm, 2003 r.

Urodził się w 1954 r. w Opolu. W latach 1974-1978 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni rzeźby prof. Stanisława Kulona i Adama Myjaka, pracowni rzeźby prof. Bohdana Chmielewskiego, pracowni malarstwa prof. Bogusława Szwacza i pracowni form przestrzennych prof. Oskara Hansena; dyplom uzyskał w 1978r. Uprawia malarstwo, rysunek, grafikę wydawniczą, instalację i scenografię. Od 1980 pracuje w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie. Zrealizował ponad 30 scenografii teatralnych, koncertowych i do imprez widowiskowych. Jest autorem instalacji „Ptaki”, promującej Województwo Podkarpackie na EXPO 2000 w Hanowerze, eksponowanej również na festiwalu „Europalia” w Brukseli (2001). Jest autorem kilkudziesięciu plakatów oraz opracowań graficznych wydawnictw książkowych. Kurator i juror Międzynarodowego Biennale Plakatu Teatralnego w Rzeszowie. Członek rzeszowskiej grupy „Na Drabinie”; uczestniczył we wszystkich jej wystawach od 1991 r. W latach 2003-2004 realizował instalacje i wystawy indywidualne z cyklu „Labirynt wyobraźni”, m.in.: w BWA Rzeszów, BWA Gorlice, poplątanie pomnika Walk Rewolucyjnych w Rzeszowie (6.05.2004); instalacja chwilowa ku czci Tadeusza Kantora w Wielopolu (22.05.2004), Museum Wojtecha Loefflera, Koszyce, Tarnów – Rynek (27–30.05.2004). Inne wystawy: Galeria WSiLZ Rzeszów (2004), Schloss Krumbach – Austria (2005); Kammgarn Galeria – Schaffhausen, Szwajcaria (2005), wystawa fotografii „Podkarpackie ogrody i rezydencje” – Bruksela, Belgia (2010). Mieszka w Rzeszowie.

## Krzysztof Motyka

Działania artystyczne, na których koncentruje uwagę Krzysztof Motyka, posiadają szerokie spektrum wyrazu. Uprawia malarstwo, rysunek, grafikę reklamową, zajmuje się scenografią, tworzy awangardowe, niestandardowe improwizacje, aranżowane przy aktywizacji widza. Wszystkie z podejmowanych realizacji świetnie wpisują się w sztukę ostatniego ćwierćwiecza XX w. Choć jak każdy artysta Krzysztof Motyka pewnie chciałby uniknąć z góry określonego przyporządkowania nurtom w sztuce minionych dekad, nie sposób tu nie dostrzec wyraźnych analogii z abstrakcją geometryczną i happeningiem. Wszelkie kreacje, podejmowane przez artystę, wynikają z ciągłych poszukiwań środków do realizacji coraz to nowych pomysłów. We fragmencie autokomentarza, który zamieszczony został w katalogu zatytułowanym „Labirynt wyobraźni”, wybrzmiewającym jak credo określające zasadność i pola samorealizacji, artysta przedstawia kilka refleksji, na których buduje artystyczne entourage: „Programowo nie jestem wierny żadnej technice i stylowi. Sztuka to kłębek nerwów, myśli. Metafora. Gra. Zabawa? Szukanie i błędzenie. Coś nieokreślonego i zmiennego. Tworzenie nowych sytuacji i znaczeń. Wszystko jest w ruchu, nic nie stoi w miejscu. Spektakl rzeczywistości”. Myślę, że to najtrafniejsza charakterystyka, tym bardziej wartościowa, że stanowiąca autorefleksję. Krzysztof Motyka choć ukończył Wydział Rzeźby w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, rzeźbą właściwie się nie zajmuje. Plakat to jedna z ulubionych dyscyplin, której poświęca uwagę. Przede wszystkim, realizuje się w plakacie teatralnym. Koncentruje się na lapidarnej formie, która niesie za sobą spory ładunek przekazu, dużo mówi, ale jednocześnie nie jest przegadana, skomponowana jest z form oszczędnych. Mają one za zadanie działać poprzez estetykę, płaszczyznowość płaskich plam barwnych, dzięki czemu idee pozostają czytelne. Charakter plakatu podpowiada artyście tematyka, której zostaje podporządkowany. Krzysztofa Motykę nie interesuje literackość, lecz sugestywność, minimalizm. Wykorzystuje schemat symboliczny, eksperymentuje z liternictwem. W niektórych plakatach dostrzec można analogie do jego własnej twórczości malarskiej, elementów

najbardziej charakterystycznych, jak chociażby motywu labiryntu. Plakaty Krzysztofa Motyki posiadają najlepsze cechy wywodzące się z tradycji plakatu polskiego. Pokazują zagadnienia przy użyciu jak najbardziej tradycyjnego, a przez to powszechnie rozumianego języka form. Zawierają konwencjonalny, symboliczny schemat ikonograficzny. Cechą wartą podkreślenia jest bez wątpienia swoboda, z jaką artysta dokonuje formalnych poszukiwań, które są punktem wyjścia do oryginalnej artystycznej syntezy. Potrafi łączyć indywidualne rozwiązania ze swobodnie konstruowanymi metaforami. Z poczuciem humoru, czasem niemalą dozą erotyzmu dotyka sedna sprawy. Jest to zapewne temat, któremu warto by poświęcić dużo więcej uwagi. Chcę jednak skoncentrować się na innych dziedzinach twórczości Krzysztofa Motyki - na instalacjach, które powstają spontanicznie w szybkim tempie, a w jeszcze szybszym znikają i bez utrwalenia ich w formie zdjęć, filmów lub zapisu, zacierają się w ludzkiej pamięci. Krzysztof Motyka w swoich działaniach przekracza funkcję i pojęcie tradycyjnie rozumianego dzieła plastycznego. W latach 2003-2004 tworzył instalacje w plenerze i w przestrzeni zamkniętej. Na przełomie lipca i sierpnia 2003r. rzeszowskie BWA pokazało diametralnie odmienną prezentację niż klasyczne ekspozycje. Instalacja wzbudzała przeróżne odczucia - tak pozytywne, jak i mocno krytyczne. Zamiast tradycyjnie zawieszonych na ścianach płócien, całą przestrzeń wystawienniczą wypełniały porozwieszane w różnych kierunkach szerokie różowe taśmy. W tym gęszczu gdziegdzieznajdowały się ułożone płasko na podłodze obrazy. Widz już przy wejściu decydował, czy wkracza w grę - intrygę, jaką przygotował twórca, wkracza w gęszcz labiryntu, oglądając przygotowane dzieła, czy też rezygnuje na starcie, wycofuje się i nie podejmuje relacji, w żaden sposób nie ustosunkowuje się do zamysłu przez artystę przygotowanego. Działania te bez wątpienia mogą prowokować do pytania: gdzie rysują się granice sztuki jako takiej, a gdzie wkrada się inwencja, mająca ze sztuką niewiele wspólnego? Tego typu działania zapewne zmuszają do refleksji zarówno twórcę, jak i obserwatora, czy uczestnika. Można by na to pytanie

odpowiedzieć pytaniem. Dlaczego nie? Nie do wszystkich w końcu trafia sztuka w konwencjonalnej formie. A jeżeli działanie w jakikolwiek sposób porusza widza, widz angażuje się, zastanawia się nad jego sensem i zasadnością, to czemu nie tworzyć takich wydarzeń kulturalnych? Kolejną instalację z dużo większym rozmachem Krzysztof Motyka przygotował w plenerze. W maju 2004r., w przeddzień wstąpienia Polski do Unii Europejskiej, na ulicy Grunwaldzkiej w Rzeszowie w ciągu zaledwie godziny za pomocą plastikowych taśm podzielił przestrzeń miejską. Rozbił dotychczasowy klarowny ład i charakter deptaka, do którego przywykli mieszkańcy. Wykorzystując minimalne środki - plastikowe taśmy i ograniczając ich kolorystykę do niebieskiej, czerwonej i biało-czerwonej wprowadził czytelną dla wszystkich symbolikę. Wciągając do działania przypadkowych przechodniów zbudował swego rodzaju kompozycję opartą na motywie labiryntu - elemencie obsesyjnie pojawiającym się w jego pracach. W części środkowej - uporządkowanej, znalazła się jasno określona płaszczyzna o barwie niebieskiej. Aby dotrzeć do tej, z daleka dominującej, prześwietlającej powierzchni, uosabiającej unijną enklawę, należało przejść albo - z jednej strony uładowym labiryntem z taśm czerwonych, albo pokonać płataninę taśm ostrzegawczych o zróżnicowanej wysokości z drugiej, gdzie panował totalny chaos. Niektóre elementy przenikały się. Podświetlone nabierały przestrzenności, głębi. Nie chodziło,

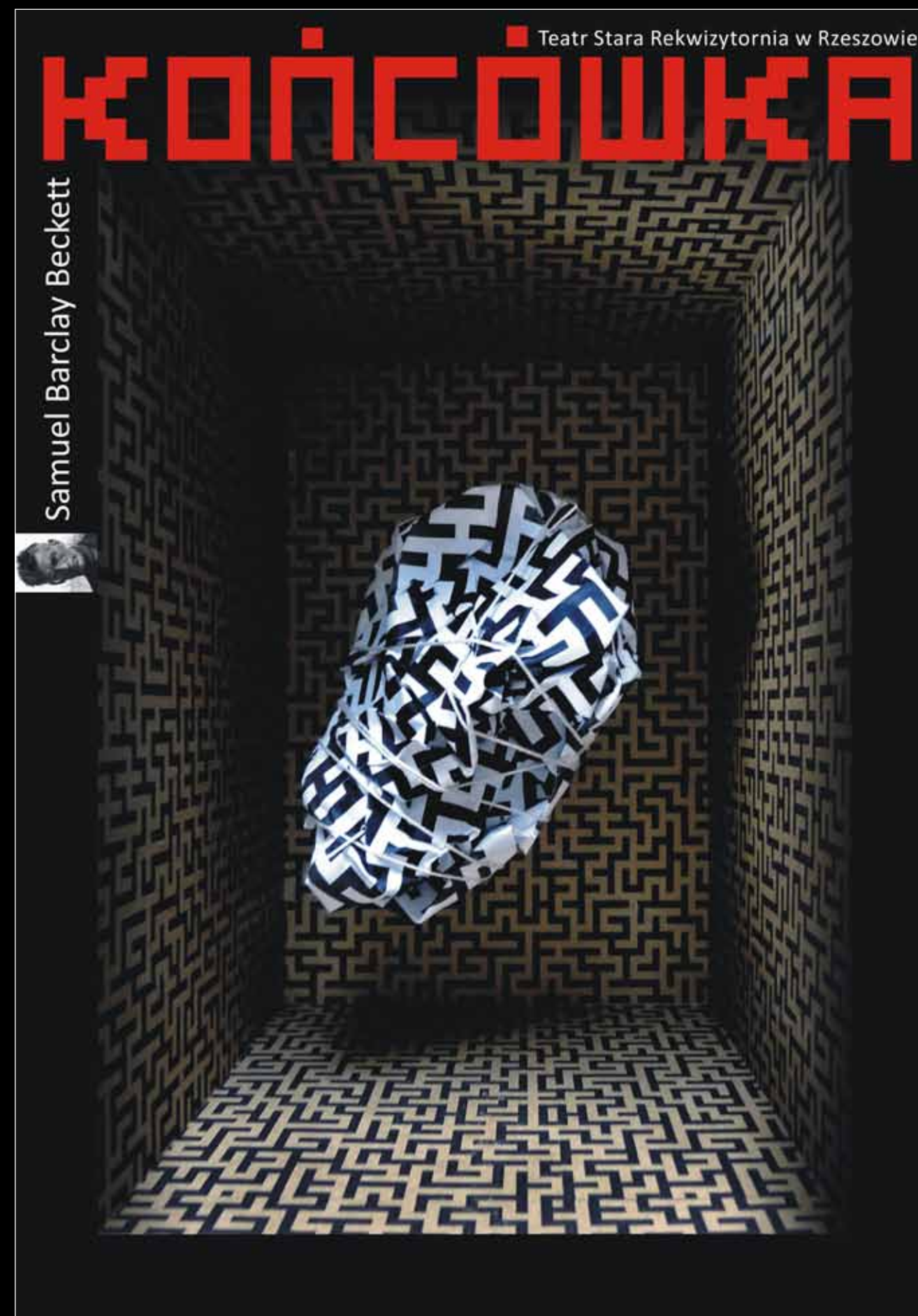
o rzecz jasną, o działanie mające zachwycać, lecz zadziwiać. Poprzez zabawę odbiorca niemalże zmuszony został do zastanowienia się nad zaistniałą sytuacją. Wpłynęło to na zmianę postawy z biernej na czynną. Aby przejść, musiał błędzić w gęszczu taśm. Artysta stworzył kompozycję geometryczną opartą na intuicji i emocjach. Tego typu działania Krzysztof Motyka podejmował jeszcze wielokrotnie. Na ulicach Gorlic wśród szarych i zniszczonych kamienic, o bramach mrocznych i niebezpiecznych stworzył własną wizję kolorowych bram. Jak sam stwierdził: „chciał zmienić sens ulicy jej charakter, chciał, żeby poprzez wprowadzenie bram pojawiło się życie”. Kolejne, szeroko zakrojone akcje polegały na poplątaniu Pomnika Czynu Rewolucyjnego w Rzeszowie błękitnymi szarfami, utworzeniu instalacji bezbarwnej w centrum kultury w Kammgarn i instalacji ulicznej w Tarnowie. W tych niekonwencjonalnych działaniach, jakimi są instalacje, pojawia się niemal zawsze obraz - abstrakcja geometryczna, której artysta jest niezmiennie wierny. Motyw labiryntu przewija się na różne sposoby, w wielorakich zestawieniach kolorystycznych. To błędzenie, a może poszukiwanie drogi lub wyjścia, docieranie do czegoś jest zawsze obecne w obrazach. Artysta pracuje w technice tradycyjnej - akryl na płótnie, ale tworzy również multiplikacje z motywem labiryntu, niewielkie kompozycje, które zestawia w całość. Naogół utrzymane w konwencji czarno-białej, pulsują w oczach, potęgując wrażenie obsesyjności.

Dorota Rucka-Marmaj





Ulica Grunwaldzka  
aranżacja



Końcówka  
plakat  
100 x 70 cm

Studiowała na Wydziale Rzeźby ASP w Krakowie; dyplom w pracowni prof. Mariana Koniecznego w 1976 r. Uprawia rzeźbę, medalierstwo, rysunek, malarstwo i pastel. Od 1990 r. prowadzi Galerię Autorską w Agatówce, a od 2007 roku także galerię sztuki „Zadworek” w Brzyskiej Woli. Ma w dorobku kilkanaście indywidualnych wystaw rzeźby i malarstwa. Brała udział w wielu wystawach ogólnopolskich i zagranicznych, m.in.: w Niemczech, Włoszech, Rumunii i we Francji. Mieszka i pracuje w Agatówce koło Stalowej Woli. Należała do Związku Polskich Artystów Plastyków, jest członkinią Stowarzyszenia Pastelistów Polskich. Jest laureatką nagród i wyróżnień w konkursach regionalnych (wystawy „Porównania”, BWA w Sandomierzu) oraz na Biennale Dantego w Rawennie, Włochy (1986, 1988) i na wystawie „Sztuka Polska” w Paryżu (1991). Zrealizowała kilka rzeźb plenerowych, popiersi i tablic pamiątkowych w Gorzycach, Stalowej Woli, Janowie Lubelskim i Zawichoście. Jej prace znajdują się w kolekcjach prywatnych krajowych i zagranicznych oraz w zbiorach BWA w Sandomierzu i Muzeum Regionalnego w Stalowej Woli.

## Kazimiera Myk-Magdziak

„Kolorowy zawrót głowy” - mogłoby się wydawać, że to popularne powiedzenie stworzono na użytek określenia charakteru malarstwa Kazimiera Myk-Magdziak. Fantastycznie barwny, niezwykle bogaty formalnie i treściowo świat jej sztuki emanuje radością tworzenia, zapisaną w lekkości prowadzenia pędzla, spontaniczności rozlewających się plam koloru i specyficznej „powietrzności” jej prac. Płynne, pewną ręką kreślone, barwne linie pełnią w jej obrazach rolę malarskiego rysunku, określającego kształty ludzkich postaci, sylwetek zwierząt i roślin. Ale także są rodzajem zapisu; jej spostrzeżeń, przemyśleń, doświadczeń - i emocji. Mimo że jej prace wydają się być mocno nasycone treściami literackimi, przemawiają przede wszystkim klasycznym językiem malarstwa: harmonijnie scalonymi na płaszczyźnie barwami, rysunkiem i kompozycją. Indywidualny, plastyczny alfabet jej sztuki zawiera formy odnoszące się zarówno do świata rzeczywistości widzialnej, jak i pozamaterialnego świata fantazji i wyobrażeń. Jedne dopełnia drugimi, formalnie scala charakterystyczną dla niej stylizacją i estetyzującą deformacją. Wiele w jej obrazach symboli - zarówno tych powszechnie znanych, do których znaczeń i sensów często się odwołuje, jak: mandale, kręgi, figury geometryczne, ale także i takich, które wypracowała z własnych doznań i doświadczeń, jak chociażby często i różnorodnie malowane przez nią ptaki czy łańcuszki. Obszarem jej inspiracji wydaje się być zarówno natura, jak i elementy rzeczywistości stworzone przez człowieka. Mimo że w jej twórczości postać ludzka pełni niepoślednią rolę, raczej nie interesuje jej materialna strona ludzkiej egzystencji. Odwołuje się do ludzkiej psychiki, zdolności tworzenia fantazji, marzeń, a zwłaszcza do ludzkiej emocjonalności i wrażliwości na piękno - zarówno to fizyczne jak i duchowe. W jej twórczości zawartych jest również wiele kontekstów i odniesień do różnych kręgów kulturowych. Do większości jej plastycznych i znaczeniowych odkryć prowadzi ją wyczulona wrażliwość i instykt - naturalna spontaniczność jej malarstwa wskazuje na to, że są one dla niej rodzajem narzędzi do poznawania świata. Zarówno abstrakcyjne formy, jak i postacie ludzi i zwierząt, często w przestrzeni jej obrazów „fruwają” - analogicznie jak w malarstwie Marca Chagalla. Tak jak i u niego,

na ich obrzeżach pojawiają się elementy architektury, tworząc przedziwną, baśniową perspektywę i wizualną lekkość. I tak jak i u niego jej prace mają charakter malarskich opowieści, wyczuwa się w nich płynną, potoczystą narrację, którą podkreśla otwarta kompozycja, częste przecinanie krawędzią obrazów niedopowiedzianych form, zapowiadające niejako ciąg dalszy, który często rzeczywiście następuje, ponieważ wiele z tematów, problemów ją fascynujących artystka rozważa w długich, rozbudowanych bogato cyklach. W jej niezwykle obszernej twórczości było ich wiele. Przykładowe to: „Ptaki z raj”, „Dwa słońca”, „Jak za pomocą sztuki otworzyć bramy świata duchowego”, „O księżycu i o mgiele księżycowej”. Każdy z nich jest inaczej rozwiązany formalnie i kompozycyjnie. To, co wiąże je z pozostałymi, nieraz bardzo różnymi, to charakterystyczny dla niej sposób prowadzenia pędzla, dobierania i zestawiania dźwięcznych barw i malarskiego „smakowania” ich subtelnych i wyrafinowanych walorów. W wydanym w 2007r. przez Muzeum w Stalowej Woli katalogu wystawy „Miłość Wiedza Życie”, podsumowującym 30 lat jej pracy twórczej autorka podzieliła całą swoją twórczość na pozachronologiczne działy, odpowiadające szeroko pojętym problemom-tematom, których swoją sztuką dotyka. To kolejno: „Dokąd idziesz...”, „Ptaki z raj”, „DNA - kod życia”, „Dwadzieścia jeden bram do świata duchowego”, „Kwiatynieba”, „Miłość - Wiedza - Życie”. W ostatnim okresie twórczości często pojawiają się w obszarach jej prac formy mogące być kojarzone z mandalami. Ich hipnotyczne, a nawet halucynogenne działanie, uzyskane przez artystkę poprzez umiejętne zestawienie kontrastowych, rozwibrowanych kolorów, przyciąga wzrok i uwagę. Abstrakcyjna forma uwalnia widza od poszukiwania skojarzeń z rzeczywistością i pozwala na pełne skupienie się na pulsującym rytmie barwnych linii, tworzących zamknięte kręgi, na smakowanie malarskiej materii mistrzowsko dobranych kolorów. Malarstwo Kazimiera Myk-Magdziak jest trudne do jednoznacznego zdefiniowania. Bogactwo jego różnorodności odzwierciedla jeszcze bardziej bogatą różnorodność życia, z którego organicznie niemal wypływa, oraz intensywność jego twórczego przeżywania przez

artystkę. Ona sama zaś wydaje się być rodzajem medium, które odczuwa i odczytuje sygnały z drugiego dna rzeczywistości, z głębin podświadomych skojarzeń i z pokładów własnej wiedzy i życiowych doświadczeń. Potrafi je wszystkie ucieleśnić, zamknąć w atrakcyjnej plastycznej formie i wyposażyć we wrażliwością

odczytywaną treść. Sama wyraziła to w jubileuszowym katalogu w takich słowach: „Sztukę swoją prosto ze źródła boskości w natchnieniu otrzymuję. Sztuka ze źródła miłością jest. Sztuka ze źródła skarbnicą wiedzy jest. Sztuka ze źródła życia jest. To wszystko co mnie spotyka cudem jest, a życie takie normalne”.

Stanisława Zacharko



Drabina

olej, płótno  
70 x 50 cm, 1990 r.



*Codzienny marsz*

olej, płótno  
150 x 120 cm, 1996 r.



*Magiczna Gwiazda Omkara*

olej, płyta  
70 x 60 cm, 2002 r.

Urodził się w 1963 r. w Przeworsku. Ukończył Wydział Grafiki ASP w Krakowie, dyplom z wyróżnieniem w 1989 r. Stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki w 1992 r. Pracował w Liceum Sztuk Plastycznych w Jarosławiu. Obecnie profesor w Instytucie Grafiki Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Uprawia grafikę, rysunek, malarstwo oraz techniki własne. Jest członkiem rzeszowskiej grupy artystycznej „Na Drabinie”, z którą od 1991r. wystawiał prace w wielu miastach Polski (Warszawa, Kraków, Puławy, Rzeszów, Przemyśl, Tarnów, Gorlice, Olkusz), Stowarzyszenia Literacko-Artystycznego „Fraza”, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych oraz Związku Polskich Artystów Plastyków. Udział w ponad 160 wystawach - indywidualnych i zbiorowych, m.in.w: w Polsce oraz w Austrii, Egipcie, USA, Belgii, Holandii, Słowacji, Bułgarii, Niemczech, Włoszech, Turcji, Cyprze, Francji, Węgrzech i na Ukrainie. Laureat kilku nagród i wyróżnień - regionalnych, ogólnopolskich oraz międzynarodowych. Jego prace znajdują się w kolekcjach krajowych oraz w zbiorach prywatnych w Austrii, Brazylii, USA, Holandii, Belgii, Niemczech, Francji i Szkocji. Mieszka w Przeworsku.

## Marek Olszyński

Obrazy, rysunki i grafiki Marka Olszyńskiego zawsze mnie intrygowały. Przy czym moje zainteresowanie jego pracami nie wynika z podejmowanej przez artystę tematyki, trochę prześmiewczej, czasem prowokacyjnie aktualnej, ironicznej. Wiem jednocześnie, że ta baza, krytyczny wobec rzeczywistości kontekst jest dla artysty bardzo ważny, a dla obrazów zapewne konstytutywny i formotwórczy. Zresztą napisano o tym wiele i głównie ten kontestatorski rys jego twórczości jest dominantą tych odczytań. Czując się w związku z tym zwolnionym z podobnych analiz, jednocześnie przyznać muszę, że ta sfera, związana z fabularną stroną jego twórczości, pozostaje dla mnie nieco mniej czytelna lub stanowi zagadkowy margines. Jeśli Olszyński kontestuje rzeczywistość, coś obnaża, wyraża niezgodę, protestuje, angażuje się, demaskuje absurd, to być może i dobrze, ale sądzę, że bunt malarza i deklarowane przez niego umiłowanie artystycznej wolności przejawia się w jego twórczości przede wszystkim na poziomie formy. I mnie, jako odbiorcy, intryguje ta forma inicjowana wystarczająco w pełni. Intryga plastyczna oczywiście, jej łobuzerska, rzecz by można, genealogia, wpisująca się w nurt nowej ekspresji lat 80., dająca świeżość plastycznych decyzji i związane z nimi wizualne zaskoczenie. Tutaj upatrywać można buntowniczego napięcia jego prac tak jawnie upominających się o libertynską przestrzeń. Smakuje mi to malarstwo, zagryzam rysunkiem, popijam grafiką. Nie sięga się po jabłko dla jego witamin, tylko dla smaku przecież. Jeśli one tam są, to niech będą, tym lepiej zapewne. Ale smak jest ponad wszystko. Najwyższe zaangażowanie w sztuce wyrażać może tylko forma - powiedzmy za Przybosiem. Ale przecież ona jest pochodna tematowi, treści - powie obrońca klasycznej, logicznej postawy. Niestety, logikę trzeba tu zostawić na boku. Owszem, stosunek do rzeczywistości to fundament sztuki, ale niekiedy ujawnia się on a posteriori, stając się odkryciem nawet dla samego twórcy. Autodyskursywne nastawienie potrafi czasem zablokować działanie. Żywiół formy jest pierwszy, potem cała reszta. „Malarz myśli obrazami, przede wszystkim obrazami” - powie Nowosielski. Marek Olszyński-malarz, być może wbrew

temu, co chce powiedzieć, albo może obok, poddaje się dyktatowi formy, czuje jej puls, dlatego wygrywa. Pewna spontaniczność budowania obrazu, pokrewna surrealistycznym i ekspresjonistycznym metodom wpływa na ogromną świeżość i śmiałość plastycznych formuł jego prac. Właściwy im paradoks koloru, kształtu, zawirowań przestrzeni, daje całość zaczepną wizualnie, drażniącą wyobraźnię. Mam nieodparte wrażenie, że w najlepszych swoich pracach Olszyński „pozornie” opowiada, porzucając resztki związków ze światem widzialnym. Daje się nieść ciśnieniu formy, która zmaterializowana w obrazie staje się nieoczekiwanie pełna treści, ubiera się w temat, choć jest on tu trochę nieproszony, zaskoczony swym własnym istnieniem. Niemniej są też w twórczości artysty prace z czytelnymi adresami ze świata realnego. Będą to postaci, imaginowane portrety, przedmioty. Zwykle sprowadzone do lapidarnego znaku, zredukowane do ekspresyjnego śladu, zawsze silnie akcentowanego zarówno abstrakcyjnym kolorem, jak też wyraźnym graficznym konturem. To rysowanie w obrazie, żłobienie linii w warstwie farby, ale też rysowanie barwnymi jej pasmami, zdradza silny temperament graficzny Olszyńskiego. Jego predylekcja do kreowania formy przy użyciu rysunkowych środków wyrazu, występujących w rytmicznych układach pasów, kropek, nawarstwianych splotów linearnej mierzwy, raz kształtujących przestrzeń, raz oderwanych w autonomiczne kreślone piktogramy daje powierzchnie o silnej dynamice. Alogiczny letryzm niektórych jego płócien intryguje, wciąga, angażuje wyobraźnię, miesza tropy. Nierzadkie współistnienie w przedstawieniu tekstu i obrazu jest tu raczej meandrującym sensem, niż zabiegiem wyjaśniającym, precyzującym rodzaj obrazu. Skłonność do form ostrych, często geometrycznie rudymenarnych w połączeniu z impulsywną swobodą malowania naznacza te prace specyficzną aktywnością wizualną. Kreatywna inwencja Olszyńskiego ujawnia się także w traktowaniu malarskiego podłoża. Atakowany przez artystę ten aspekt plastycznego warsztatu stawia odbiorcę przed zaskakującymi formami prac, będącymi niekiedy w tym względzie prawdziwym pograniczem gatunków malarstwa, rzeźby, rysunku,

grafiki czy tkaniny. Podobnie wygląda to w obszarze rozległości stosowanych technik oraz ich wymieszania. Odpowiednio do podjętego zamierzenia malarz: klei, wiesza, dziurawi, maluje, rzeźbi, przypina, chlapie, wyszywa, odbija, przybija. Ciekawość plastycznego wyniku tych działań w połączeniu z niewyczerpaną pomysłowością pozwala widzieć w Marku Olszyńskim człowieka, którego myśli nieustannie

zanurzone są w materii tworzywa. To z kolei umożliwia mu odsłanianie nieodkrytych właściwości tego tworzywa, uwalniając przy okazji wciąż nowy potencjał tkwiących tam obrazów i znaczeń. Nawet gdyby okazało się, że prywatny bunt Marka Olszyńskiego jest buntem w związku z niczym, to i tak w takiej formie manifestowany w jego pracach nie pozostawi nas obojętnymi. Czy nie jest to paradoks właściwy tylko sztuce?

Piotr Wójtowicz



Under - Grunt

intaglio  
41 x 32,8 cm, 2003 r.





*Ogonek*

tech mieszana, karton  
70 x 50 cm



*List Protestacyjny*

tech mieszana  
50 x 40 cm

Urodził się w 1952 r. w Nienadówce koło Rzeszowa. W latach 1972-1978 studiował jako stypendysta Ministra Kultury i Sztuki w Hochschule für Graphik und Buchkunst w Lipsku na wydziale Grafiki Książki. W latach 1978-1990 pracował jako kierownik artystyczny Krajowej Agencji Wydawniczej w Rzeszowie. Zajmuje się projektowaniem graficznym wydawnictw. Ilustrował bajki dla dzieci, min.: „O krasnoludkach i o sierotce Marysi”, „Przygody skrzata Wiercipiętka”, „Przygody osła Teofila”, poezję Leśmiana, Norwida, Asnyka, Tetmajera, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej oraz poetów współczesnych. Od 1987 roku bierze udział w Międzynarodowych Plenerach Ilustratorów, na których wykonał m.in.: ilustracje do „Pana Tadeusza”, do Biblii oraz twórczości Kochanowskiego, Słowackiego, Sienkiewicza, Fredry, Reymonta. Zajmuje się również rysunkiem satyrycznym, publikował w „Gazecie Wyborczej” i „Kronice Zamojskiej”. Jego erotyki zdobią ekskluzywne kolekcje porcelany AS Ćmielów oraz są stałym elementem wystroju Muzeum Porcelany jako witraże. Swoje rysunki inspirowane prozą Brunona Schulza wystawiał dwukrotnie w 2008 i 2010 roku podczas Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu oraz w 2011r. w Lwowskiej Galerii Obrazów, w Instytucie Polskim w Sofii i trzech innych miastach w Bułgarii. W latach 1990-2006 był członkiem grupy twórczej „Narol”. Wielokrotnie nagradzany w konkursie „Obraz, Grafika, Rysunek, Rzeźba Roku”, organizowanym przez BWA w Rzeszowie. Ma w dorobku wiele wystaw indywidualnych w Polsce (Rzeszów, Kraków, Kazimierz Dolny, Nałęczów, Zamość, Warszawa, Zielona Góra, Lublin).

## Stanisław Ożóg

Stanisław Ożóg należy do grona współczesnych polskich artystów ilustratorów. Projektuje okładki, ilustracje i opracowania graficzne książek, albumów i bajek dla dzieci. W przypadku każdej realizacji potrafi stworzyć indywidualny klimat wypowiedzi, nie zatracając oryginalnych rysów charakterystycznych dla własnej twórczości. Swobodnie czuje się w repertuarze romantycznym, młodopolskim, sięga do tematyki biblijnej. W swoim dorobku artystycznym posiada setki prac wykonanych piórkami i tuszem oraz w technice gwaszu. Niesamowita precyzja i doskonałość warsztatu rysownika zasługują na szczególne podkreślenie. Kwestią ciekawą i być może nie wszystkim znaną jest proces technologiczny, jakiemu podlega podłoże, na które nanosi artysta rysunek. Przed przystąpieniem do pracy namoczony karton zostaje napięty na deskę tego samego formatu, dokładnie przytwierdzony i dopiero po takiej obróbce następuje proces twórczy - obrazowanie słowa pisanego za pomocą skrętnie przemyślanych form. W innym wypadku papier po zamalowaniu uległby pofałdowaniu. W rysunkach, będących ilustracją poezji czy beletrystyki, Ożóg daje upust własnym, doprawdy niezgłębianym tajemnikom wyobraźni. W latach 90. XX wieku powstała seria prac o dosyć różnorodnej tematyce. Ujęcie formy w przypadku tych realizacji balansuje między dwoma koncepcjami twórczości artystycznej - abstrakcji i realizmu. Obrazy, które stworzył, powstały przy dużym współudziale intuicji i tłumieniu czynnika racjonalnego. Sposób budowania fabuły dalece odbiega od zwykłej konwencji ilustracji. Artysta zerwał z mimetycznym obrazowaniem utworu literackiego, szkie przybrały spontaniczną formę, a płaszczyzna zaczęła tętnić własnym życiem, mówiąc językiem witkacowskim: na obrazie zaczęło się dziać. Układ form składowych kompozycji i ich stosunki między sobą stworzyły materię pozbawioną dosłowności. W aranżacjach o zawężonej gamie kolorystycznej, płynnych, czasem zagmatwanych liniach pojawiają się fantastyczne, nieraz surrealistyczne, baśniowe stwory. Transparentne, o różnym natężeniu walorowym plamy barwne, o poszarpanych nierównych kształtach, przybierają na krańcach sylwety ptaków, zwierząt i przedziwnych, bliżej nieokreślonych dziwolągów. To kłębowisko wijących się struktur właściwie wprowadza wielką zagadkę. Widz

spoglądając na nie za każdym razem dostrzega coś innego. W obrębie jednej plamy, która na pierwszy rzut oka wydaje się abstrakcyjną, jawi się kilka przedziwnych istnień, utkanych z różnorodnych ornamentów roślinnych, kwiatów, liści i traw. Być może w przypadku twórczości Ożoga bajkowe stwory posiadają swych antenatów w wierzeniach animistycznych, które, przefiltrowane przez pryzmat jego wrażliwości, przybierają formę poetyckiej fantazji, w której przewijają się elementy magicznych, efemerycznych stworzeń. Wszystko to wprowadza jedyną w swoim rodzaju tajemniczą atmosferę, która ma w sobie coś z niedostępności i niemalże magii. Częstym motywem przewijającym się w tej płataninie jest wizerunek kreatora, pokazywany w mniej lub bardziej zawaolowany sposób. Ale, co godne zaakcentowania, o wartościach tych rysunków decydują walory formalne, a nie temat. Stanisław Ożóg od wielu lat tworzy cykle gwaszy inspirowane twórczością literacką Brunona Schulza. Zafascynowany jego rodzinnym miastem Drohobyczem, rokrocznie uczestniczy w odbywającym się tam od 2004 roku Międzynarodowym Festiwalu Brunona Schulza. Na każdy sezon festiwalowy przygotowuje nowy cykl rysunków inspirowanych opowiadaniem pisarza. W latach 2009-2010 stworzył zestaw prac zatytułowany „Druga jesień”. Kompozycje, co stanowi nową jakość plastyczną w twórczości Ożoga, ożywają ubogacone kolorystyką. Gama barwna, co prawda, ograniczona do kilku, harmonijnie współgrających ze sobą tonów żółci chromowych, fioleto, cynobrowych czerwieni, sepia i bieli, stwarza nowy klimat zdarzenia. Ich walorowe bogactwo, tak charakterystyczne dla graficznego języka wypowiedzi artysty, niebawem ubogaca kompozycje. Kreowana fabuła podlega tym samym prawidłom witkacowskim, co we wcześniej już opisanych pracach. Obraz tętni życiem, ale tym wewnętrznym - uduchowionym, nierealnym. Ta przedziwna melodyka wybrzmiewa swą płynnością. Wszelkiego rodzaju symbolika roślinna, zwierzęca, przetykana a raczej nacechowana elementami erotycznymi współgra w zadziwiającej symbiozie. Myślę, że tym, co łączy twórczość pisarską Schulza z realizacjami plastycznymi Ożoga, jest ten sam rodzaj

wrażliwości, postrzegania i rozumienia świata zewnętrznego, ubogaconego wszelkiego rodzaju skojarzeniami, własnymi refleksjami, swego rodzaju dynamiką napędzającą maszynę kreatywności dzieła. Stanisław Ożóg nieco inne oblicze prezentuje w opracowaniach graficznych wydawnictw dla dzieci. W ilustracjach bajek imaginacja artysty koncentruje się na bardziej dosłownej, lecz mimo wszystko bajkowej konwencji. Pastelowa tonacja, rysunek mniej precyzyjny, bardziej swobodna plama barwna, nie tyle malowana, co rozchlapwana na tekturze

podłoże, w sugestywny sposób oddaje charakter opowieści. Świat przedziwnych stworków wtapia się w tło, schodzi na drugi plan. Percepcja koncentruje się na głównych bohaterach, inscenizujących najbardziej charakterystyczne sytuacje fabuły. Na takich zasadach osnuta jest szata graficzna bajki „O krasnoludkach i o sierotce Marysi”. Swobodny, żartobliwy i bardzo czytelny ton wypowiedzi, kierowany do najmłodszych, to być może swego rodzaju odskocznia od klasycznych tematów, którymi na co dzień fascynuje się artysta.

Dorota Rucka-Marmaj



Bruno Schulz „Mój ojciec wstępuje do strażaków”

piórko, tusz, papier  
60 x 80 cm, 2010 r.



*Demirug*

tempera, papier  
45 x 35 cm, 2009 r.

*Bruno Schulz "Wiosna"*

tempera, papier  
45 x 30 cm, 1993 r.



Urodził się w 1973 r. w Żaganiu. Uprawia malarstwo i rysunek. W 1993 r. rozpoczął studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Po zakończeniu pierwszego roku edukację artystyczną kontynuował na krakowskiej ASP, gdzie w 1999 r. uzyskał dyplom w pracowni prof. Stanisława Rodzińskiego. Od 2000 r. pracuje jako nauczyciel rysunku i malarstwa w Zespole Szkół Plastycznych w Rzeszowie. Od 2000 r. współtworzy Stowarzyszenie Młodych Artystów „Kontrapost”. Był stypendystą Akademii der Bildenden Künste w Norymberdze (1996). W 2002r. otrzymał nagrodę Dyrektora BWA w Rzeszowie konkursie „Obraz, Grafika, Rysunek, Rzeźba Roku 2001”. W 2005 r. był stypendium Rządu Włoskiego na Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie i w Neapolu. Ważniejsze wystawy indywidualne: Wystawa malarstwa, Galleria Rettori Tribbio 2, Trieste, Włochy (2009), „Figura serpentinata. Bednarski, Pacześniak, Wnęć”, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, (2010); „Raffau” Galleria Rettori Tribbio 2, Trieste, Włochy (2010); „Galeria na najwyższym poziomie” (Rzeszów 2011). Brał udział w wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, m.in. w: Japonii, Niemczech i we Włoszech.

## Rafał Pacześniak

Malarstwo Rafała Pacześniaka to zapis przeżyć doznanych pod wpływem natury, która staje się pretekstem do rozważań czysto formalnych. Zależności barwne zestawiane względem siebie, konkurująca gra światła i cieni tworzy niepowtarzalny nastrój obrazów. Prowokacją do działań plastycznych jest dla artysty kolor, za pomocą którego wydobywa figurę ludzką lub przedmiot. Rozbudowana kompozycja wprowadzająca narrację lub oszczędna, sprowadzona wielokrotnie do jednego elementu to synonimy, z którymi można utożsamiać jego twórczość. Rafał Pacześniak w swoich płótnach poszukuje przestrzeni, światła, dzięki którym wydobywa głębię i przejrzystość planów w obrazie. Operuje fakturą z bogactwem strukturę plamy barwnej. Tematyka pozbawiona jest literackości, pomimo tego, iż narracja jako taka występuje w obrazie. Co więcej, element narracyjności przewija się nie tylko w kompozycjach przedstawiających figury ludzkie, czytelna jest ona również w martwych naturach. W ostatnich latach lejtymotywnym twórczości Rafała Pacześniaka stała się postać kobieca, obserwowana i ukazywana w różnych kontekstach. Cykl „Zaświaty”, eksponowany na wystawie „Figura serpentinata. Bednarski, Pacześniak, Wnęć” w rzeszowskim Muzeum Okręgowym, okazał się refleksyjną relacją malarzką, dotyczącą człowieka wyobrazonego w wymiarze nierzeczywistym. Modelki emanowały z płócien efemerycznym pięknem skąpanego w zmysłowości kobiecego ciała. Przywołały na myśl kompozycje figuralne oparte na kanwie malarstwa nowożytnego lub nowoczesnego. Czasami były to tak sugestywne ujęcia, że sprawiały wrażenie cytatów zapożyczonych z płócien innych malarzy. Nie było to tylko i wyłącznie powierzchowne zapożyczenie, Pacześniakowi udało się nadać obrazom emocjonalną siłę starych mistrzów. Monochromatyczna tonacja, w gamie ciepłych brązów, rozbita gdzieś tam połyskliwymi ugrami, wprowadzała aurę tajemniczości. Cykl „Pracownia”, który pojawił się na wystawie, jak się z czasem okazało, był zapowiedzią większej całości. Artysta sięgnął do wielokrotnie podejmowanego w malarstwie tematu, zwanego w literaturze przedmiotu „pracownią artysty”. Na ogół artyści prezentowali uporządkowane bądź pozostające

wartystycznym nieładzie atelier, w których kluczowym elementem kompozycyjnym jawiła się pozująca modelka i postać malarza pracującego przy sztaludze bądź opatrzonego atrybutami malarskimi - pędzlem i paletą. Portretowani prezentowali eleganckie pozy, starannie dobrane gesty. Rafał Pacześniak zaprezentował nam własną wizję pracowni, estetyką odbiegającą od ogólnie przyjętych motywów ikonograficznych. Kompozycje umiejscawia we wnętrzach, będących zagraconymi wnętrzami pracownianymi, w których panuje chaos i demoniczna wręcz atmosfera. Stałym pierwiastkiem budującym narrację w obrazie jest modelka i postać tajemniczego nieznajomego bądź też samego kreatora dzieła, ukazana w lustrzanym odbiciu. Cykl pracowniany, zaprezentowany w 2010r., posiadał jaśniejszą kolorystykę. Z czasem Rafał Pacześniak przyciemnił tonację barwną obrazów na bardziej mroczną, ale pozostał wierny motywowi zmysłowej, roznegliżowanej modelki. Akty utrzymane w konwencji studyjnej posiadają inny charakter. Artysta stosuje kadry, zbliżenia. Z kompozycji emanuje magiczna harmonia, niepokojący, wręcz pozorny spokój. Po idealnie upozowanych ciałach modelek połyskują z niewymuszoną finezją światła, które zdają się pieścić szyję, piersi i biodra pewnych siebie kobiet, świadomych swego uwodzicielskiego czaru. Artysta zdaje się być owładnięty pięknem nagich modelek. Interesuje się tymi elementami kobiecego ciała, które nieustannie wzbudzają pożądanie. Ale co ciekawe, doznań zmysłowych nie potęguje poprzez gorące zestawienia kolorystyczne, lecz poprzez aurę tajemniczości. Stosuje paletę, w której dominuje zieleń, przetykana na przemian z różami i szlachetną gamą ugrów. Czyżby rozmyślnie chciał zmylić lub przytłumić doznania odbiorcy? A może chodzi o coś zupełnie innego, aby po obiekcie, którym jest ciało ludzkie, oko błędziło z przyjemnością i aby sam odbiorca stopniowo odkrywał nagromadzone piękno i pokłady erotyzmu. Ale akty kobiece to tylko jedno z zagadnień, któremu Rafał Pacześniak poświęca uwagę. Nie mniej absorbuje go martwa natura, w której skryztałizował swój własny rys wypowiedzi. Horyzontalny układ kompozycyjny, ciemne tło, z którego wyłaniają się poustawiane niemalże w jednym rzędzie naczynia, połyskliwość metalowych

i ceramicznych przedmiotów, podkreślona intensywnym światłocieniem, wprowadzają malarski ład o proveniencji holenderskiej. Ale to jeden z typów kompozycyjnych, drugi zaskakuje nadnaturalnej wielkości rozmiarami owoców, porzucanych przypadkowo, malowanych pośpiesznie lub wymuskanych pedantycznie, prawie wyidealizowanych. Język malarski Rafała Pacześniaka jest spójny, określony,

jemu charakterystyczny i rozpoznawalny bez względu na podejmowany temat. Autora cechuje wrażliwość sensualna na kolor, kształt, urodę ludzi i rzeczy, które go otaczają i nieustannie inspirują. Ale jego obrazy nie ukazują nam tylko i wyłącznie pozornej ładności świata, posiadają w sobie coś więcej - przemijalność, nacechowaną melancholią.

Dorota Rucka-Marmaj



Odbicia I

akryl płótno  
100 x 120 cm, 2011 r.



*Połowy*

akryl płótno  
70 x 80 cm, 2010 r.



*W pracowni I*

akryl płótno  
65 x 85 cm, 2010 r.

Urodził się w 1955 r. w Rzeszowie. Uprawia fotografię i grafikę. W latach 1973-1978 studiował na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, gdzie uzyskał dyplom w pracowni prof. A. Pietscha i prof. S. Kluski. W latach 1981-1982 studiował w Hochschule für Angewandte Kunst w Wiedniu, w pracowni fotografii prof. Evy Choung-Fux. Na przestrzeni lat 1983-1991 wykonywał realizacje (praca zespołowa) malarstwa ściennego i na płótnie w kościołach w Niebocku, Niebylcu, Błażowej, Korytkowie oraz prace konserwatorsko-rekonstrukcyjne w kościele w Brzezinach i w Muzeum-Zamku w Łańcucie. W latach 1994-2004 pracował jako asystent przy projekcie fotograficznym prof. Evy Choung-Fux „Menschen über Leben” (wystawy: Overloon, Holandia, Majdanek – 1995; Banska Bistrica, Słowacja – 1996; Seefeld- Kadolz, Austria – 2004). Od 2004 r. pracuje jako wykładowca fotografii na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Laureat konkursów ogólnopolskich i międzynarodowych. Ma w dorobku wystawy indywidualne i zbiorowe w kraju i za granicą, m.in.: (z Renatą Niemirską-Pisarek) BWA Rzeszów 1981; „3 X Pisarek” (wraz z Renatą Niemirską-Pisarek i Łukaszem Pisarkiem) BWA Rzeszów 1994; (z Szymonem Pisarkiem) Galeria Fotografii Miasta Rzeszowa – 2008; Galeria DeFacto Art, Lubeka, Niemcy (z Szymonem Pisarkiem) – 2009.

## Krzysztof Pisarek

Krzysztof Pisarek należy do nielicznego grona grafików uprawiających serigrافیę reliefową. Gdy na początku lat 80. zaczął tworzyć swoje pierwsze kompozycje w technice, która należy do niezmiernie żmudnych i czasochłonnych, stanowił ewenement. Profesor Andrzej Pietsch w recenzji z 1980 roku, poświęconej twórczości Krzysztofa Pisarka, uznał go za prekursora tego gatunku graficznego w Polsce: „Serigrafia reliefowa, niestosowana przez żadnego z polskich artystów ani przez pedagogów uczelni, jest na terenie polskiego środowiska artystycznego osobistym odkryciem Krzysztofa Pisarka, który zainspirował się poszukiwaniami wybitnego grafika zachodniemieckiego Hansa D. Vossa. Także na terenie grafiki światowej technika ta należy do niezwyklej rzadkości, mimo, że pozwala na wprowadzenie nowych środków wyrazu w warsztat grafika. Krzysztof Pisarek możliwości te potrafił wykorzystać dla wyrażenia problemów artystycznych, stając się prekursorem tych poszukiwań w Polsce”. Od tego czasu minęło przeszło trzydzieści lat, a technika nadal skupia elitarnie grono swych zwolenników. Pewnie dlatego serigrafie reliefowe można tylko sporadycznie zobaczyć na salonach wystawienniczych. Nie jest do końca zrozumiałe, dlaczego sitodruk reliefowy, oferujący tak szeroką gamę środków wyrazu, pozostaje w cieniu grafiki? Bez wątplenia jest on najbardziej malarską formą, stwarzającą największe pole modulacji głębi plamy barwnej. Ten rodzaj warsztatu urzekł debiutującego wówczas artystę. W połączeniu z fascynacją siedemnastowiecznym malarstwem holenderskim powstał cykl prac zatytułowany „Odbicia”. Lustro stało się motywem pośrednim do wyrażenia tego, co tak naprawdę interesowało autora. Rekwizyt ten posiada ambiwalentne konotacje i złożoną symbolikę, która znajduje wyraz w bogatej ikonografii. Kwestią bodaj najistotniejszą dla Pisarka stało się to, że zwierciadlana tafla zmienia się w powierzchnię, na której materializuje się obraz duszy, wewnętrzne ego. Właściwie ta pozornie rzeczywistość w zderzeniu z serigrافیą reliefową nabiera w dosłownym znaczeniu namacalnych kształtów. Plama reliefu w przypadku prac Pisarka posiada głębię na podobieństwo plamy laserunkowej. Grafik wypracował swój własny język warsztatowy oparty na farbach kryjących i laserunkowych, które

w umiejętny sposób naprzemiennie nanosił na siebie, uzyskując laserunek serigraficzny, stanowiący dla niego odpowiednik holenderskich laserunków. Czynność nakładania tej samej formy, powtarzał nawet dziesięciokrotnie, by uzyskać zamierzony efekt. Proces twórczy Krzysztofa Pisarka w okresie lat 80. stymulowały wydarzenia z życia codziennego. Jego najbliżsi stawali się bohaterami grafik. Często wykonywał autoportrety, które łączył z przedstawieniami martwych natur, oszczędnych w formie, składających się z zaledwie kilku przedmiotów. Indywidualności kompozycjom dodawał brunatny koloryt, który wraz z ilością nakładanych warstw farby pogłębiał się i ciemniał, uzyskując tony czerni. Eksploracji procesu twórczego poświęcił artysta zestaw grafik noszący tytuł „Trzy tygodnie”. Ten swego rodzaju notatnik ilustrował dzień po dniu zmiany zachodzące pod wpływem zagęszczania się warstw drukarskich, nakładanego rysunku i warstw laserunku. Najbardziej osobistym cyklem w dokonaniach twórczych Pisarka okazał się „Album rodzinny”. W jego życiu był to okres przełomowy, narodziny syna wprowadziły nową skalę wartości i nowe źródła inspiracji. Punktem wyjścia nadal pozostała fotografia, a przywiązanie do tradycji malarskiej w dalszym ciągu wysuwało się na plan pierwszy. Pomimo innej materii, użytej w procesie kreowania dzieła, efekt końcowy mieni się podobnym bogactwem walorów artystycznych. Zarówno fotografia, jak i malarstwo posiadające własną estetykę odnalazły w twórczości Pisarka wspólną płaszczyznę. Malarska konwencja prac oscylująca w sepiach, żółciach i bielach, oraz zamazywanie się, nachodzenie na siebie obrazów skłania się w kierunku piktorializmu. Wspomniany „Album rodzinny” bazował na autoportrecie i fotografii przedstawiającej syna. W zdjęcia artysta wpisywał tekst - właściwie znaki, ślady sugerujące codzienne zapiski na wzór prowadzonego dziennika. Pojawiały się również rysunki dziecięce a być może wykonywane w manierze dziecka. Ostatnie lata działalności Pisarka przyniosły swego rodzaju metamorfozę. Autobiograficzne motywy zastąpiła przyroda. Artysta podczas spacerów po lesie zaczął fotografować odnajdywane, totalnie zdezelowane przedmioty, pozostające z konieczności w przedziwnej symbiozie z naturą. Całościowy proces twórczy podporządkował

z góry powziętym rygorom. Pierwszy etap dokumentował znalezisko w takim kontekście, w jakim artysta je napotkał. Kolejny proces stanowiła fotografia przedmiotu wyabstrahowanego z poprzednich realiów, wykonana w pracowni. Dopiero trzecia faza tworzenia ogniskowała się na serigrafii. W wyniku takiego postępowania powstały „Translokacje” - zestawy prac, ilustrujące jeden przedmiot. Obrany motyw podlegał w sposób dosłowny translokacjom, a poprzez te nie w naturalny sposób poddany został transformacjom. W momencie, gdy utracił swoją pierwotną funkcję, stał się abstraktem, przedmiotem nieużytecznym. Niósł

ze sobą ładunek wartości czysto formalnych, które grafikowi wydały stały się na tyle ciekawe, aby poświęcić im kolejny projekt. W ostatnich latach Krzysztof Pisarek powrócił do fotografii analogowej. W klasycznym warsztacie srebrnym uwiecznił zakątek świata, leżący nieopodal Cabo da Roca, zwany Ursa. Zaobserwowana natura w swojej wielowymiarowości, zderzenie się potęgi żywiołów całkowicie urzekły artystę. Fotografie wykonane aparatem mało- i średnioobrazkowym, utrzymane w konwencji czarno-białej, to podróż sentymentalna artysty w nieskalane cywilizacją rejony. Utrwalone obrazy zdają się być swoistą autorefleksją na temat makro- i mikrokosmosu.

Dorota Rucka-Marmaj



Po drugiej stronie lustra III



*Album rodzinny VI*

sitodruk  
28,8 x 36,8 cm, 1994 r.



*Translokacje II*

fotografia  
117,7 x 58,4 cm, 2010 r.

Urodziła się w Tomaszowie Lubelskim w 1944 r. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, pracuje w technice pastelu. Ukończyła Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Zamościu oraz Wydział Rzeźby i Grafiki ASP w Krakowie (dyplom z wyróżnieniem na Wydziale Grafiki w 1971 r. w Pracowni Litografii doc. W. Kunca i Pracowni Liternictwa doc. A. Stalony-Dobrzańskiego). Jest członkiem ZPAP, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Przemysłu oraz współzałożycielką grupy twórczej „Grupa przemyska”. Należy do międzynarodowej grupy twórczej „Złota Linia”. Od 1971 r. była nauczycielką w PLSP w Jarosławiu, a w latach 1985-1992 także nauczycielką przedmiotów plastycznych na Wydziale Plastyki Studium Nauczycielskiego w Przemysłu. Ma w dorobku kilkanaście wystaw indywidualnych, m.in.: w BWA w Rzeszowie (1971, 1975); Galerii „Gil” w Krakowie (1977); Galerii BWA w Tychach i w Bytomiu (1985), Galerii BWA w Sandomierzu i w Przemysłu (1990, 1991) i kilkakrotnie w Jarosławiu. Brała udział w ponad 90 wystawach zbiorowych w kraju i za granicami, z których ważniejsze to: Festiwal Malarstwa Współczesnego – Szczecin (1978, 1984), „Bielska Jesień” (Bielsko Biała 1979); Salon Zimowy Plastyki – Radom (1980, 1985), „Młode Malarstwo – Młoda Ekspresja” – Paryż (Francja 1983), Ogólnopolska Wystawa Malarstwa „Prowincja” (Włocławek 1987), Triennale Polskiego Rysunku Współczesnego Lubaczów (1993). Jest laureatką wielu nagród i wyróżnień; jej prace znajdują się w zbiorach w Polsce, USA, na Kubie, Ukrainie, w Niemczech, Francji, Kanadzie i w Austrii. Mieszka w Jarosławiu.

## Helena Płoszaj-Wodnicka

Poruszanie najgłębszych egzystencjalnych problemów, posługiwanie się językiem figuracji i konsekwencja w używaniu ekspresyjnej deformacji – te, najbardziej istotne treściowe i formalne cechy człowiekowi poświęconej części twórczości Heleny Płoszaj-Wodnickiej, budzą nieodparte skojarzenia z malarstwem Francisca Bacona i z jego sztuki wyrosłym nurtem Nowej Figuracji. Mimo że pozbawione mięsistej materii jego obrazów, lekkie, rysunkowe, często ocierające się o specyficzną stylizację, pastele i olejne kompozycje przemysko-jarosławskiej artystki są im bliskie przede wszystkim osobistą, bliską ekshibicjonizmowi, szczerością przekazu i jego dramatyzmem. Natomiast charakterystyczna forma, dostosowana do zauważalnej w nich fascynacji biologizmem, bólem przemijania i różnymi stopniami – aż do rozkładu - degradacji ciała, wskazuje na bliskie pokrewieństwo z kontrowersyjną, choć niewątpliwie znakomitą, twórczością Zdzisława Beksińskiego. Co oczywiste, inne są jej doświadczenia, inny sposób przeżywania świata – a zwłaszcza z innością płci związane dylematy. W swojej sztuce mierzy się zarówno z życiowymi, jak i artystycznymi schematami i jest wobec nich obrazoburczą... Sięga zwłaszcza po te, które jako tematy w historii sztuki zawsze nasycone były dobrem i pięknem: tematem macierzyństwa, rodziny, czy ikonograficznym motywem Madonny. Poświęciła im całe cykle: „Macierzyństwo”, „Zabawy w rodzinę”, „Tworzenie mojego świata”, „Człowiek”, „Madonna”, „Brzemienna”. Lecz w jej interpretacji piękno ich treści zmienia się w dramat, a piękno formy w brzydotę, zabarwioną dodatkowo odrazą. Ucieleśniona związane z każdym z nich negatywne emocje, obsesje i lęki, spychane w świadomy niebyt. Niemożliwe do unicestwienia, krystalizujące się w głębi podświadomości w wieczny i odwieczny ból istnienia. Jej „Macierzyństwa” nie przedstawiają zwyczajowej bezgranicznej matczynej czułości i ofnej miłości dziecka. Ekspresja obrzmiatego ciężą czy rozszarpanego porodem, cierpiącego ciała matki czyni dziecko rodzajem agresora, który deformuje jej ciało, rani przychodząc na świat, zadaje fizyczny i psychiczny ból, zabiera jej uwagę, czas – cenny, stracony bezpowrotnie czas jej życia, w imię własnego zaistnienia i bezpieczeństwa własnego bytu. W jednym

z wywiadów artystka mówi: „Dramatem kobiety jest całe jej życie, w którym nie może w pełni, jako matka pracująca, zrealizować się i zawodowo i w rodzinie. Jej dramatem jest już stan brzemienny, kiedy świadomość opanowuje lęk o zdrowie płodu, następnie poród – jej pierwsze pytanie dotyczy kondycji dziecka – wreszcie macierzyństwo. Ten lęk, ustawiczne miotanie się powoduje, że kobieta rzadko może być piękna urodą Modelki” („W pracowniach artystów”, [www.helenaploszajwodnicka.pl](http://www.helenaploszajwodnicka.pl)). Zauważony przez nią dramat stanu brzemiennego rozważa w szeregu prac, przedstawiających kobiece, zdeformowane ciężą akty. Zamiast na idei stanu błogosławionego, uświęconego załączkiem życia, Helena Płoszaj-Wodnicka skupia się na fizyczności kobiecego ciała i w charakterystyczny dla siebie sposób dramatyzując swój przekaz, odnotowuje w nim początki fizycznego rozkładu. Natomiast już sam tytuł cyklu, poświęconego wewnątrzrodzinnym relacjom - „Zabawy w rodzinę” jest właściwym jej komentarzem do tego tematu. Rolę dziecka, jak rekwizyt dopełniający teatralne role, pełni w kolejnych obrazach manekin, a wzmoczona ekspresja prac odpowiada gwałtownym, często w rzeczywistości realnej targającymi rodzinami, emocjom. Kukła to trafnie określony synonim dziecka, które często w rzeczywistych „rozgrywkach” pomiędzy rodzicami pełni podobną rolę. Nieomal naturalnym dla niej i tradycyjnym zarazem motywem ikonograficznym jest, idealnie zgodne z kręgiem jej zainteresowań i predyspozycji, Ukrzyżowanie. Poświęciła mu kilka prac, tworząc je we właściwej sobie manierze; czyszcząc z jakichkolwiek odniesień do mistycyzmu, skupiła się na udręczonej cielesności. Helena Płoszaj-Wodnicka jednak nie całą swoją twórczość poświęciła ciemnej, poddanej prawom ulegającej destrukcji materii, stronie ludzkiej egzystencji. Wiele z jej prac, lekkich, graficznie szkicowych, w których istotną, skalającą rolę pełni barwny papier podobrazia, poświęconych jest równie lekkiej tematyce. Przykładem jest znakomity, monochromatyczny „Koncert”, gdzie ekspresja formy styka się z emocjonalnością muzyki, a swoboda delikatnego rysunku z mocą zagęszczonych plam czerni. We wielu pracach zacierza się intencjonalna

figuratywność, a ich forma zbliża się do abstrakcji. Wydaje się, że im mniej treści literackich w jej kompozycjach, tym więcej w nich światła, przejrzystości i koloru. Zaskakująco świetliste są jej pejzaże. Dźwięczne akordy barwnych plam artystka nakłada ze spontaniczną lekkością pojedynczo, z przestrzennym

dystansem wobec siebie. Wibrują na prześwitującej, białej lub barwnej płaszczyźnie, tworząc sugestywne, krajobrazowe przestrzenie. Emanują czymś w tej sztuce rzadko spotykanym: pięknem... Czy to właśnie na naturę wskazuje Helena Płoszaj-Wodnicka jako na jedyne jego źródło?

Stanisława Zacharko



Brzemienna

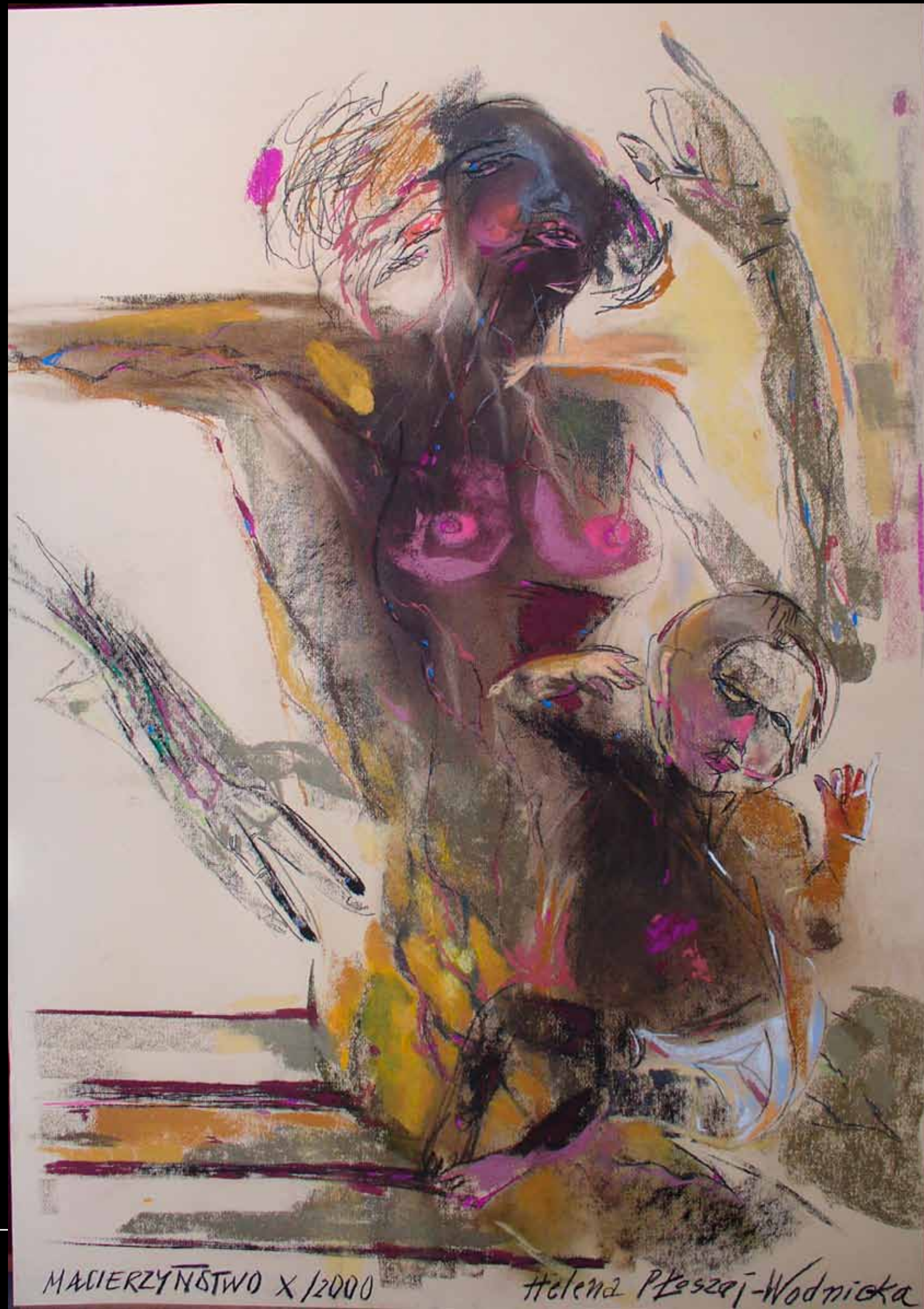
węgiel, karton  
100 x 70 cm, 1985 r.





Macierzyństwo 1998

pastel, papier  
100 x 70 cm, 1998 r.



Macierzyństwo X/2000

pastel, papier  
100 x 70 cm, 2000 r.

Urodził się w 1951 r. w Rzeszowie. Malarz, rysownik, scenograf, reżyser teatralny, animator ruchu teatralnego, administrator teatru. Jest absolwentem PLSP w Jarosławiu. Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie uzyskał dyplom w pracowni prof. Jerzego Nowosielskiego w 1976 r. Następnie odbył studia podyplomowe w Studium Scenografii Teatralnej i Filmowo-Telewizyjnej przy ASP w Krakowie, zakończone dyplomem u prof. Jerzego Skarżyńskiego w 1979 r. W latach 1981–1982 był członkiem Grupy „Ziemia”, w której nawiązał współpracę z Franciszkiem Kotulą i Franciszkiem Frączkiem. Od 1979 brał udział w licznych wystawach rzeszowskiego środowiska plastycznego. Zorganizował szereg wystaw indywidualnych, m.in. w Rzeszowie, Krośnie, Dębicy, Przemyślu, Krakowie. Jest członkiem ZPAP. Przez pięć lat był dyrektorem Teatru Lalki i Aktora „Kacperek” w Rzeszowie. Stworzył autorski teatr „Scena Propozycji”, w którym realizował spektakle na podstawie m.in. sztuk S. Wyspiańskiego i S. Mrożka, prozy W. Whartona, T. Nowaka, M. Cervantesa oraz własnych scenariuszy. Wyreżyserował 5 spektakli i jest autorem scenografii dla teatrów w Warszawie, Szczecinie, Gdańsku, Katowicach, Rzeszowie, Krakowie, a także w Czechach i na Ukrainie. Pracował w Kolegium Nauczycielskim w Krośnie i w Młodzieżowym Domu Kultury w Rzeszowie. Jest profesorem na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Otrzymał szereg nagród i odznaczeń, m.in.: Nagrodę Miasta Rzeszowa, Nagrodę Radia i TV Rzeszów, odznakę Zasłużonego Działacza Kultury, brązowy medal Gloria Artis. Mieszka i pracuje w Rzeszowie.

## Janusz Pokrywka

Osobowość Janusza Pokrywki, jego subtelność i wrażliwość, kształtowała się w dzieciństwie pod wpływem niezwyklej osoby jego matki. Zdumiewa potencjał jego woli. Budzi bezinteresowny podziw, kiedy obserwujemy, jak na gruncie sztuki potrafi być on hardy i nieprzejednany, konsekwentny i bezkompromisowy. Od wielu lat dokonuje umiejętnej syntezy malarstwa oraz rysunku, scenografii i reżyserii teatralnej. W każdej z tych dziedzin osiągnął niemałe sukcesy, ale też w każdej z tych dziedzin zdobył bezcenne doświadczenia twórcze i wzniósł się na wyżyny doskonałości. Można powiedzieć, bez cienia przesady, iż powołał do życia efemeryczną, ale nową, nieistniejącą wcześniej dyscyplinę sztuk plastycznych, gdzie dotychczasowe granice gatunkowe tracą sens artystyczny i gdzie obowiązuje zasada plastycznej równoczesności i koordynacji. Scena pudełkowa staje się barokowym obrazem sztalugowym, a obraz sztalugowy skondensowaną syntezą klasycznej scenografii. Janusz Pokrywka jest mistrzem teatru lalkowego, ale arcy mistrzem został tworząc totalny plastyczny odpowiednik muzycznej opery – dialektyczny teatr w teatrze, kiedy najszlachetniejszy teatr rapsodyczny, a także klasyczny teatr sceny i aktora połączył nierozdzielnie z teatrem lalkowym. Jak to miało miejsce między innymi w spektaklu „Siedem obrazów - Don Kichote”, a w jeszcze większym stopniu - w „Ziemi mojej - dyptyku poetyckim”. Jest więc wynalazcą nowej formuły malarstwa, wzbogaconego o nowe cele kreacyjne oraz nowe środki wyrazu. W świecie swego malarstwa totalnego Janusz Pokrywka zarządził rzeczywistość nadrealną, dogłębnie sugestywną, która posiada inną przestrzeń, aniżeli przestrzeń zwyczajnego świata oraz zwyczajnego obrazu i gdzie czas płynie w inny sposób, a może nawet w nieco innym kierunku. Jego „tradycyjne” obrazy sztalugowe wyróżnia wyjątkowy horyzont wyobraźni malarskiej, apodyktycznej i wyzwolonej, ważniejszej

aniżeli sposób kształtowania treści i formy. Na studiach w krakowskiej ASP zetknął się z Jerzym Nowosielskim, pod którego okiem studiował malarstwo, a który prostował jego przekonania wyniesione z jarosławskiego „plastyka”, nieprawdziwe mniemania co do istoty twórczości w ogóle, a twórczości malarskiej w szczególności. Istotą obrazów Janusza Pokrywki widziałbym w ich genetycznym związku z twórczością Jerzego Nowosielskiego. Prawdopodobnie od swego mistrza przejął metafizyczną płaszczyznowość obrazu, a także ideę obrazu jako ikony, a więc wizerunku rozumianego jako hierofania. Ostateczny kształt obrazów Janusza Pokrywki jest również efektem jego niewyczerpanej fascynacji plastyczną oraz dramatyczną tkanką teatru. Nie bez powodu z powagą studiował scenografię. Wyraziście ascetyczna - a może tylko programowo skromna? - forma plastyczna jego obrazów sztalugowych stanowi odwrotność bogactwa teatralnej plastyki i teatralnej scenografii, spektaklu teatralnego, który Januszowi Pokrywce jawi się jako pierwotny rytuał, a zarazem awangardowy performance, odbywający się jednak poza granicami aktualnie obowiązujących ideologii. Czasami jego obrazy ignorują umowne malarskie światło, jakie znamy z obrazów dawnych oraz nowych mistrzów i niczym nie różnią się od szkicowych projektów scenograficznych. W warstwie figuralnej i przedmiotowej są bezdyskusyjnie oryginalne. Stanowią jednak echo magicznych komiksów Jerzego Skarżyńskiego i popisów kaligraficznych Franciszka Starowieyskiego. W radosny sposób nawiązują do archaicznej groteski i żywiołowej euforii, jaka pojawiała się w grafikach Jerzego Panka i Stefana Suberlaka. Konstatujemy bez cienia wątpliwości, że jestestwo malarza promieniuje poezją i porządkiem uniwersalnego ładu. Wnosi bezcenną światłość do ciemnego świata ludzkiej egzystencji.

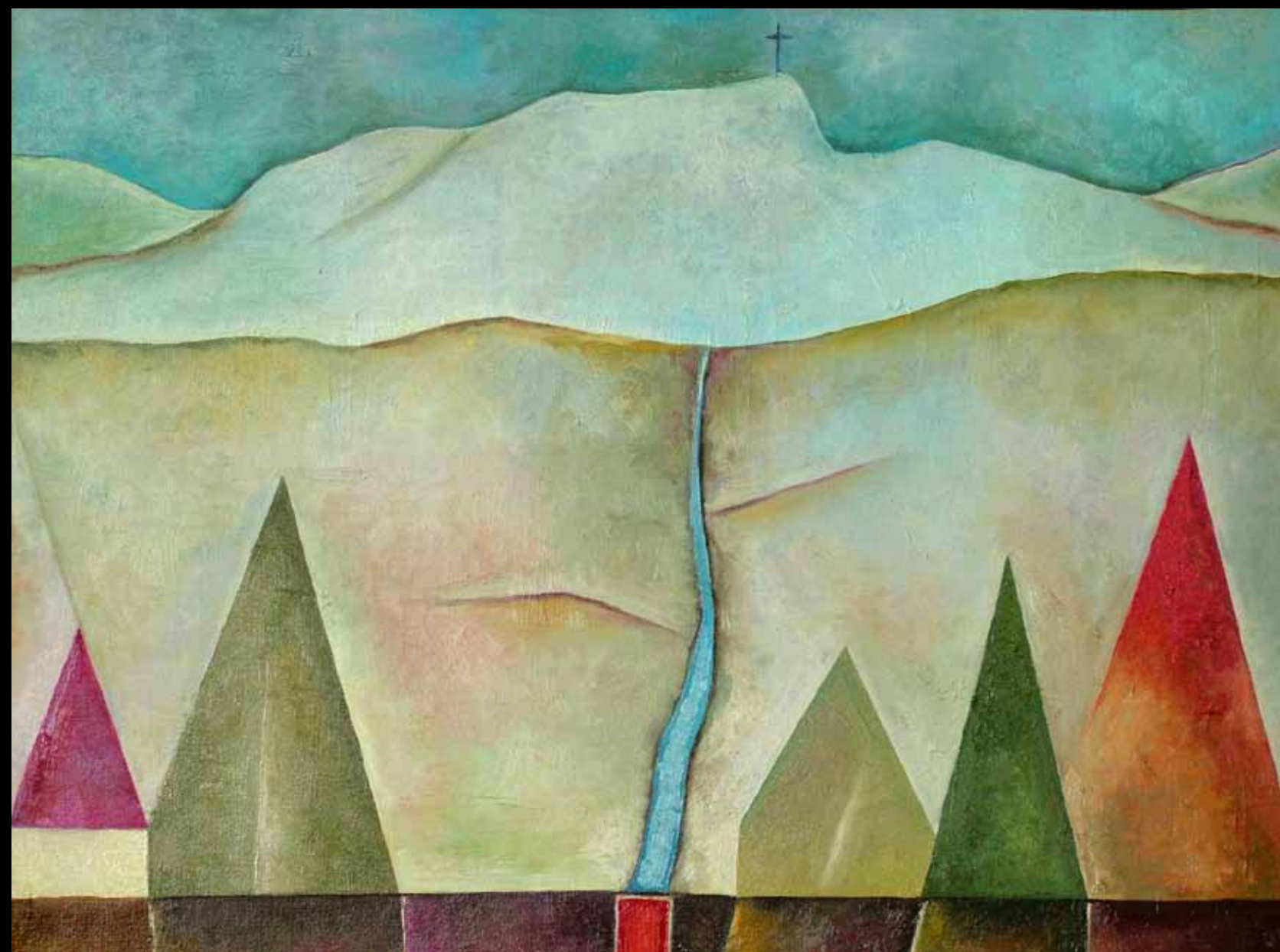
Jacek Kawalek





*Oko*

olej, płyta  
50 x 50 cm, 2000 r.



*Zakopiański pejzaż*

olej, płótno  
40 x 70 cm, 2005 r.

Urodził się w Rzeszowie w 1976 r. Malarz, rysownik, grafik, rzeźbiarz, pedagog. W latach 1991-1996 uczęszczał do Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Rzeszowie, gdzie uzyskał dyplom w pracowni snycerstwa. W latach 1998-2003 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Malarstwa w pracowni prof. Leszka Misiaka. Swoje prace prezentował na licznych wystawach indywidualnych oraz zbiorowych w kraju i zagranicą. Mieszka w Rzeszowie, lecz jest mocno związany ze środowiskiem krakowskim. Pracuje w Zespole Szkół Plastycznych im. Piotra Michałowskiego w Rzeszowie, gdzie jest nauczycielem rysunku, malarstwa oraz snycerstwa.

## Mirosław Rusinek

Mirosław Rusinek maluje kompozycje figuralne o pozornie dekoracyjnym charakterze, a w rzeczywistości będące śmiałym eksperymentem malarskim. Nie wystarczy powiedzieć, że jego malarstwo posiada charakter osobisty, ponieważ dyskretnie, ale odważnie oraz jednoznacznie sięga najbardziej intymnych głębin i zakamarków swojej jaźni. Tematykę jego obrazów da się zmieścić w granicach jednej i tej samej metafory – to Człowiek osadzony między sentymentem a patosem. Bezwiednie wprowadza nas do tylko jemu wiadomej i tylko przez niego rozpoznawalnej rzeczywistości. Na tym jednak koniec. Zachowuje bowiem dla siebie prawdziwy sens wymyślonych emblematów, zagmatwanych alegorii, zaskakujących symboli. Pojawiają się neosecesyjne wizerunki kobiet o proporcjach przejętych z aktów Botticellego, pozbawione jednak utajonej demoniczności, która głośnym szeptem przemawia ze stylizowanych piękności Gustava Klimta. Maluje także rzeczywiste krajobrazy, których realia doskonale mieszczą się w granicach takiej poetyki. Pamiętam Mirosława Rusinka z egzaminu z historii sztuki, podczas którego między innymi mówił o impresjonistach, a w komisji tamtego egzaminu zasiadał także Emil Polit. Niedawno opowiadał o rozmowie z wykładowcą malarstwa w krakowskiej ASP, który dowiedziawszy się, iż Rusinek uważa się za malarza-kolorystę sugerował, że powinien zaangażować się do pracy w firmie produkującej barwniki do fałszowania mięsa, dzięki którym z mięsa gotowanego „powstają” smakowite wędliny. Jak widać Mirosław Rusinek odczuł na własnej skórze, iż na przełomie XX i XXI stulecia w krakowskiej Akademii przeminęła heroiczna epoka, kiedy podczas egzaminów wstępnych Hanna Rudzka-Cybisowa wołała z oburzeniem: „Kogo nam tu przysyłają!” – na studenta, który nieświadom popełnianego nietaktu jako ulubionego malarza wymienił Leonarda da Vinci. Zaryzykuję opinię, że Mirosław Rusinek chciałby w dalszym ciągu być malarzem-kolorystą, ale równocześnie gorąco pragnie już nim nie być. Czy jednak malarstwo pozostanie malarstwem, jeżeli obraz pozbawimy „koloru”? Rusinek wie również, że malarstwo w ostatecznym rozrachunku jest matematyczną funkcją doskonałego przetworzenia farby. Rezultatem właściwie spreparowanej warstwy malarskiej. Czasami nawet

przetworzonej w rzeczywistą płaskorzeźbę. Wiedział o tym Rembrandt i dlatego malował nie tylko pędzlem, ale również palcami, szpachlami – formował ciasto malarskie jako zbiór chropowatych wypukłości i wklęsłości, wypełniał spoiwo farb olejnych piaskiem, opiłkami metalu, popiołem. Identyfikując, bez porównania odważniej postępuje Rusinek, ale takie podejście ma niewiele wspólnego z malarstwem materii, choć bez przyswojenia lekcji wypływających z doświadczeń malarzy materii byłoby niemożliwe. Rusinek, dyplomowany artysta malarz, czyli jak mówią dzisiejsi urzędnicy: magister sztuki, jest również snycerzem, specjalistą od rzeźbienia w drewnie. Nie dziwi więc, że w jego dłoni pędzel może nagle zamienić się w dłuto, albo odwrotnie. Rysunek w jego obrazach, zarówno ich linearyzm jak i sylwetowość kompozycji, jest w swej istocie odmianą arabski utworzonej z krawędzi wklęsłego reliefu. Obrazy Rusinka reprezentują specyficzną odmianę płaszczyznowości, jakby nową wersję XIX-wiecznego syntetyzmu oraz nową wersję cloisonnismu, który przeszedł modyfikację przy pomocy chromatycznego konturu fowistów. Nawiązują do mozaikowej estetyki obrazów Klimta. Początkowo Rusinek tworzył obrazy monochromatyczne wykorzystując prawie nieograniczoną skalę szarości, rygorystycznie zestrojonych walorowo, jednoznacznie nacechowanych pod względem temperatury, wibrujących efektownymi akordami i dysonansami. W późniejszym okresie szarości stanowią już tylko chromatyczne tło dla barwnego kontrastu, uzyskiwanego przez rozbitcie szarego tła skoordynowanym zespołem barw czystych, intensywnych i reflektujących. Brawurowo korzysta z dobrodziejstw kontrastu równoczesnego. Koloryt takich obrazów wyłania się z barwnego reliefu jako suma wielu tonacji chromatycznych. Malarstwo jest niejako biologicznym składnikiem osoby Mirosława Rusinka. Substancją organiczną, istniejącą identycznie jak fizyczna przestrzeń i czas. Jego obrazy nie tyle komunikują jakieś obiektywnie uwarunkowane treści, co stanowią rodzaj malarskiego dziennika, w którym zapisuje najważniejsze wydarzenia swego życia, ich niedające się przewidzieć przyczyny i dalekosiężne skutki. Nie tyle same wydarzenia, co zanikające w pamięci ślady ich wyobrażeń.



Z cyklu *spotkania*

olej, płótno  
70 x 70 cm, 2009 r.



*Satura*

olej, płótno  
50 x 70 cm, 2009 r.



*Anioł*

olej, płótno  
120 x 80 cm, 2008 r.

Urodziła się w 1959 r. Studiowała na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom w pracowni Jerzego Nowosielskiego. Tworzy obrazy, fotografie, obiekty, instalacje tekstowe; przy realizacji instalacji i fotografii współpracuje z Markiem Horwatem. Współpracuje z Czarną Galerią w Warszawie i Starmach Gallery w Krakowie. Pracuje na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Ma w dorobku ponad 30 wystaw indywidualnych, m.in. w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie (1997, 2006), Galerii Zachęta (1999 oraz wystawa Problemy z pamięcią z Joan Grossman, 2002), Galerii Foksal (1998, 2001), Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, Galerii Arsenał w Białymstoku (2006), Galerii Bunkier Sztuki i Galerii Potocka w Krakowie (2003). Brała udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych w kraju i poza jego granicami, m.in.: „Na wolności/w końcu. Sztuka polska po 1989 roku” Kunsthalle Baden-Baden, Niemcy, Królikarnia, Muzeum Narodowe w Warszawie (2000); „Semiotic Landscape”, Galeria Hilger i Galeria Charim, Wiedeń, Królikarnia, Warszawa (2002); „Pod flagą biało-czerwoną. Nowa sztuka z Polski” Estonian Art Museum (Tallin), Contemporary Art Centre (Wilno), National Centre for Contemporary Art (Moskwa) (2004); „Malarstwo polskie XXI wieku”, Galeria Zachęta Warszawa (2006); „OK.! Wyspiański” Muzeum Wyspiańskiego, Bunkier Sztuki, Kraków; „Souvenirs”, Ben Gurion University, Baar Sheva, Izrael (2008); „Serce to samotny myśliwy/Le coeur est un chasseur solitaire”, Gare Saint-Sauveur, Lille, Francja Warszawa; „3xTAK” Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa (2009). Mieszka w Przemysłu.

## Jadwiga Sawicka

Bez udziału prac Jadwigi Sawickiej nie może odbyć się żadna miarodajna prezentacja polskiej sztuki współczesnej i dla każdego znawcy tematu jest to stwierdzenie oczywiste. Nie tylko dlatego, że jej charakterystyczne, rozpoznawalne obrazy, instalacje i ingerencje w przestrzeń podnoszą atrakcyjność wizualną każdej wystawy, a przede wszystkim dlatego, że ta wybitna artystka waży się i potrafi poruszać oraz odślaniać najbardziej istotne i ponadczasowe problemy ludzkiej egzystencji. Obracając je z warstw naleciałości kulturowych i obyczajowych, warstwa po warstwie, aż do jądra surowej prawdy i spuentować często jednym, najcenniejszym słowem. Działając w obszarze sztuk plastycznych nie zapomina także o wizualnej formie swoich twórczych rozważań. Estetyka jest w nich ważna – po kobiecemu przewrotnie – ale uwaga! Słowo „kobiecość” w odniesieniu do jej sztuki powinno być ujęte w cudzysłów! Z tej „kobiecości” zapewne bierze się charakterystyczny, dominujący we większości jej prac kolor różowy – w odcieniu określanym (obecnie już raczej bez zrozumienia...) w potocznym języku jako „majtkowy róż”. Nie wycpinając artystce wieku – obie pamiętamy ten, socjalistycznie standardowy, kolor niegdyś damskiej bielizny... Kobiecość (bez cudzysłowu) w przypadku jej sztuki znaczy tyle, że posługuje się do jej tworzenia kobiecym umysłem, czyli – co naukowo potwierdzono – umysłem bardziej precyzyjnym w zauważaniu detali, szczegółów, niuansów i subtelności, widzialnych niewidzialnych, umysłem o wiele wrażliwszym na skomplikowane i głębokie emocje, bardziej zdolnym niż męski do ich zidentyfikowania, zrozumienia i empatii. Dotyka nim także spraw typowo kobiecych – bardziej niż jakiegokolwiek inne zaplątanych w tkankę społecznych konwenansów, zwyczajowych tabu i kobiecej, alogicznej często, mocjonalności. W swojej rozległej twórczości używa różnych środków wyrazu, ale najistotniejszymi elementami większości jej prac, zarówno obrazów, jak i instalacji, jest dualistycznie pojmowana materia słów. Posługuje się słowem jako nośnikiem treści, przekazu i słowem, jako formą plastyczną, kompozycją złożoną z abstrakcyjnych, umownych znaków. Bo słowa mają moc i Jadwiga Sawicka doskonale potrafi tej mocy używać. We

wzmocniającym ich siłę powtarzalnym, mantrycznym rytmie, wpisuje je w przestrzenie różnych swoich prac, za każdym razem osiągając inny cel. W obrazy – np. w tym, gdzie równe rzędy słowa „posłuszna” przekłada rzędami słowa „agresywnie” (instalacja tekstowa, Galeria Czarna Warszawa 2007, por. [www.jadwigasawicka.pl](http://www.jadwigasawicka.pl)). AGRESYWNIE POSŁUSZNA – brzmi w rezultacie jej przekaz, choć dominującym elementem jest zajmujące cały środek kompozycji powiększone słowo POSŁUSZNA. Ale czyż rozsądny masochizm, kontrolowane samodławienie, podcinanie sobie skrzydeł i pętanie nóg (prace „Sztuka kobiet – punkty zaczepienia” 1996 z wystawy „Kobieta o kobiecie” w galerii BWA w Bielsku Białej), zidentyfikowane przez artystkę w kobiecych osobowościach, na ogół tkwiące w tle wymuszonego / samowymuszonego – fizycznie lub psychicznie – posłuszeństwa, nie budzi frustracji krystalizującej się w agresję? Także w aranżacje przestrzenne, których znakomitym przykładem jest, nawiązująca formą do ogromnego różańca, instalacja „Módl się” (instalacja świetlna-dźwiękowa w klatce schodowej hali maszyn, wystawa „Praca i wypoczynek”, festiwal Alternativa, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2011) Artystka wykorzystała w niej powtarzalność wpisana w sposób odmawiania różańcowych modlitw. Na każdym rozświetlonym różowym światłem „paciorku” został umieszczony nakaz „módl się”. Zapewne nieprzypadkowo „paciorki” instalacji kojarzą się także z kształtem tabletek, a te z od wieków wpajaną wiarą, że modlitwa jest lekarstwem na wszystko... Powtarzalność i z nią związane przesłanie to także twórczy zabieg w multiplikacji słowa NIEWIERNY, które jest głównym elementem ingerencji w przestrzeń zniszczonych murów dawnej fabryki Schindlera w Krakowie (z wystawy „Pamięć tej chwili z odległości lat, które miną”, Kraków 2007). Wydawać by się mogło, że to skarga zdradzonej kobiety („Uroczyste zagłębienie palca w ranie...”, wystawa „Kobieta o kobiecie”), gdyby nie kontekst miejsca, w którym zostało zamieszczone. To jedno słowo to skondensowane określenie cechy charakteru, czy też sposobu zachowania się, ściśle powiązanej z decyzją Oskara Schindlera o ratowaniu swoich żydowskich pracowników. Artystka zderza zwyczajowo pejoratywne znaczenie treści

przez nie określanej z niewątpliwym dobrem, które dzięki tej „niewierności” się dokonało. I pozostawia je bez komentarza... Podobnie działanie ma wstrząsająca w swej dobitności praca, zrealizowana na terenie twierdzy w Kostrzynie i na drodze do granicy kraju, zatytułowana „Uciekaj”. To reakcja na poczucie zagrożenia i ograniczenia, wywołana przez skojarzenia i emocje, wiążące się z istotą tych miejsc. Nie zapomnę wrażenia, jakie robiło na mnie – i nie tylko na mnie – spotkanie w różnych miejscach w Polsce billboardu z napisem NAWRACANIE OSWAJANIE TRESOWANIE. To działanie (w ramach Galerii Zewnętrznej poznańskiej firmy AMS, która co jakiś czas oddaje miejsce na swoich ok. 400 nośnikach reklamy zewnętrznej do dyspozycji wybranym artystom) także jest rodzajem – jeszcze bardziej rozprzestrzenionej – multiplikacji słów. Z kolei rodzaj powtarzania – wymienianie, w tym wypadku imion i nazwisk kobiet, które znane są ze swojej działalności zawodowej, artystycznej, społecznej są znaczeniową, i wizualną jednocześnie, materia instalacji „Raz na jakiś czas” (instalacja tekstowa: girlandy z pasków papieru szer. 2,5 cm, z nazwiskami znanych kobiet i diodowe lampki choinkowe, Galeria Biała, Lublin 2008). Nazwiska setek kobiet jako skróty, hasła wywoławcze ich osiągnięć – wydrukowane na długich, różowych taśmach, wiszą w pustej przestrzeni galerii jak splecione, beładnie wijące się włosy. Artystka nie ogranicza się tylko do obiektywizmu. W swoich pracach wyraża także całą gamę własnych emocji: od gorzkiej zadumy – w instalacji „Myśmy wszystko zapomnieli” (instalacja wykorzystująca pozostałości z wystawy „Pogrzeb

Wyspiańskiego”, wydruki na lightboxach w kształcie zniczy, wystawa „OK! Wyspiański”, Muzeum Wyspiańskiego, Kraków 2008), po szydercze obnażanie pustki najczęściej używanych do zagajenia, podtrzymania rozmowy, prawionych kobietom przez mężczyzn banałów: „Wycofała się pani”, „Jakoś tak się pani zamysliła”, „Coś pani posmutniała”... Oczyszczone z atmosfery, nastroju, towarzyszącej ich wypowiedzianiu intencjonalnej intymności, wypreparowane z kontekstów – i podtekstów – wypisane na tablicy obrazów, rażą pospolitością i płaskością. Żartobliwie polemizuje ze słynnym stwierdzeniem: „religia to opium dla mas” hasłem: „sztuka to doskonałe opium”, umieszczonym na taśmach zwisających z fasady Muzeum Narodowego w Krakowie (Festiwal Sztuk Wizualnych ArtBoom, 2009). Używając słów potrafi także doskonale sprecyzować założenia swoich kolejnych działań. Dlatego też stosownym wydało mi się całą, niezwykle obszerną i gęstą od znaczeń sztukę Jadwigi Sawickiej, podsumować cytatem z jednego z jej tekstów: „Trudno właściwie powiedzieć, czy więcej jest bezkształtnej, przelewającej się treści w aktywnym poszukiwaniu kształtu, czy też przeważa forma: bierna, lecz oczekująca wypełnienia” (tekst komentujący wystawę „Przelewanie z pustego”, Otwarta Pracownia w Krakowie 1999). Wydaje się bowiem, że we wszystkich swoich działaniach twórczych artystka jest pochłonięta szukaniem odpowiedniej formy dla istniejących już treści i wypełnianiem przez siebie sformułowaną treścią konkretnych, zastanych form. W tym zawiera się jej umiejętność poznawania i rozumienia świata, człowieka, istoty jego egzystencji – i jej twórcza w tych obszarach aktywność.

Stanisława Zacharko



Raz na jakiś czas

instalacja tekstowa: girlandy z pasków papieru (szer.2,5 cm, dł. różna) z nazwiskami znanych kobiet i diodowe lampki choinkowe Galeria Biała, Lublin, 2008 r.



*Agresywnie posłuszna*

instalacja tekstowa w czasie wystawy indywidualnej w Czarnej Galerii Warszawa 300 x 600 cm, 2007 r.



*Modl się*

instalacja świetlno-dźwiękowa, w klatce schodowej hali maszynowej Stoczni Gdańskiej, wystawa „Praca i wypoczynek” w czasie festiwalu Alternativa Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk, 2011 r.

Urodził się w 1951 r. w Wojkówce. Studiował na Wydziale Rzeźby ASP w Krakowie, dyplom w pracowni doc. A. Hajdeckiego w 1975 r. Po studiach przyjęty do ZPAP. Prezentował swoje prace głównie za granicą: w Nowym Jorku, Montrealu, Vancouver, w Niemczech, Francji, Węgrzech oraz w Polsce, głównie w Krośnie, Rzeszowie i Krakowie. W latach 90. działał w Zarządzie Rzeszowskiego Oddziału ZPAP. Wielokrotnie nagradzany na środowiskowych przeglądach plastycznych. Jego rzeźby znajdują się w galeriach i kolekcjach w Niemczech, Austrii, Francji, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii, Kanadzie, USA, Japonii i Polsce. Jego ulubionym tworzywem rzeźbiarskim jest brąz, ale rzeźbi również w drewnie, a także zajmuje się medalierstwem, realizuje prace w szkłe i ceramice. Mieszka i pracuje w Krośnie.

## Maciej Syrek

Wydaje się, że w pewnym momencie swojej pracy Maciej Syrek, krośnieński rzeźbiarz o sporym dorobku wystawienniczym, postawił na profesjonalizm. Profesjonalizm w tradycyjnym, źródłowym tego słowa znaczeniu. Za profesjonalistę wszak uznać można i należy kogoś, kto nie tylko posiada właściwą licencję do wykonywania swojego zawodu, zwykle będącą efektem pogłębionych studiów i długiej praktyki, ale także tego, kto w warunkach poprawnych społecznie, ekonomicznie i kulturowo, jest w stanie z tej profesji się utrzymać. Syrek lubi zresztą powtarzać znane powiedzenie, że „artystą się bywa”, natomiast zawodowa codzienność reprezentanta tej profesji nie jest specjalnie zjawiskowa i spektakularna. Proza tego zajęcia, to szlifowanie rzemiosła, odkrywanie pojemności wyrazowej określonych środków formalnych, związane z tym porażki i drobne olśnienia, ale także poszukiwanie zamówień, czy po prostu możliwości sprzedaży swoich prac. Rzeźbiarz, którym Syrek się czuje i jest bez wątpienia, lubi zatem konkret i mocne stąpanie po ziemi, kontakt z odbiorcą i owszem, ale najlepiej gdy ten jest klientem lub zleceniodawcą. Powiemy: biznes, a gdzie: Art? I pewnie w tym momencie ugryźć trzeba się w język, bo niby dlaczego widzieć w tym sprzeczność? Jeśli ten układ nie dzieje się kosztem jakości dzieła, to ma on przecież zasadę prawidłową. Może w dyskusyjności tego faktu w ogóle leży jakieś zafałszowanie, złe postawienie problemu, aksjologiczna pomyłka, w którą zaplątał się kierunek współczesnej edukacji artystycznej, kreślący na ogół etos twórcy, będącego osobą uniezależnioną od mechanizmów rynku, a utwór artystyczny nasycy takim stopniem wartości niewymiernych, że mówienie w tym kontekście o pieniądzach jest jawnym zamachem na wzniosłość i wyżyny ducha. Kiedyś Picasso w rozmowie z Brassaiem namawiał go do sprzedaży jego własnych fotografii podkreślając, że artysta musi sprzedawać swoje prace. Dlaczego? Bo to w prosty sposób potwierdza jakość jego dzieła, dodając pewności siebie, co dla autora potrzebne jest jak tlen do oddychania. Sprawa jednak posiada odcień drobnej, choć istotnej komplikacji, której sedno tkwi w tym, by przedmiotem skutecznej sprzedaży uczynić gust własny, a nie

gust klienta. A jak to jest w przypadku rzeźb Macieja Syrka? Otóż jest tak, jak być powinno. Artysta okres poszukiwań własnej formuły rzeźby, środków wyrazu i odpowiadającego mu tworzywa przeszedł w pierwszym dziesięcioleciu po ukończeniu studiów. Po czym odkrył coś dla siebie, co pozwala pracować mu w harmonii z własną wrażliwością, a zarazem formułować artystyczny przekaz. Od tego momentu jego działanie nie zawłaszcza coraz większych obszarów, kierując inwencję do wewnątrz terenu odkrytego. „Mój kubek jest mały, ale to ja z niego piję” - jak to ktoś powiedział. Zatem Syrek wybrał bezimienne, kruche, czasem niepełne figury aktów kobiecych, jakby przeciwstawiających swoją znikomą cielesność, napierającej masie dookolnej przestrzeni. Niekiedy figury te łączą się w pary dla przeżycia jakiejś dojmującej chwili. Bywa, że ulegają deformacji ciała, tu zapewne pod ciśnieniem przerastających je doznań. Innym razem postaci pogodnieją, na ich twarzach zastyga cień lekkiego uśmiechu, może o melancholijnym źródle? W tym figuralnym świecie jest miejsce na kostium, a także rekwizyt. Bywa, że domy utworzą zabawny kapelusz dla lepszej konwersacji staromiejskiej pary, fryzura pewnej „Teodozji” zamieni się w wachlarz, a cyrkówka z „Cyrku” na emeryturze otrzyma parasol od razu z patyną. Kiedy indziej „Hiszpanka” smukła w nakryciu z La Manczy, na szerokim dzwonie swojej płaskiej sukni odsłoni wielką broszę koronki z Toledo. Wszystko to przyprawione smakiem szlachetnych barw brązu, łączonego nieraz z kamieniem lub drewnem, wyważone w proporcjach form, rytmów i dekoru, kameralne, małe, do zamknięcia w dłoni. Jest w tych pracach rzeźbiarza i humor i powaga, przymrużenie oka i lekki ton smutku. Rzec by można, estetyka pogodnego dystansu. Przywołuję celowo niektóre tytuły czy treści prac rzeźbiarza dla podkreślenia nie tylko ich figuralnej zawartości jako formalnego tworzywa, ale także metaforycznej może nawet nieco sentymentalnej aury. Niezależnie od tego ma też Syrek w swoim dorobku prace o odmiennej skali, powiedzieć można: rzeczowe i konkretne, zrealizowane w przestrzeni starówki krośnieńskiej, jak chociażby solidna tablica, ilustrująca wykopaliskowe odkrycia sprzed

kilkunastu lat, stanowiąca swoistą mapę historycznego Krosna. Także ostatni czas dał artyście okazję zrealizowania monumentalnej figury Chrystusa jako rzeźbiarskiego elementu, wieńczącego szczyt kaplicy w Hercegut blisko Sarospatak. Z miejsca nazywanego Wzgórzem Guzikowym, gdzie wybudowano wspomnianą kaplicę, Ten który przyniósł

świata ewangeliczne Nowe Przykazanie, spogląda w kierunku Krosna ponad zielonym węgierskim pejzażem. Ale i tutaj w łagodnym spojrzeniu, stylizowanym, jakby uspokajającym geście i pofałdowaniu płaszcza odnaleźć można to, co sztuce Syrka bliskie i właściwe, nieruchomy, wyrzeźbiony dystans.

Piotr Wójtowicz



*Cyril i Metody*

brąz  
wys. 20 cm, 2009 r.





*Art Longa Vita Brevis*

plakieta brąz  
18 x 10 cm, 2010 r.



*Mulin Rouge*

brąz  
wys. 18 cm, 2010 r.

Urodził się w 1975 r. w Sanoku. Absolwent Liceum Sztuk Plastycznych w Krośnie. W latach 1996-1998 studia na Akademii Pedagogicznej w Krakowie w Instytucie Sztuki, kierunek Wychowanie Plastyczne. W latach 1998-2003 podejmuje studia na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie w pracowniach prof. Grzegorza Bednarskiego i prof. Jacka Waltosia, pod którego kierunkiem zrealizował dyplom. Ponadto uczył się rysunku w pracowni prof. Janusza Orbitowskiego i grafiki w pracowni drzeworytu prof. Zbigniewa Lutomskiego. Jest autorem kilku wystaw indywidualnych. Uczestniczył w kilkunastu prezentacjach zbiorowych, głównie w: Krakowie, Warszawie, Sanoku, Rzeszowie. Jest laureatem Międzynarodowego Triennale Malarstwa, Srebrny Czworokąt w Przemyślu (2009 r.) a także środowiskowych wystaw przeglądowych (Sanok, Krosno, Rzeszów). Mieszka i pracuje w Sanoku.

## Jan Szczepkowski

Figuratywne i przedstawiające obrazy Jana Szczepkowskiego na tle podobnych w konwencji prac malarskich innych artystów jego pokolenia posiadają swoją wyraźną odrębność. Przy zachowaniu wszystkich cech typowych dla realistycznego obrazowania, a więc zagadnień przestrzeni, waloru światłocienia, ciężaru, odległości, skali i proporcji, sprzyjających wiernemu opisowi rzeczywistości widzialnej, wydaje się, że te właściwości nie są dla młodego malarza celem samym w sobie, stając się narzędziem w służbie innej sprawie. Zresztą obszar zakreślony w sztuce nowoczesnej przez pojęcie realizmu jest tak ogromny, że wykracza daleko poza klasyczny, historyczny spór między idealizmem, realizmem i naturalizmem, odnosząc się również do zjawisk pochodnych, takich jak: nowa rzeczowość, figuratywna odmiana surrealizmu, socrealizm, hiperrealizm, nowy realizm, itp. Niemniej czynnikiem wspólnym wszystkich tych odmian i reprezentacji artystycznych jest stosunek do przedmiotu, całej rekwizytorni świata dotykającego, fizycznego z właściwą mu optyką. Jest to relacja obejmująca także sferę fabularną, historyczną bądź społecznie aktualną. Uwzględniając jednak zawartość konstytutywną obrazu, jego składnię form, to jest ona zaczerpnięta wprost z rzeczywistości widzialnej. Mimo to, operowanie przedmiotem jako elementem budowy obrazu może służyć tu różnym celom, od badania i eksponowania intensywności jego istnienia poczynając (Vermeer, Chardin, Cézanne, Morandi, Freud), poprzez rozbudowane narracje meksykańskich muralistów, po nadrealne użycie przedmiotu w świecie wyobrażeń, do których kluczem jest „Fajka” Magritte’a. A zatem młody malarz z Sanoka podąża, jak się wydaje, drogą, gdzie przedmioty i ludzkie postacie używane są do budowania konstrukcji mającej inną zawartość niż ta, gdzie wystarcza wizualna reprodukcja i sprawność mimetycznego odwzorowania. Tak jakby potrzebował większej pojemności dla formy swojej wypowiedzi, skłaniając się w kierunku malarskich tendencji narracyjnych. W moim odczuciu to właśnie jest wyróżnikiem jego obrazów - obrazów, które bazując na realistycznym, obiektywnym instrumentarium wyraźnie odnoszą się do świata subiektywnych przeżyć, ujawniając tym samym swoje liryczne podłoże. Niemniej uczuciowość

Szczepkowskiego nie wyraża się w jego malarstwie wprost. Wypowiedź artysty pozbawiona jest pokus deformowania widzialności. Emocjonalne i poetyckie źródło jego prac korygowane i dyscyplinowane jest bowiem przez tradycyjny warsztat, choć od razu warto zaznaczyć, że niezaprzeczalna biegłość rysunkowa, zdolności odtwórcze, czy praktyczna znajomość techniki olejnej nie są tu okazją dla popisu i wirtuozerii. Metoda pracy malarza jest powściągliwa, uważna i skupiona. Tak jakby za Courbetem chciał podkreślić, że malarska doskonałość nie może być uzależniona od nerwów ani od przypadku. Mimo to jego obrazy dalekie są od obiektywizmu realizacji, oschłości materii, sztuczności i surowości koloru. Cała sfera ich treści, rozumianej jako fizyczna substancja, abstrakcyjna powierzchnia, okazuje się być tutaj nadzwyczaj plastyczna i sensualna, jednocześnie wycucie granicy przeestetyzowania obrazu – bezbłędne. Stosowane gamy kolorystyczne także są zauważalnie interpretowane. Noszą cechy pewnego wycofania, wyciszenia, może melancholii nawet. Dojmująca niekiedy nostalgiczność przedstawionych scen nie ma waloru depresyjnego, raczej stanowi o klimacie trudno uchwytnego smutku, refleksyjnego stanu, jakiegoś zawieszenia czasu i zdarzenia. Namalowane na obrazach postaci opuszczają ich ramy odwróconą sylwetką, dalekim spojrzeniem, czasem skierowanym do wewnątrz. Kiedy jednak spotkamy wzrok patrzącego na nas modela, zwykle jest on pytający, uporczywy, trudno go zapomnieć. Ponawiany wątek odwróconej od widza postaci, głównie w scenach wielopostaciowych, buduje szczególny rodzaj napięcia, stając się autorską metaforą, rozpoznawalnym znakiem malarza. Szczepkowski lubi przy tym pewną teatralność, umowność. Obraz jest dla niego sceną, na której rozmieszcza aktorów spektaklu. Przestrzeń raz kształtowana jest linearnie, logicznie, innym razem logika ta zostaje zaburzona, plany narracji i przestrzeni zakłócone. W pracach nowszych te zabiegi skutkują wizualnym zaskoczeniem, aurą oniryczną, niemal surreálną („Łagodnie ciemnieje”, „Ukryte”, „Wszystkie przegrane bitwy”, „Osobny pokój”). Wśród tych obrazów pojawiają się i takie, gdzie odmienne rekwizyty i ich konfiguracje mnożą nowe sensory

Obok nadal malowanych aktów, teraz śmieiej kadrowanych, co nadaje im bardzo mocny wyraz, widzimy postać ludzką „zderzoną” z maszyną. Są to jakieś fragmenty urządzeń, złom, części odrzucone, które postawione, zawieszane obok młodych nagich kobiecych ciał niepokoją, wywołują bliżej nieokreślone napięcie. Obrazy te prowokują refleksję o destrukcji i uprzedmiotowieniu. Malarska interferencja technicznych przedmiotów z ludzką tkanką ciała, powodując rodzaj jego biologicznej korozji, staje się tu być może metaforą rozpadu, oryginalną wersją

entropii materii. To pewien nowy, egzystencjalny i dramatyczny ton tych obrazów. Jeśli przyjąć, że nasza duchowość, wewnętrzna rzeczywistość, warunkowana jest przede wszystkim aktywną refleksją, a także intuicyjną i niewymuszoną emocjonalną postawą wobec rzeczywistości empirycznej, skutkującą czymś, co można by nazwać poetyckim nastawieniem wobec świata, to tak rodząca się poezja obroni malarstwo w każdym czasie i w każdej postaci. Jestem pewien, że obroni także malarstwo Jana Szczepkowskiego.

Piotr Wójtowicz



*Fragmenty odrzucone*

olej, płótno  
100 x 120 cm, 2009 r.



*Czarne jabłko*  
olej, płótno  
70 x 60 cm, 2009 r.



*Osobny pokój*  
olej, płótno  
110 x 80 cm, 2009 r.

Urodził się w 1960 roku w Lubaczowie. W latach 1979-1981 studiował na ASP w Katowicach w pracowni prof. Jerzego Dudy-Gracza, a następnie na Wydziale Malarstwa w Krakowie w latach 1981-1984. Od roku 1983 wraz z Piotrem Naliwajko i Leszkiem Żegalskim współtworzył „Grupę Trzech”, zwaną też „Tercetem Nadętym”, która nawoływała w swoich manifestach prezentowanych w piśmie „Bengal” do kreatywnej prawdy w sztuce, związanej z jakością formy, kolorem i warsztatem, przeciwstawiając się szeroko panującej tandecie artystycznej i medialnej. Jest autorem ponad 50 wystaw indywidualnych a także uczestnikiem licznych prezentacji sztuki polskiej w kraju i za granicą. Twórczość Janusza Szpyta była też tematem wielu publikacji i eseistyki artystycznej w prasie polskiej i zagranicznej. Mieszka i pracuje w Lubaczowie.

## Janusz Szpyt

Słownikowa definicja buntu, określa go jako „odrzućcie uznanych norm i wartości połączone z próbą zastąpienia ich nowymi”. W sztuce współczesnej końca XX wieku, a może i nieco wcześniej, wytworzyła się dość paradoksalna sytuacja, spowodowana ekstremalnym natężeniem ciśnienia oryginalności, odkrywczości za wszelką cenę, która stając się nużąca i męcząca niekiedy normą, dała miejsce dla form tradycyjnych konwencji i środków wyrazu jako przejawów nie tylko awangardowego postępu, ale wręcz artystycznej reakcji w buntowniczym kostiumie. Możemy znaleźć wiele śladów tej sytuacji, zarówno w indywidualnych kreacjach artystów reprezentujących różny czas, odmienne geograficznie i środowiskowo zaplecze, jak też w postaci artystycznych nurtów, czy w mniej lub bardziej lokalnych wystąpieniach grupowych. A zatem z jednej strony wskazać można takich twórców jak: Edward Hopper, Balthus, Lucian Freud, Philip Pearlstein, Eric Fischl, Werner Tubke, Luc Tumans, Neo Rauch, czy John Currin, a z drugiej przywołać znaczenie i obecność istotnych zjawisk i artystycznych formacji poczynając od różnych odmian realizmu, hiperrealizmu, nowego realizmu, szkoły lipskiej, czy, na naszym gruncie, grupy Wprost. Ważnym elementem swoistej artystycznej aksjologii pozostaje w tym kontekście kwestia malarskiego warsztatu, obrony jego jakości utożsamianej ze sprawnością mimetycznego odwzorowania i tradycyjnymi walorami technicznymi, implikującymi, co często się podkreśla, większą przystępność odbioru dzieła. Neo Rauch przy okazji niedawnej wystawy swych prac w warszawskiej Zachęcie oznajmił, że nie uprawia abstrakcji, bo nigdy by nie wiedział, czy malując, nie popełnił błędu. Tak może powiedzieć tylko realista i to jest jego święte prawo. Takie było i jest prawo także lubaczowskiego malarza Janusza Szpyta. Zaczynał jako buntownik, absolwent krakowskiej ASP, gdy w 1983 r. wraz z dwójką przyjaciół o zbliżonych poglądach na sztukę i plastycznych dyspozycjach wkroczył zdecydowanym krokiem na krajową artystyczną scenę. Nad sobą niósł sztandar „Grupy Trzech”, nazywanej też z pewną autoironią „Tercetem

Nadętym”, i ważne w tym kroczeniu było to, że pewien etyczny i pryncypialny ton właściwy grupie zawierał taką determinację i swoisty urok, że ignorantami okazwali się ci, którzy go deprecjonowali. Przeciwników bowiem nie brakowało. Pomawiani o ramotę, efekciarską rupiecianię, artystyczny zaścianek, brak oryginalności formy, naiwną publicystykę, mimo wszystko robili swoje. Jednego wszak ich działaniom odmówić nie można i ten czynnik stawia je na wysoką półkę – autentyzm obrazów i szczerść postawy. „Bunt nie przemija, bunt się ustatecznia” – pisze Grochowiak. To dobra dla artysty okoliczność. Bunt ustateczniony bowiem porzuca swą spektakularną powierzchnię i sięga głębiej. Bada autonomiczny obszar, aż do granic swojego konturu, do brzegu własnej wyobraźni. To robi Szpyt już od dawna. Na lubaczowskich kresach, setki kilometrów od artystycznych centrów, nieprzerwanie maluje nowe obrazy. Identyfikuje się z nimi bardziej zapewne niż z dowodem osobistym noszonym w kieszeni. Malując – wyraża, nie mówiąc – porusza. Jest niezwykle rozsmakowany w malarstwie. Po dawnemu hołubi technikę olejną i chwali tradycję. Wobec niej jest pokorny, ale też zuchwały. Ma temperament Halsy, rozmach Tiepola i niekiedy dosadność Freuda. To typ wyobraźni schulzowski, poetyka międzywojnia, pobrzmiewająca nastrojami Żegadłowiczowskich „Motorów”, kreślonych ręką Żechowskiego. Publicystyczne, wczesne zacięcie chyba gdzieś wygasło. Malarz sytuuje teraz akcenty w tematach prostych, obyczajowych, jakby bardziej uniwersalnych, bliższych egzystencji. Wszystkie te wątki ogniskują się razem i dają nową, malarsko oryginalną jakość. Cykl obrazów z pacjentami szpitala psychiatrycznego, mocny i przejmujący, o rodowodzie z Velazquezowskich karłów czy wariatów Gericault. Zastosowany przez Szpyta ciekawy zabieg przestrzenny, jakby przybliżanie bliskiego planu skutkujące pewnym przeskalowaniem, deformacją postaci, jest patentem autorskim zapadającym w pamięć. Inne obrazy są mocno ironiczne, groteskowe – jak ten z wieprzem w pościeli – to znów czułe i liryczne – jak portrety dzieci czy kobiece akty. Perkusyjny sposób

malowania, staccato pędzla dają charakterystyczną wibrację płaszczyzny obrazu. Malatura jest w nich lekka, ulotna i konkretna zarazem, trafna, bez widocznych przemalowań. Decyzja, oko i czucie na końcu pędzla, to przymioty mistrzów. Janusz Szpyt nie zasługiwałby na miano orędownika tradycji, gdyby nie penetrowanie obszaru tematyki sakralnej. Motywy pasyjne, Droga Krzyżowa, warianty Ukrzyżowania w jego ujęciach są kompozycjami malarsko wyrazistymi i silnymi, odkrywającymi jednocześnie szczerze podłoże emocjonalne człowieka religijnie zaangażowanego. Jako grupa obrazów stanowią oryginalne

osiągnięcie w polskiej sztuce sakralnej. Trawestacja motywów z portretami ewangelistów czy ciekawy cykl baraszkujących w chmurach amorków, zaskoczonych obecnością świętej gołębiczy dają świeże odczucie zabawy tematem. Niezależnie jednak od powagi treści fabularnych, nadzwyczajna wręcz dezynwoltura i radość malowania, ale też adekwatność użytych środków wyrazu powodują, że malarstwo to wolne jest od literackiego ciężaru i nie rezonuje filozoficznym czy teologicznym żargonem. Otwierając przestrzeń naszej wyobraźni w równej mierze niesie temat poza jego dosłowność, jak też pozwala smakować żywioł malowania.

Piotr Wójtowicz



*Akt na sofie*

akryl, płótno  
90 x 130 cm, 2010 r.



*Bezwolna ręka*

akryl płótno  
140 x 90 cm, 2011 r.



*Św. Franciszek*

olej płótno  
122 x 92 cm, 2009 r.

Urodziła się w 1974 r. w Przemyślu. Uprawia rysunek i malarstwo. Studiowała w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Rzeszowie na kierunku Edukacja Artystyczna w Zakresie Sztuk Plastycznych. W 2001 roku uzyskała dyplom z malarstwa w pracowni prof. Tadeusza Wiktora, a w 2004 roku otrzymała tytuł doktora na Wydziale Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Pracuje jako adiunkt w Zakładzie Rysunku prof. Stanisława Góreckiego na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Ma w dorobku 17 wystaw indywidualnych, z których ważniejsze to: rysunek, BWA Rzeszów (2001); rysunek, Galeria Miejskiej Biblioteki Publicznej, Radom, „Wspomnienia”, rysunek - BWA, Sandomierz, „Zauroczenie”, rysunek - Galeria Sztuki „Dwór Karwacjanów”, Gorlice, „Rysunek” – Sanocki Dom Kultury, Sanok (2003) „Rysunek”, Galeria Zamkowa, Przemyśl (2005), „Rysunek”, BWA, Krosno (2006); „Malarstwo, rysunek”, Galeria Lamelli, Kraków (2007); malarstwo, rysunek, Galeria Towarzystwa Przyjaciół Sztuki, Lublin (2010); „Rysunek”, galeria ZPAP „Pierwsze Piętro”, Opole (2010). Brała udział w kilkudziesięciu wystawach, konkursach oraz plenerach ogólnopolskich i międzynarodowych w kraju i za granicą. Jest laureatką nagród i wyróżnień, m.in.: I nagrody równorzędnej, I art 2002'4th Mini Graphic, Painting World Wide Show, Accademia D'Arte di Pisa (Włochy), I nagrody w XVIII ogólnopolskiej wystawie twórczości pedagogów plastyki, BWA Rzeszów (2002); I nagrody w konkursie w ramach III konfrontacji artystycznych „Sacrum w sztuce”, WCK Wadowice (2003), honorowego wyróżnienia w konkursie dorocznej nagrody artystycznej im. Mariana Strońskiego, BWA Przemyśl (2009).

## Renata Szyszlak-Niewiadomska

Twórczość Renaty Szyszlak-Niewiadomskiej koncentruje się na płaszczyźnie abstrakcji, artystka zajmuje się malarstwem i rysunkiem warsztatowym. Zarówno w rysunku, czysto warsztatowym, jak również rysunku z przewagą cech malarskich konsekwentnie realizuje swój program działania. Koncentruje się na zagadnieniach czysto formalnych bazujących na liniach, plamach, strukturach kompozycyjnych. Obrany wachlarz środków, którym posługuje się, pozwala jej przelać wyzwolone emocje i przeżycia na obraz. Powstające prace tworzą spójną tkankę wartości artystycznych. Początkowy etap twórczości artystka poświęciła zagadnieniu pejzażu. Motyw ten potraktowała jako początek drogi w kierunku abstrakcji. Stopniowo odchodziła od mimetycznego przedstawiania natury. Ograniczyła gamę barwną do kilku tonów. Plama, jaką się posługiwała, posiadała znamiona transparentnej, miejscami laserunkowej. Powstałe wówczas obrazy tworzyły wariację na temat pejzażu, a ich klimat oscylował ku abstrakcji lirycznej. Artystka w późniejszych działaniach coraz swobodniej zaczęła poruszać się w abstrakcyjnej koncepcji budowy obrazu. Zarówno w malarstwie, jak i w rysunku znalazła swój własny alfabet, system plam i znaków określający ją samą. Oglądając sztukę, pisząc o niej często, stajemy przed pytaniem dotyczącym jej zadań, sensu kreacji, walorów estetycznych. Zastanawiamy się, na ile dzieło sztuki wzbudza w nas emocje, ekstazy, cierpienie czy lęk. Często bywa tak, że obraz ożywa w oczach wrażliwego obserwatora, zaczyna oddychać i zatapiać go w sobie całkowicie. Takie doznania najczęściej występują na płaszczyźnie: sztuka nieprzedstawiająca kontra widz. Trudność nagromadzenia w dziele sztuki ciężaru gatunkowego, tak mocno absorbującego odbiorcę, nie należy do rzeczy łatwych. Rezygnując z figuratywizmu czy literackości artystka zdaje się na środki czysto formalne, dzięki którym buduje schemat obrazu. Myślę, że chcąc wnikać w twórczość Renaty Szyszlak-Niewiadomskiej, nieodzownym zdaje się być właśnie taki tok rozumowania i percepcji. Piszącego o pracach malarskich artystki w gruncie rzeczy młodego pokolenia, zadziwia jej

autokreacja, wręcz programowość i determinacja, z jaką realizuje powzięte założenia. Swoim obszarem działania wyznacza kameralną skalę. Głównym nośnikiem staje się linia i plama barwna. Kreska o różnym stopniu gradacji, płynna lub krótka, przerywana, czasem ledwo widoczna wtapia się w plamę barwną o różnej strukturze i natężeniu. Linia nie stanowi nigdy konturu plamy, istnieje autonomicznie, a jednak zespala się kompozycyjnie, tworząc całość. Artystka posługuje się rozległą plamą barwną działającą płaszczyznowo. Nie jest ona płaska, pomimo tego, że nie zawiera w sobie laserunkowości. Posiada swoją strukturę, fakturowość. Jak w przypadku obrazów o tytułach „Słońce uderzyło o północ I”, „Słońce uderzyło o północ II” - rozległe płaszczyzny żółcienia emanują luminizmem. Kilka nałożonych na siebie plam przenika się. Drobniejsze akcenty, w ciemnej tonacji równoważą kompozycję. Jasna, niemalże świecąca plama barwna, wypełnia obraz powietrzem, nadaje przestrzenności. Co ważne każda płaszczyzna malarska w obrębie własnych granic, żyje swoim życiem. Czasami posiada idealną gładkość, częściej zaś chropowatość, wprowadzającą szereg niuansów. W wypadku wspomnianych obrazów artystka zastosowała niewielką dominantę w postaci drobnych plamek cynobrowych. W zestawieniu z czarno-brunatnymi elementami tworzą przeciwwagę względem rozległych żółtych płaszczyzn. Zasadność koloru pojawiającego się w pracach Szyszlak-Niewiadomskiej ma uzasadnienie w teoriach Kandinsky'ego. Kolor występuje jako uzewnętrznienie siły przeżyć, emocji, oddziałuje na widza swą ekspresją. Nie wpływa na estetykę odbioru dzieła sztuki, ale na psychikę. Nie ma nic wspólnego z wcześniejszymi teoriami dotyczącymi koloru - łączeniem się plam barwnych na siatkówce oka i działania względem siebie na zasadzie dopełniania się, czy kontrastowania. Ta inna jakość koloru, którą posilkuje się artystka, krystalizuje jej preferencje autokreacji nakierowane ku abstrakcji. Malarka z czasem weszła w inny obszar kolorystyczny, sięgnęła do nasyconego błękitu, przez niektórych teoretyków sztuki uważanego za kolor zawierający w sobie głębię. Kolor ten, wedle teorii

dwudziestowiecznych, powoduje ruch oddalania się od widza, ruch zmierzający ku własnemu centrum. Kompozycje rozwibrowane błękitnymi zestawieniami pochłaniają swą dośrodkowością. Artystka modeluje, czasem równoważy je poprzez wprowadzanie płaszczyzn ciepłych i zimnych w obrębie jednej barwy. Barwy białe wręcz atakują świetlistością, swą siłą niemal eksplodują. Bezkompromisowo absorbują postrzeganie ludzkie. W obrazach z ostatnich lat, wprowadza zrytmizowane obszary, przypominające swą formą, niemal fakturowość reliefu. W jej pracach, właściwie jak we wszystkich kompozycjach abstrakcyjnych, każdy nawet najmniejszy punkt nie jest bez znaczenia, wpływa na całościowy proces kreowania obrazu. Kwestią godną wyróżnienia jest bez wątpienia to, że artystka zawężając gamę barwną, nie wprowadza ascezy kolorystycznej, wręcz przeciwnie ubogaca ją poprzez rozbudowaną, wręcz wystudiowaną, gamę walorów, uplastycznioną luminizmem plamy barwnej. W pracach rysunkowych, wykonywanych farbą drukarską, czasami zaciera się granica pomiędzy rysunkiem a obrazem. Autorka stosuje analogiczny system kompozycyjny jak w przypadku prac malarskich. Tło stanowi bazę, w którą

wprowadza drobne elementy, czasami zupełnie realistyczne. Różnicuje linię, chcąc uzyskać jakości niepowielające się. Co ciekawe, niektóre rysunki sprowadzają się do obszaru badań linii i plam – linii – od tej swobodnej, nieskażonej żadną manierą, naleciałościami, linii, jaka wychodzi spod ręki małego dziecka, nieświadomego artyzmu, sztuki, czy jakichkolwiek teorii naukowych. Posilkuje się w tym przypadku pracami autorstwa córki, wkleja je we własne kompozycje. Stwarza to pole obserwacji różnic jakościowych, ich występowania bądź zanikania. Tutaj stosowne konkluzje czyni już sam odbiorca. Jakości natury formalnej ulegają zderzeniu z linią, którą posługuje się artystka, wykształcona w rysunku, mająca w podświadomości obrazy, których podczas własnej kreacji nie jest w stanie całkowicie wymazać. Co więcej, dzięki takim konotacjom, kompozycje posiadają ambiwalentny charakter. Z jednej strony są zapisem doświadczeń poczynionych przez autorkę, z drugiej - tworzą ciekawą koncepcję ocierającą się o collage. Plamy barwne, pojawiające się na rysunkach, zazębiają się w odcieniach sepia, brązów, ugrów, z gdzieś widocznym akcentem czerni, plamy bądź linii.

Dorota Rucka-Marmaj



Świątynia

tech. własna, papier, tektura  
50 x 70 cm, 2008 r.



*Dolina mgieł*

tech. własna, papier, tektura  
50 x 70 cm, 2008 r.



*Obraz przestrzenie*

tech. własna, papier, tektura  
50 x 70 cm, 2008 r.

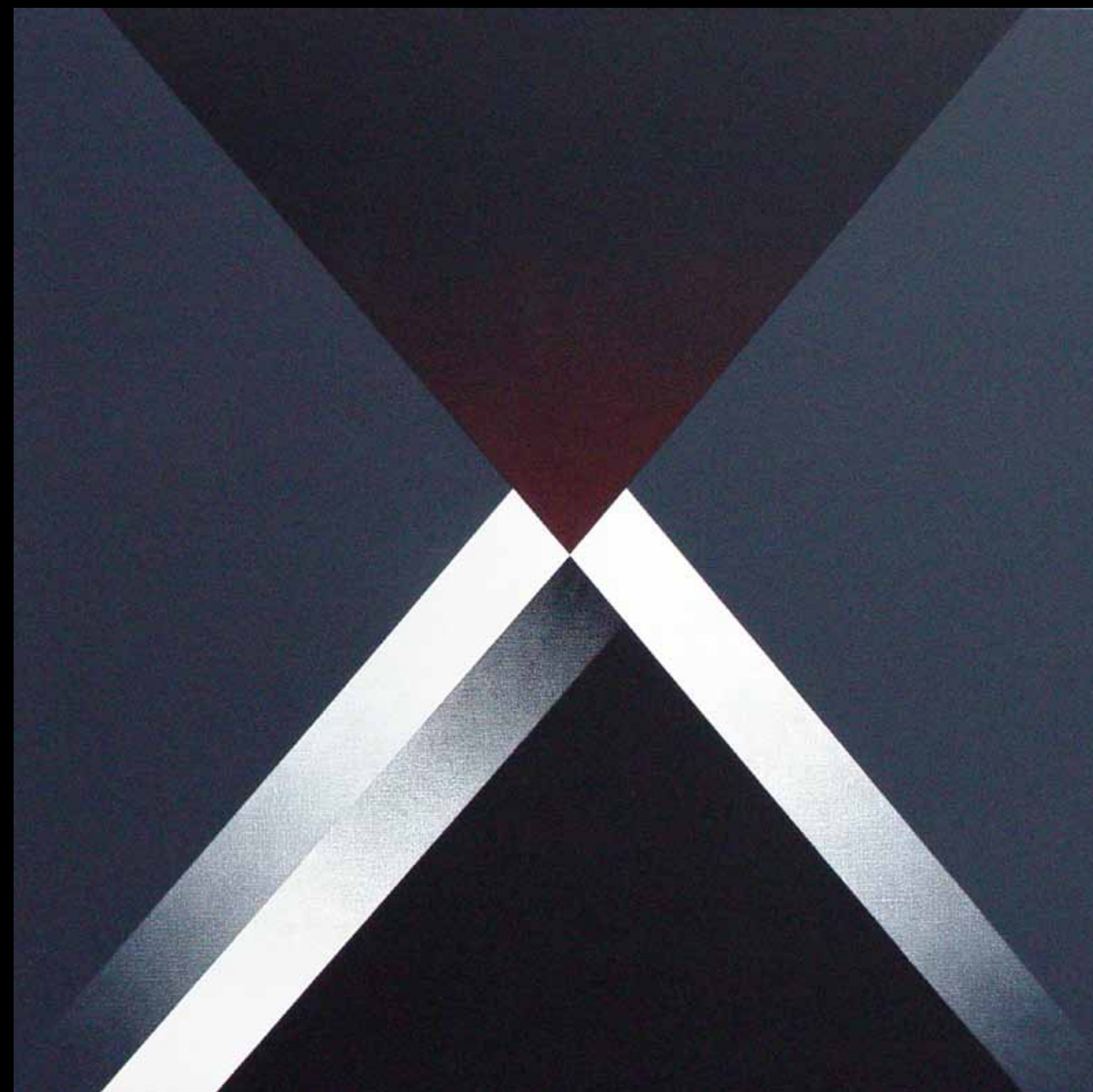
Urodził się w Jaszczowie w 1951 r. Malarz, grafik, rysownik, fotograf, filmowiec, pedagog, wykładowca wyższej uczelni, działacz społeczny. Jest absolwentem Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Lublinie. Studiował na kierunku pedagogiczno-artystycznym Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie w 1975r. uzyskał dyplom w pracowni malarstwa prof. Mieczysława Wiśniewskiego. Obecnie jest adiunktem w Instytucie Pedagogiki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Ma w dorobku 10 wystaw indywidualnych („Obraz z cyklu”, Galeria „Forum” w Toruniu, 2006; Malarstwo, Galeria „W Ratuszu”, Sławno 2007; „Obrazy”, Instytut Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2007; Mal’ba, Wystawna sień Univerzitetnej kniżnice PU, Prešov 2007; „Malarstwo do kwadratu – wystawa pierwsza”, Galeria Filharmonia, Filharmonia im. Artura Malawskiego w Rzeszowie 2008; „Malarstwo do kwadratu – wystawa druga”, Muzeum Sztuki Nowoczesnej A. Warhola w Medzilaborcach, Słowacja). Uczestniczył w 42 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą (m.in.: „Jeune Peinture, Jeune Expression” – Paryż 1992, Węgry, USA). Uczestniczy w plenerach i sympozjach artystycznych. Laureat Grand Prix, nagrody ufundowanej przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, na III Międzynarodowym Biennale Obrazu - Quadro Art Łódź 2011. Mieszka w Rzeszowie.

## Jerzy Tomala

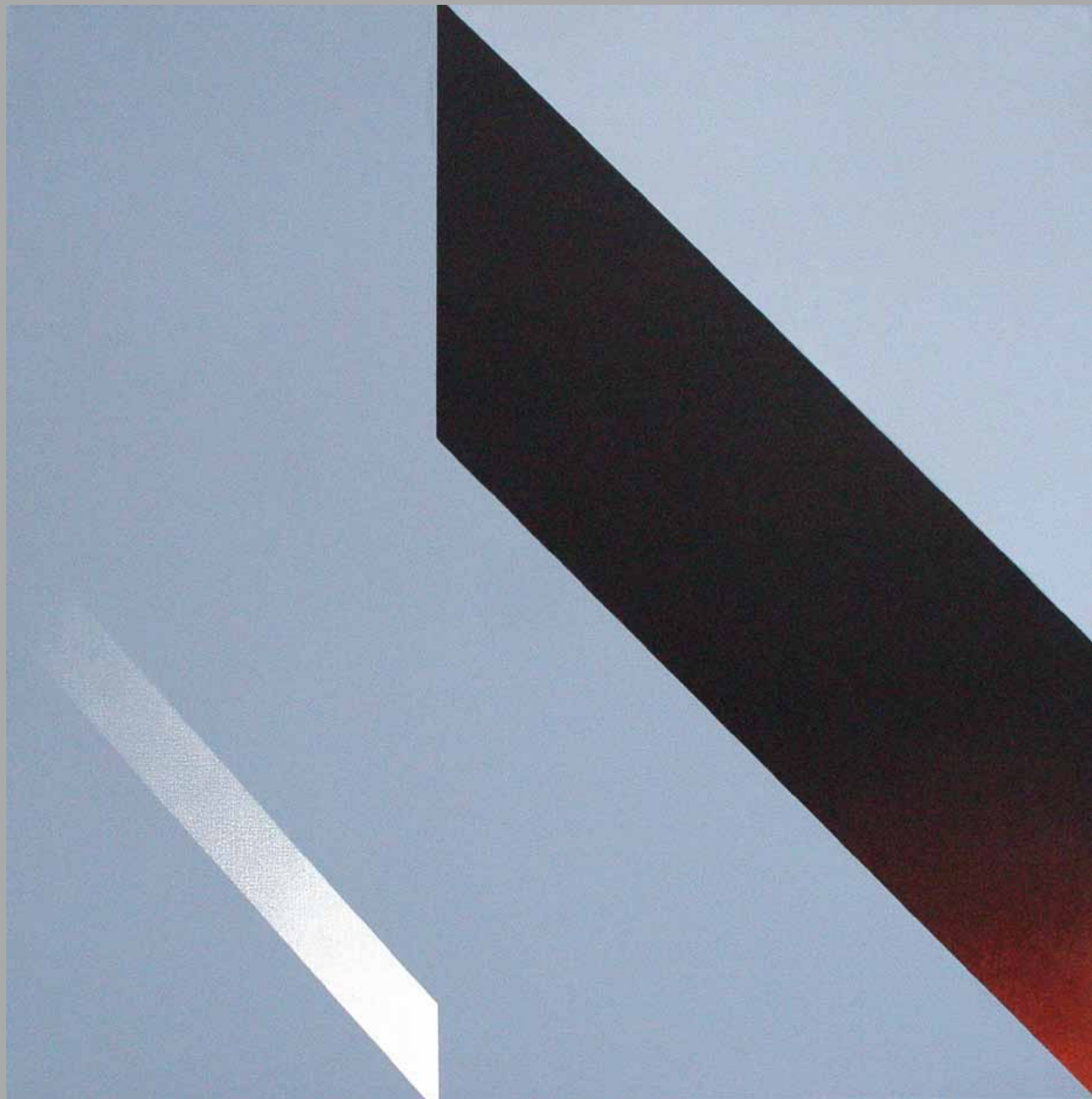
Pierwszy raz zobaczyłem Jerzego w Toruniu, kiedy zjawił się z kaskiem motocyklowym w ręku, aby przekazać pozdrowienia od Mariana Stelmasika. Nieodłączny towarzysz Kazimierza Babkiewicza, równie nieporównywalnego artystycznego enfant terrible. Dlaczego ci dwaj dadaści nie stali się Sol LeWittami polskiej awangardy XX wieku? Widocznie wszystkie miejsca na tym świecie były zarezerwowane. Jerzy Tomala obronił dyplom w bardzo konserwatywnej – jak na jego gust – pracowni prof. Mieczysława Wiśniewskiego, toruńskiego malarza materii. Gdy w połowie lat 70. spotkaliśmy się w Rzeszowie, wiedziałem, że dzieje się coś niedobrego. Nie widziałem w tym mieście perspektyw dla Jerzego. Jakby zaprzęgano do pługą pełnokrwistego araba. On jednak wbrew okolicznościom trwał przy swoim. Uczestniczył w życiu artystycznym, ale jego propozycje spotykały się z niezrozumieniem („Lustro”) i brakiem akceptacji („Picasso Wanted”). Korygował swoje zamiary, selekcionował pomysły, zaopatrywał je w marketingowe opakowanie („Rysunki w kawiarni”). Choć nie pytałem, to jestem przekonany, że działania Jerzego z lat 1990–2000, pozornie niemające nic wspólnego ze sztuką, były przez niego traktowane jako działania artystyczne. Towarzyszył im specyficzny dowcip, odmiana estetycznego humoru Duchampa lub Schwittersa. Fotografia i film stanowią wielką pasję plastyczną Jerzego Tomali, choć nigdy nie pretendował do statusu profesjonalnego artysty fotografa. W ramach działalności rzeszowskiego klubu „Oset” nakręcił kilka filmów. Każdy z nich, choćby „Lutcza Środek”, jest unikalnym artystycznym dokumentem o socjologicznej dosłowności. Podobno taśmy wszystkich nakręconych przez niego filmów zaginęły podczas remontu

rzeszowskiego WDK. Kolejną jego pasją stało się ksero. Cudowny wynalazek pozwalający powielać obrazy w nieskończoność, zwielokrotniać je i przekształcać. Będąc prezesem rzeszowskiego Okręgu ZPAP samodzielnie redagował i wydawał pismo związkowe, kontynuację historycznego tytułu „Sztuka i Życie”. Wreszcie nastąpił moment, który musiał nastąpić. Jerzy Tomala przeprosił się z malarstwem abstrakcyjnym. „Przestrzeń nieokreślona” to zarówno tytuł jego rozprawy doktorskiej, jak i cyklu obrazów, który stał się punktem wyjścia do kolejnego etapuposzukiwań, jakie określił mianem „malarstwo do kwadratu”. Choć wspólnie zwiedzają toruńskie galerie i wystawy malarstwa, to Jerzy Tomala zaprzecza jakoby istniał związek między jego abstrakcją a obrazami Stefana Kościeleckiego. Osobiście jestem odmiennego zdania, co oczywiście nie pomniejsza oceny abstrakcyjnych obrazów Jerzego Tomali. Reprezentują one rzeczywiste osiągnięcia, syntezę malarskiego wizualizmu, choć lepiej byłoby zaliczyć je do tak zwanego „pomalarstwa”. Należałoby zresztą zastanowić się, czy przysługuje im jeszcze ontologiczny status obrazu sztalugowego. Tym bardziej, że równoległe Jerzy Tomala uprawia malarstwo... jako malarstwo. Jego „staroświeckie” – i doskonałe w takiej staroświeczyźnie – obrazy sztalugowe inspirowane konkretnym krajobrazem, niby w zwierciadle paradoksu ukazują jak bardzo wymakowane i wyrafinowane – właśnie pod względem malarskim – są jego obrazy abstrakcyjne – „przestrzenie nieokreślone” oraz „malarstwo do kwadratu”. Jak widać malarski i kolorystyczny genotyp Jerzego trzyma się mocno i jeszcze nie poddaje się zalecanej obecnie dekonstrukcji.

Jacek Kawałek

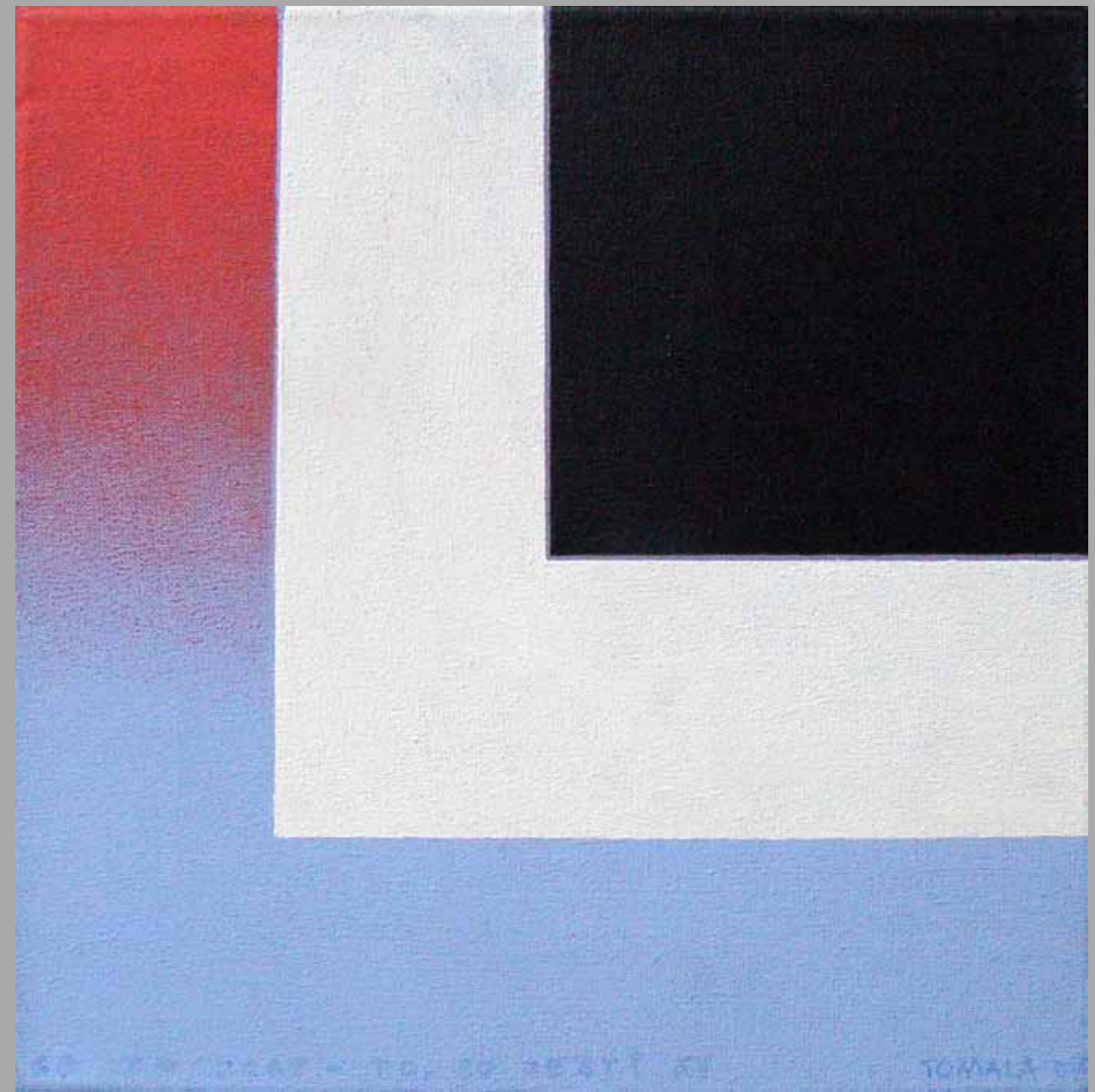






*Dąb w ogrodzie XXXIII*

akryl, płyta  
100 x 100 cm, 2011 r.



*Co to jest, to co jest- XV*

akryl, płótno  
20 x 20 cm, 2007 r.

Urodzony 1966 r. Absolwent ASP w Krakowie. Dyplom 1993 r. na Wydziale Grafiki w pracowni prof. Włodzimierza Kunza. Studiował także w Ecole de Beaux-Arts w Rennes we Francji, gdzie uzyskuje dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Gerarda Balet. Stypendysta Ministra Spraw Zagranicznych Francji w 1995 r. i Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2002). Pracuje na Wydziale Artystycznym UMCS w Lublinie jako adiunkt w Zakładzie Malarstwa. Autor ponad 20 wystaw indywidualnych, prezentowanych w galeriach w kraju i zagranicą. Uczestniczył w wielu prestiżowych wystawach przeglądowych, tematycznych i problemowych, prezentujących sztukę polską zarówno w krajowych galeriach i muzeach, jak też placówkach wystawienniczych za granicą. Mieszka w Stalowej Woli.

## Sławomir Toman

Malarska twórczość Sławomira Tomana jest książkowym przykładem artystycznego nurtu, który w drugiej połowie lat 60. pojawił się w Stanach Zjednoczonych Ameryki, jako bezpośrednia kontynuacja i reakcja na pop-art, wyostrowająca i akcentująca wizualizację szeroko pojętej banalności rzeczywistości zewnętrznej - rzeczywistości widzianej przede wszystkim przez pryzmat rekwizytorni miejskiej, sztucznej, ontologicznie wtórnej. Prąd ten określany jest jako hiperrealizm, fotorealizm, rzadziej – superrealizm. Charakteryzuje się skrajną obiektywizacją środków wyrazu, daleko posuniętym perfekcjonizmem warsztatowym. W przypadku malarstwa odwzorowanie fotograficznego obrazu jest punktem wyjścia i punktem finalizującym działanie. Nierzadko materiałem bazowym jest fotografia spreparowana, poddana obróbce komputerowej, a więc dodatkowo wyostrowająca kontrasty, barwy, szczegóły. Tematyczna zawartość hiperrealizmu obrazuje banalność totalną, prowokacyjnie niewyszukaną, można by rzec przypadkową. Bez zaangażowania emocji, subiektywnej ingerencji, przetworzenia, które w najdrobniejszej formie zdradzałyby indywidualny stosunek artysty do przedstawianego wycinka rzeczywistości. Ze względu na powyższe cechy, można zaryzykować tezę, że wytwory hiperrealistycznej sztuki są z jednej strony hiper-artystyczne (perfekcja wykonania), z drugiej zaś hiper-nietwórcze (idea zasadnicza). Ale jest to duże uproszczenie, bowiem każdy przejaw naturalizmu w sztuce (a fotorealizm jest skrajną jego reprezentacją) porusza przecież pewien rodzaj emocjonalnego odbioru i refleksji implikowanej czymś, co w związku z tą formułą w sztukach plastycznych nazwałbym brutalizmem naoczności. Zatrzymanie bowiem w kadrze obrazu czy przestrzeni rzeźby, świata nieprzetworzonego, skopiowanego zaskakuje często, zbija z tropu na tyle, że dla odbiorcy może stać się silnym przeżyciem, epifanią niemal, a więc i odkryciem rzeczywistości. A to jak uczy Henri Bergson, jest najwyższą ambicją sztuki. Na marginesie, pamiętam z czasów studiów na krakowskiej Akademii w latach 70. XX wieku styl pracy pracowni Jerzego Nowosielskiego, gdzie radykalnie zaordynowany był przez

niego fotorealizm właśnie, jako obowiązujący studentów sposób realizacji pracownianych ćwiczeń. Co ciekawe, prace wykonywane były z reguły z bardzo dobrym efektem plastycznym, a sam profesor z właściwą sobie filozoficzną intuicją i intelektualną prowokacją, nazywał doktrynę hiperrealizmu swoistą (najwyższą) formą surrealizmu (sic!). Pozwalam sobie na to nieco rozbudowane „krążenie wokół” z nadzieją, że służy ono przybliżeniu przede wszystkim fundamentu postawy artystycznej Sławomira Tomana. Jego malarstwo bowiem, co warto podkreślić, jest dobrze znanym, wyrazistym artystycznie zjawiskiem, docenionym i poddawany wielokrotnie wnikliwym teoretycznym analizom. Toman należy do tych nielicznych artystów naszego regionu, który jest jednocześnie reprezentatywnym twórcą dla średniego pokolenia malarzy polskich, w sposób istotny wzbogacających obszar szeroko pojętej kultury plastycznej kraju. Jego duża aktywność wystawiennicza, legitymująca się adresami najważniejszych naszych galerii, budowana z przemyślaną systematycznością i autorskim konceptem jest tego najlepszym potwierdzeniem. Wziąwszy pod uwagę określone przez malarską konwencję wymogi realizacyjne obrazu, tylko nadzwyczajna sprawność opanowania rzemiosła może pozwolić na konsekwentne wypełnianie autorskiego programu i indywidualnych zamierzeń. Należy w tym miejscu nadmienić, że niemal każda prezentacja obrazów Sławomira Tomana ma osobny koncept tematyczny, odwołuje się do odrębnej gry skojarzeń, odznacza się nieco inną poetyką, eksplikuje odmienne treści, choć sam malarz często odżegnuje się od obciążania jego prac jakkolwiek ideologią wykraczającą poza, neutralne wobec tematycznych kontekstów, podstawy artystycznej ideologii samego hiperrealizmu. Istotnie, tym, co nieodmiennie łączy je wszystkie i nadaje nadzwyczajną i nadrzędną spójność jego malarskiej wizji, jest przede wszystkim fascynacja powierzchnią i optyczną zjawiskowością przedmiotu. Ale dodajmy od razu: przedmiotu prowokacyjnie banalnego, mającego swój rodowód w szeroko pojętym świecie popkultury. I ta, nieważne, czy świadomie czy podświadomie podjęta decyzja wyboru plastikowego świata dla

swojej malarskiej eksploracji zdradza, w moim odczuciu, pewną charakterystyczną nadwyżkę wrażliwości malarza na tę sferę współczesnego konsumpcjonizmu, jako tendencji ekspansywnej nie tylko wizualnie, ale też światopoglądowo i obyczajowo. W ostatniej bodaj wystawie, przygotowanej dla lubelskiej Galerii Lipowa 13, o nazwie „Zbliżenia”, czyni Toman przedmiotem obrazów fetysze i ikony popkultury wykreowane przez świat komputerowych gier, komiksów, czy tzw. Art Wordu. Ten perfekcyjnie wymalowany swoisty pokarm masowej wyobraźni może stać się tutaj kolejnym przyczynkiem do refleksji nad jej zawartością. Czy jest ona śmietnikiem pełnym błahych gadżetów, spychających na margines świadomości podstawy świata wartości? Możemy postawić sobie tym samym pytania o naszą

duchowość, o to, czy jej przestrzeń zachowuje jeszcze kształt i sens muzeum wyobraźni, jak chciał Malraux, gdzie poprzez kulturową ciągłość formuje i buduje się nasza wewnętrzna tożsamość, czy może jej obszar skurczył się gwałtownie do rozmiarów kolorowego pudełka z celuloidowym światem tragicznej, plastikowej pustki? Być może nakierowane na materialistyczny opis malarstwo Tomana jest w ogóle swoistą grą rebours, upominającą się o odwrócenie Obrazu, o znalezienie alternatywnego świata w obszarze innej sfery, kryjącej się pod powierzchnią materialnej powłoki. Tym samym obiektywizm jego malarskiej konwencji stałby się pozorny, przenikliwie wzbudzając refleksję o naturze aksjologicznej.

Piotr Wójtowicz



bez tytułu

olej, płótno  
80 x 80 cm, 2010 r.



*bez tytułu*

olej na płótnie  
90 x 70 cm, 2010 r.



*bez tytułu*

olej na płótnie  
90 x 60 cm, 2010 r.

Urodził się w 1972 r. w Krośnie. Ukończył PLSP w Miejscu Piastowym. Jest absolwentem Wydziału Rzeźby ASP w Krakowie. Dyplom z wyróżnieniem zrealizował w pracowni prof. Stefana Borzęckiego. Zajmuje się rzeźbą, malarstwem i rysunkiem. Prowadzi własną pracownię artystyczną, gdzie realizuje zamówienia na rzeźby pomnikowe, sakralne w drewnie, kamieniu, brązie, opracowuje elementy dekoracyjne. W 2000 r. otrzymał stypendium Fundacji Janineum w Wiedniu. Jest autorem 9 wystaw indywidualnych. Uczestniczył w wielu wystawach zbiorowych, gdzie prezentował zarówno rzeźbę jak też malarstwo. Wielokrotnie nagradzany na cyklicznym Przeglądzie Plastyki Krośnieńskiej, jak też środowiskowej wystawie „Obraz, Grafika, Rysunek, Rzeźba Roku” w BWA w Rzeszowie. Brał dwukrotnie udział w plenerach rzeźbiarskich i czterokrotnie w międzynarodowych plenerach malarskich. Mieszka i pracuje w Jabłonicy Polskiej.

## Grzegorz Tomkowicz

Grzegorz Tomkowicz należy do grona młodych artystów związanych z naszym regionem. Mieszka w Jabłonicy Polskiej w pobliżu Komborni, Starej Wsi i Bliznego. Niedaleko stąd do Futomy Antoniego Rząsy, Jasionicy Rosielnej Gustawa Zemły, Jasionowa Mariana Koniecznego. Z okien jego domu, który sam zaprojektował, widać pejzaże tak wielkiej urody, że o każdej porze roku mogą służyć jako gotowy motyw dla malarskich kompozycji. Przeżywanie tych pejzaży i natury, która je ukształtowała, było udziałem Tomkowicza jeszcze jako ucznia Liceum Plastycznego w Miejscu Piastowym, kiedy na korekty prac domowych przynosił między innymi krajobrazy swojej okolicy. Przyroda Beskidu Niskiego ma tę szczególną właściwość, że trafiając na podatny grunt nieprzeciętnej wrażliwości kształtuje charaktery harmonijne i pogodne, formując rodzaj duchowości organicznej niejako, a nie wyuczony i wyspekulowany. Przynosi jednocześnie rodzaj pokory, która jest wynikiem obcowania z przyrodą, uczy miary, proporcji i dystansu, stając się ważnym, może nawet fundamentalnym życiowym doświadczeniem. Bywa źródłem wewnętrznej siły, ale także wzmoczonej inspiracji jako doświadczenia artystycznego. Mam nieodparte wrażenie, że te zależności i uwarunkowania ukształtowały Grzegorza Tomkowicza jako człowieka i twórcę. Mimo niedługiego okresu, jaki upłynął od ukończenia przez niego studiów, ilość przygotowanych indywidualnych prezentacji własnych prac, a także zrealizowanych zamówień, głównie dotyczących rzeźby sakralnej, jest prawdziwie imponująca. Warto tutaj podkreślić, że obok wyraźnych predyspozycji i umiejętności malarskich, Tomkowicz jako absolwent wydziału rzeźby krakowskiej ASP, odebrał klasyczne wykształcenie rzeźbiarskie i ono w większości przypadków pozwala mu nie tylko poszerzać obszar swoich własnych poszukiwań w tym zakresie, ale także podejmować zadania wymagające swobodnego poruszania się w konwencji rzeźby realistycznej z właściwymi dla niej uwarunkowaniami technicznymi. Te możliwości i umiejętności

przynoszą młodemu twórcy interesujące propozycje realizacyjne stopniowo otwierając rynek zamówień. Piszę o tym, ponieważ to przecież jest rodzaj sukcesu, kto wie czy nie w większym stopniu potwierdzającego profesjonalny jakość, aniżeli inne okoliczności związane z działalnością plastyczną. Jest to zjawisko wciąż rzadkie w dzisiejszych realiach świata sztuki, który być może nazbyt jednostronnie dowartościowuje jedynie badawczą aktywność w stosunku do granic swojego własnego języka. Warto także wspomnieć o działalności pedagogicznej artysty. Lekcje plastyki prowadzone przez niego z ogromnym entuzjazmem i zaangażowaniem w wielu wiejskich szkołach podstawowych odsłaniają inną twarz jego sylwetki twórczej. Praca ta z pewnością istotnie wpływa na kształtowanie się świadomości zawodowej w tym obszarze, jak też uzmysławia mu ogromne potrzeby i niedostatki w zakresie edukacji plastycznej na poziomie podstawowym. Z kolei kilkuletnia praca nauczyciela rzeźby i snycerstwa w swojej macierzystej szkole – Liceum Plastycznym w Krośnie (szkoła przeniosła się z Miejsca Piastowego do Krosna w 1991 roku) – stanowi dla Tomkowicza odmienny i szczególny rodzaj wyzwania, mierzącego się w jakimś sensie z jego własną biografią. Lubiany przez uczniów, ceniony przez nauczycieli, wnosi do pracy sekcji plastycznej świeżość, ożywienie, ale także zamiłowanie do porządku, rzetelność i merytoryczny konkret. Obok wspomnianych zajęć prowadzi także przedmiot Podstawy projektowania, dla którego opracowuje ciekawy, rzeczowy autorski program, pozwalający w przystępny sposób zrealizować niezbędne treści i zagadnienia przedmiotowe. I wreszcie: twórczość Tomkowicza – różnorodna, żywa, wciąż poszukująca innych środków wyrazu, zmienna. Nawet do zamówień, które przychodzi mu realizować, a które zwykle są pewnym kompromisem pomiędzy wizją własną a oczekiwaniami zamawiającego, stara się podchodzić w sposób nowy, nieschematyczny. Tak jakby bronił się przed znudzeniem własnymi możliwościami, ciekawymi innymi rozwiązań. Rozpięty między impresyjno-ekspresyjnymi pejzażami z okolic Jabłonicy,

malowanymi z dużą czułością kolorystyczną, po młodopolsku nastrojowymi, przywołującymi wspomnienia i klimaty dzieciństwa, poprzez pełne humoru, groteskowe a czasem i drapieżne ekspresyjnie polichromowane rzeźby drewniane z zabawnymi tytułami, po prace w charakterze jakże odmiennym, figuralne, zrealizowane w kamieniu, jak chociażby te dla nowego kościoła w Haczowie. Niezależnie od tego, jakiego rodzaju zadania podejmuje artysta, czy jest to niewielkich

rozmiarów kolorystyczny szkic, czy monumentalna pełnoprzestrzenna rzeźba wykonana w drewnie lipowym, gruszy czy piaskowcu, zawsze wyróżniają się one przemyślaną formą, warsztatową biegłością i plastyczną kulturą. Kontakt z jego pracami pozostawia uczucie świeżości i braku zażenowania z powodu pretensjonalnego konceptu czy niedostatków rzemiosła. Jego plastyczna działalność jest otwarta i pozbawiona normatywnych ideologii, ufa intuicji oraz szczerym doznaniom.

Piotr Wójtowicz



Jablonica Polska

olej, deska  
78 x 100 cm, 2007 r.



*Forma I*

drewno  
wys. 2m, 2006 r.



*Panna*

drewno, metal  
wys. 89 cm, 1999 r.

Urodziła się w 1958 r. w Wałbrzychu. W latach 1977-1983 studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu na wydziale Projektowania Plastycznego - Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego. Po ukończeniu studiów wraz z mężem, artystą plastykiem, przeprowadza się do Boguchwały, gdzie mieszka do dziś. Pracuje jako projektantka architektury wnętrz, maluje. W latach 1994-1996 prowadziła Galeria Autorską w Rzeszowie przy ul. Dąbrowskiego, gdzie mieściła się ekspozycja prac małżeństwa Bać. Od 2004 r. bierze udział w plenerach malarskich oraz poplenerowych wystawach odbywających się w Boguchwale. Wystawy indywidualne: Galeria Rynek 25 w Rzeszowie, Galeria „W Podwórzu” (Rzeszów), „Old Warsaw Galery” w Winchester w USA. Brała udział w zbiorowych wystawach poplenerowych: Tuchów 2003, Tarnów 2009, Janowice 2010, Zakliczyn 2010, Janowice 2011, Kazimierz Dolny 2011.

## Iwona Urbańska-Bać

Iwona Urbańska-Bać po uzyskaniu dyplomu we wrocławskiej Szkole Sztuk Pięknych na Wydziale Projektowania Plastycznego - Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego zgodnie z wykształceniem zajmuje się wykonywaniem aranżacji wnętrz i dizajnem. Z zamiłowania uprawia malarstwo a większość swych prac tworzy podczas plenerów. W skupieniu, na łonie natury powstają pejzaże, o pogodnym nastroju, mieszczące się w nurcie polskiego koloryzmu. W swych realizacjach, stosuje tradycyjne techniki malarskie: olejną, temperę, akryl i akwarelę. Do klasycznych tematów, przewijających się w jej dorobku, należą pejzaże, portrety i martwe matyry. Styl, jaki wypracowała na przestrzeni lat, uległ stosunkowo niewielkim zmianom. W malarstwie sztalugowym od realistyczno-postimpresjonistycznej formuły pejzażu, łączenia problemu koloru i światła przeszła do rozwiązań dekoracyjnych, syntetyzowania plamy i zdecydowanych, nasyconych barw. Malarstwo, które na pierwszy rzut oka można by zakwalifikować do gatunku łatwego w odbiorze, posiada w gruncie rzeczy głębsze wartości artystyczne. Urbańska-Bać wiele uwagi poświęca zagadnieniu przestrzeni. Najbardziej charakterystyczna w tym względzie wydaje się być konstrukcja pejzażu, budowana na zasadzie zastosowania planów w obrazie, w specyficzny sposób doświetlonych, o harmonijnych zestawach kolorystycznych lub mocno ze sobą skontrastowanych, kładzionych barwami dopełniającymi się. W jej pejzażach mamy do czynienia z prostą, logiczną konstrukcją. Choć brzmi to dość rygorystycznie, malarstwo to nacechowane jest sporą dawką poezji, klimatem sielskości. Sposób tworzenia sprawia wrażenie

niezmiernie płynnego, spontanicznego, dającego autorce sporo satysfakcji. Większość kadrów ilustruje leśne lub polne drogi z malowniczo wkomponowanymi zabudowaniami. Dla wpatrującego się w te krajobrazy czytelnym staje się, z jaką radością autorka bawi się grą światła i cieni. To co jest wyznacznikiem tego malarstwa, to bez wątpienia operowanie szeroką gamą bieli, które to w sposób niebagatelny wpływają na artystyczną jakość dzieła. Biele rozbite błękitem, fioletem, różem i zielenią, skąpane w słońcu układają się na wzór rozmigotanych barwnymi szkiełkami obrazków w kalejdoskopie. Ale postimpresjonistyczna konwencja to tylko jeden ze sposobów budowania płaszczyzny malarskiej. Drugi rodzaj pejzażu, jaki prezentuje nam Urbańska-Bać, posiada proveniencję niemalże modernistyczną. Wyraźnie zaakcentowane pion i poziomy, ekspresyjnie malowane konary drzew, mocno skontrastowane światła i cienie, tworzą formę potraktowaną dużo bardziej syntetycznie. Ten, zdawać by się mogło, skryzalizowany język malarski, jakim posługiwała się artystka, uległ w ostatnim czasie zdumiewającej metamorfozie. Podróż do Nowego Jorku, odmieniła stylistykę prac nie do poznania. Artystka poddała całkowitej negacji realistyczną formę, do której sentymentalnie powracała. Mimetyczny charakter obranego motywu uległ zatraceniu na korzyść malarstwa abstrakcyjnego z elementami hiperrealizmu. Powiało nowością, amerykańskie klimaty zawiadnęły, a nawet, powiedziałabym, zrewolucjonizowały artystyczny image. Tworzone z rozmachem kompozycje, budowane ze zgeometryzowanej, płaskiej w swej strukturze plamy barwnej to swoiste novum twórczości Iwony Urbańskiej-Bać.

Dorota Rucka-Marmaj





*Brooklyn*

olej, płótno  
60 x 80 cm, 2010 r.



*Droga do kościoła*

olej, płótno  
50 x 70 cm, 2008 r.

Urodzona w Przemyślu, gdzie mieszka. Absolwentka PLSP w Jarosławiu, członkini Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików oraz European Artists Association w Niemczech. Od roku 1998 zajmuje się malarstwem, unikatową tkaniną, tworzy obiekty, instalacje, akcje i wydarzenia artystyczne. Swe prace i realizacje prezentowała w Polsce (Warszawa, Gdynia, Kraków, Łódź, Rzeszów, Przemyśl, Słonne, Krosno, Jarosław, Krasiczyn, Gorlice, Kolbuszowa, Dubiecko, Nozdrzec); na Węgrzech (Hajduboszormeny, Zalaegerszeg, Vaya, Debrecen, Kendlimajor); w Niemczech (Velbert, Essen-Borbeck, Bochum, Berlin, Paderborn, Stolberg-Zweifall, Bad Driburg, Naviges, Essen Werden, Osnabrück, Freiburg, Muhlhausen); w Rumunii (Aiud, Oradea, Cluj-Napoca); na Słowacji (Spiska Nova Ves, Kosice, Presov, Svidnik, Bardejov); w Austrii (St. Michael, Leoben); we Włoszech (Turyn, Cerva di Rossa); w Słowenii (Maribor); Serbii (Begec, Novi Sad); Finlandia (Hameelina); Egipcie (El Gouna); Mołdawii (Kiszyniów); w USA (New York, Amherst) i w Holandii (Delft). W latach 2003-2010 we wsi Słonne i w Nozdrzu zrealizowała 9 wielogodzinnych, otwartych formalnie akcji z pogranicza działań parateatralnych i performatywnych z udziałem wielu artystów i zaproszonych gości: „HatonHead”, „WhiteDay”; „Bachanalia”; „RedDay”, „FlowerPowerDay”, „PlasticFantasticDay”, „OpArtDay”, „EcoGreenDay”, „Niech żyje bal!”. Brała udział w międzynarodowych sympozjach i spotkaniach artystycznych w Polsce, Niemczech, Rumunii, Austrii, Serbii, Włoszech, Egipcie i na Węgrzech. Laureatka Grand Prix 6 Międzynarodowego Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna” (Krosno 2010); Międzynarodowego Triennale Malarstwa Regionu Karpat „Srebrny Czworokąt” (Przemyśl 2009) i Dorocznej Nagrody Artystycznej im. Mariana Strońskiego (Przemyśl 2009). Stypendystka Prezydenta Miasta Przemyśla (2007).

## Rena Wota

CZARY-MARY SZTUKI

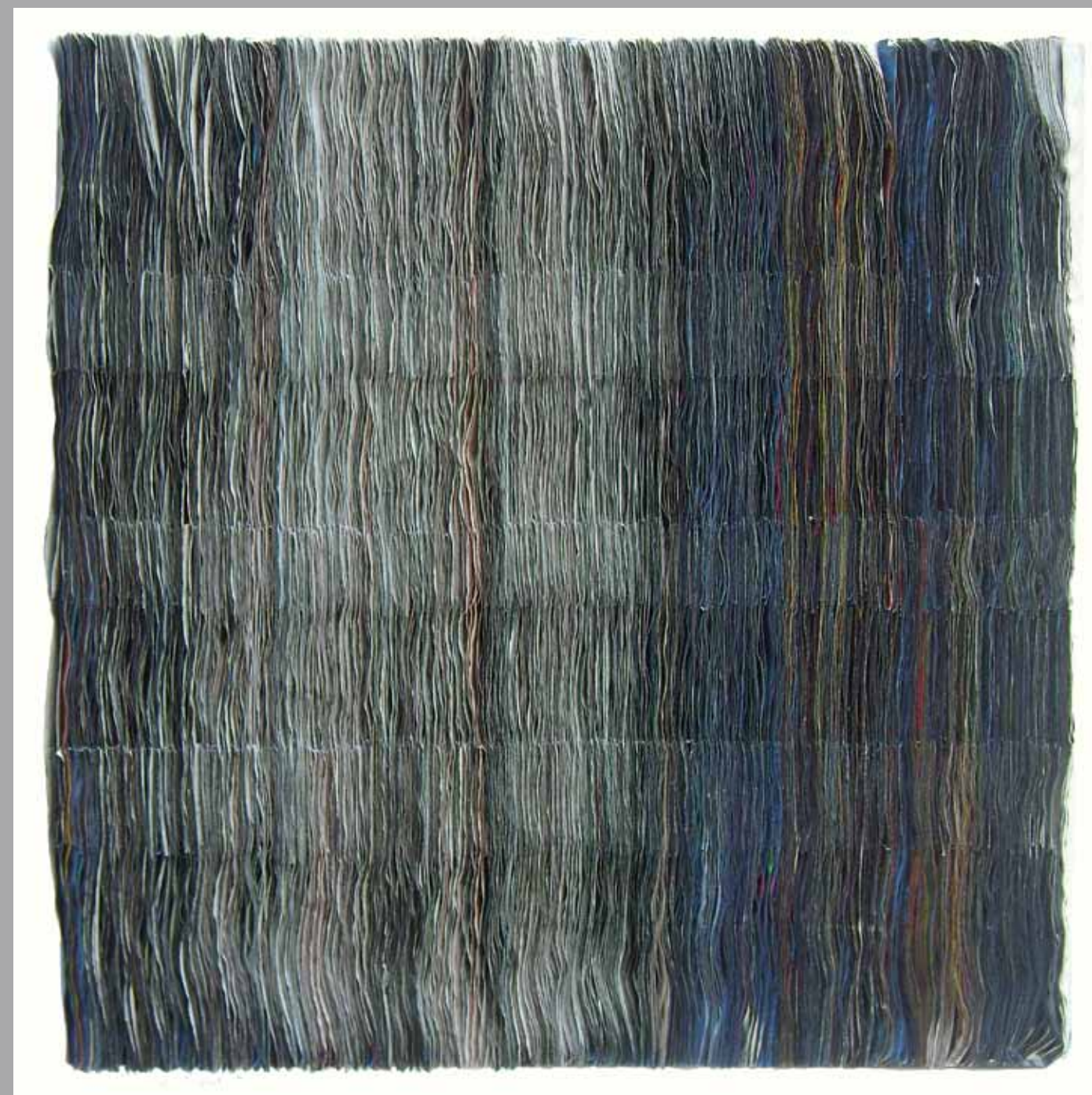
Twórczość Reny Woty jest ciekawa formalnie, intrygująca i pomysłowa. Artystka tworzy swoje prace, łącząc różne tworzywa i techniki plastyczne. Działa na pograniczach malarstwa, tkaniny i form przestrzennych, jest autorką, a jednocześnie realizatorką akcji plastycznych i instalacji, dla których kreuje różnorodne obiekty, często inspirując się pejzażem, kulturowymi artefaktami i wizualnymi atrybutami miejsc, po których podróżuje, wykorzystując napotkane tam elementy natury i przedmioty codziennego użytku. Przy opisach jej prac napotyka się enigmatyczne i tajemnicze określenie „technika własna”. Kiedy je oglądam, często stawiam sobie pytania: z czego i w jaki sposób są wykonane? I niejednokrotnie myślę się przy próbach odpowiedzi. To także celowe działanie artystki, którą w sztuce fascynuje nie tylko powoływanie do istnienia nowych form widzialności i kształtów piękna, ale także jej elementy ludyczne: zabawa i gra. Na przykład w pracy „Śnienie” formy, które wydają się wypukłe, są w istocie płaskie. W nagrodzonej Grand Prix na Biennale Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna” (Krosno 2010) pracy „Twisted” kompozycja, która, oglądana z dystansu, przypomina wielobarwną letnią łąkę i abstrakcyjne tła dekoracyjnych obrazów Gustawa Klimta, z bliska okazuje się być złożona z miniaturowych, zwiniętych w rulony, różnokolorowych pasów materiałów i stanowi swego rodzaju wizualną autodefinicję sztuki tkaniny. Ważną wartością prac Reny Woty jest kolorystyczna wrażliwość. Artystka odkrywa i wykorzystuje nowe odcienie i spektra działania koloru, które wprowadzają, wykorzystywane przez nią w pracach różnorodnie niestandardowe materie i tworzywa, a także ich wymiar przestrzenny - załamania, zagłębienia, szczytliny tkanin i papierów, ich wypukłości, wypustki i nieregularne krawędzie, subtelnie różnicowane grą światłocienia oraz efektami odbijania się i nakładania na siebie barwnych refleksów. Tak dzieje się w reprodukowanym w tym albumie we fragmentach cyklu „Touch me please!”, w którym głównym tworzywem jest szary papier lub pospolita gazetowa makulatura. Poddawane skomplikowanej serii artystycznych zabiegów: malowane, pokrywane nadrukami, cięte, przytwierdzone do podobrazia, mięte i rozwichrzane – odmieniają się nie do poznania. Powstały

finezyjne, urokliwe i rzeczywiście „pociągające” kompozycje, które zachęcają widza do bliskiego kontaktu nie tylko poprzez wzrok, ale i dotyk. Prace można oglądać z przodu i pod różnymi kątami widzenia, każdą osobno i zestawione w wieloczęloną kompozycję. Nie ma tu przypadku – kompozycja tak właśnie została obmyślona i wykonana. Szczególna umiejętność odkrywania i tworzenia przez artystkę nowych aspektów koloru i efektów wizualnych została dostrzeżona przez jurorów Międzynarodowego Triennale Malarstwa Regionu Karpat „Srebrny Czworokąt” Przemyśl 2009 i uhonorowana wyróżnieniem za dyptyk „Od zmierzchu” i „Do świtu”. Przemyska artystka uprawia taki rodzaj sztuki, który nie cieszy się w Polsce wielką popularnością. Ważne są w nim, może nawet najważniejsze, wartości czysto plastyczne: barwa, ciekawa, oryginalna forma, tworzenie i odkrywanie nowych form widzialnego piękna. Nie są to zatem tak cenione z powodu „powagi” wyrazu i „głębi” przekazu: symbolizm, realizm czy sztuka fantastyczna, i nie jest to także czysta abstrakcja w jej idealistycznej, mistycyzującej odmianie. Artystka tytułami kompozycji i najważniejszych indywidualnych wystaw: „Zapis materii” i „Zapis energii miejsc” zwraca uwagę na to, jak bardzo inspiruje ją to wszystko, co ją otacza: formy i zjawiska bytu, postaci świata, ludzie i ich wytwory. W jej pracach odnajdziemy szereg reminiscencji rzeczywistości: aluzje pejzażowe („Morze Czerwone”, cykl „Stracone lato”), inspiracje charakterystycznymi dla danego miejsca elementami, na przykład słupami totemicznymi napotkanymi na Węgrzech czy kolumnami egipskich świątyń, pokrytymi zagadkowymi runami. Kompozycje Reny Woty zwracają uwagę warsztatową rzetelnością, która wynika po części z bardzo pracochłonnej techniki jej pracy: zwykle wieloczęściowymi cyklami i seriami, które pozwalają jej rozwijać, poprawiać i doskonalić pomysły, także wypróbowywać ich rozliczne warianty. Ponadto przenika je ciepła, promieniująca osobowość kobiety, przepełnionej wieloma zmiennymi, zwykle jednak pozytywnymi emocjami, które możemy starać się odczytywać z kolorystycznych dominant kompozycji: radosnych oranżów i zieleni, smutnych szarości i bieli, refleksyjnych szmaragdów

i błękitów. Przemyska artystka jest także inspirującym przykładem powrotu do tworzenia w tym okresie życia, który dla wielu kobiet nie jest szczęśliwy ani szczególnie owocny. Wiele z nich pod wpływem różnych okoliczności życiowych i osobistych porzuca wtedy aktywne tworzenie, a Rena Wota nie tylko odkryła swoje powołanie, ale i ciekawie rozwija się artystycznie, wzbogaca wewnętrznie, odnosi sukcesy. Godna pozazdroszczenia jest młodość i energia jej sztuki, które żartobliwy wyraz znalazły w pochodzącej z 2010 roku instalacji „Dama z krokodylem”. Artystka sparafrazowała słynne zdanie z „Zemsty” Aleksandra Fredry. Mądry hrabia w satyrycznie

zamyślnym życzeniu jednej ze swych kapryśnych bohaterek: „Jeśli nie chcesz mojej zguby, krokodyla kup mi luby”, być może niechętny powiedział coś bardzo trafnego na temat kobiecych marzeń. A marzenia i bogactwo wyobraźni są wszak źródłami sztuki. Ekscentryczny „krokodyl” Reny Woty jest dla mnie symbolem jej sztuki - wyróżniającej się z szarego otoczenia, pełnej fantazji i marzeń o tym, że może być wokół nas piękniej, bardziej kolorowo i niezwykle, jeśli tylko potrafimy nasze wizje piękniejszego, zabawniejszego, sympatyczniejszego świata urzeczywistnić - na przykład przez czarodziejskie moce sztuki.

Magdalena Rabizo-Birek



*Touch me please*

technika własna, akryl, papier, płótno  
80 x 80 cm, 2009 r.





*Touch me please*

technika własna, sitodruk, papier, płótno  
100 x 100 cm, 2010 r.



*Touch me please*

technika własna, papier, płótno  
60 x 60 cm, 2009 r.

Urodzony w 1961 r. w Sanoku. Absolwent Liceum Sztuk Plastycznych w Jarosławiu. Ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie w 1989 roku. Dyplom w pracowni prof. Mariana Koniecznego oraz w pracowni rysunku prof. Bogusza Salwińskiego. W latach 1989-1995 pracował w macierzystej uczelni na wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, jako asystent w pracowni rysunku, a od 1993 roku, także jako współprowadzący w pracowni rzeźby. W latach 1995-2000 przebywał w USA, gdzie pracował przy realizacji prac konserwatorsko-rzeźbiarskich. Od 2001 był wykładowcą w Państwowej Szkole Zawodowej im. Jana Grodka w Sanoku, a także od 2004 roku na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego na stanowisku adiunkta. W 2005 roku uzyskał tytuł doktora na ASP w Krakowie. Jest członkiem ZPAP. Jego prace znajdują się w zbiorach prywatnych i państwowych w kraju i za granicą. Prowadzi działalność w zakresie rzeźby i rysunku. Mieszka w Sanoku

## Krzysztof Woźniak

Ogromny obszar wyobraźni plastycznej, pamięci obrazów i psychicznych doznań artystów zbudowany jest z szeroko pojętego doświadczenia sztuki. Ich marzenia i wyobrażenia o przynależności do świata sztuki, także w dużym stopniu w tym doświadczeniu są zakorzenione. Bóże i impulsy kulturowe, szczególnie może na początku indywidualnej artystycznej drogi są szczególnie istotne, w każdym razie nie mniej ważne od naturalnych inspiracji płynących ze świata natury. Odnajdywanie siebie samych, definiowanie własnych dyspozycji wewnętrznych, typu wrażliwości wizualnej z właściwymi jej rejestrami emocjonalnymi, a także światopoglądowymi, reprezentującymi się poprzez dzieła sztuki, stanowi dla stopniowego konstituowania się własnej artystycznej tożsamości warunek niezbywalny. Daje poczucie realnego odniesienia, przynależności do jakiegoś obszaru, w którym czujemy się dobrze, ale też gruntu, od którego można się odbić. W filmie Carlosa Saury stary Goya mówi, że stylizacyjne wpływy są ważne i naturalne, nie należy ich się bać. Silna indywidualność z nimi zawsze sobie poradzi. Wydaje się, że artystycznym „domem rodzinnym” rzeźbiarza i rysownika Krzysztofa Woźniaka jest twórczość Augusta Rodina. A szerzej - tradycja rzeźby realistycznej o silnym zabarwieniu emocjonalnym, impresjonistycznym i ekspresjonistycznym zarazem. Zarówno tematyka prac sanockiego rzeźbiarza, czerpiąca z figuratywności, odnosząca się do postaci ludzkiej, portretu, jak też treści formalne jego prac, rodzaj kompozycji, układów, powierzchni bryły, jej faktury, wskazują na powyższe źródła. Prosta definicja rzeźby, mówiąca o tym, że jest ona układem płaszczyzn w przestrzeni, jest definicją fizykalną. Wbudowanie w jej fizyczność indywidualnej refleksji i emocji, jest czynnością magiczną, zamieniającą surową materię w uduchowiony artefakt. Krzysztof Woźniak, rzeźbiarz o wyraźnych zdolnościach animowania materii, czyni to z dużym powodzeniem. Jego prace, zarówno małe i duże, poczynając od kameralnych form głów i portretów do monumentalnych kompozycji wielofigurowych, przy wszystkich właściwych im walorach weryzmu przedstawienia, niosą niezliczone ślady energii, jaka je ukształtowała. Widzimy to w elementarnych śladach żywiołowej faktury, czy dynamicznego, wewnętrznego napięcia bryły.

Utrwalone w ulubionym przez rzeźbiarza tworzywie, którym dawną pozostaje brąz, otwierają odbiorcę na wrażenia nieomal malarskie, jak też haptyczne, dotykowe. Wrażliwość malarska Woźniaka przejawia się zresztą nie tylko w bogactwie stosowanych przez niego patyn, czy doborze różnokolorowych elementów kamiennych jako składowych kompozycji, ale może przede wszystkim w sposobie uchwycenia światła, kształtującego przestrzeń form. Jest tu imponujący rozmach i swoboda „rozwijania” płaszczyzn, tworzących niezwykle plastyczną grę światłocienia. Obserwujemy to zarówno w pięknej, kameralnej rzeźbie postaci siedzącej, fraszobliwej, postaci kroczącego z otwartymi ramionami mężczyzny z ptakiem, czy ekspresyjnych grupach figur, których okrycia „szumią” rozwiewającym je wiatrem. Z kolei ciekawy zestaw prac portretowych, które można by nazwać portretami bezimiennymi, posiada siłę niedopowiedzenia, jakby zagubionej tożsamości o klimacie ekshumowanych z „Zielnika” Aliny Szapocznikow. Syntezą dotychczasowych poszukiwań Woźniaka zdaje się być ostatnia, duża realizacja figuralna, wielopostaciowa, ustawiona na dziedzińcu Wyższej Szkoły Zawodowej im. Jana Grodka w Sanoku. To rzeźba o wysokich walorach wyrazowych jak i technicznych, będąca czytelnym gestem w stronę „Mieszczan z Calais” Rodina, swoisty hommage dla mistrza, ale też eksponujący mistrzostwo warsztatowe Woźniaka. Kompozycja ta, stanowiąc popis jego rzeźbiarskiego kunsztu, zaprzecza powiedzeniu Brancusiego, znanej metaforyze o cieniu wielkiego drzewa hamującego jakoby wzrost i rozwój twórczych sił. Osobną, ale jakże spójną z rzeźbami artysty, jest domena rysunku. Artysta uważa ją za ważną, dopełniającą rzeźbę, autonomiczną wypowiedź. Woźniak z wielką ochotą poddaje się żywiołowi rysunku, bada jego diapazon, zakreśla ekstrema, uwalnia temperament. Napięcia graficzne o silnym wyrazie nieomylnie przenoszą temperaturę emocji rozpiętą miękkim, czułym choć nie czułościowym wyobrażeniem aktów, znów jakby ze szkicownika Rodina, po niezwykle wyraziste i mocne, spazmatyczną kreską rysowane figury. I zawsze postać, głowa, twarz, Ciało - jakby przy pomocy węgla, ołówka, czy tuszu na końcu stalówki można było dotrzeć do jego zagadki, powłoki, nietrwałej zasłony.

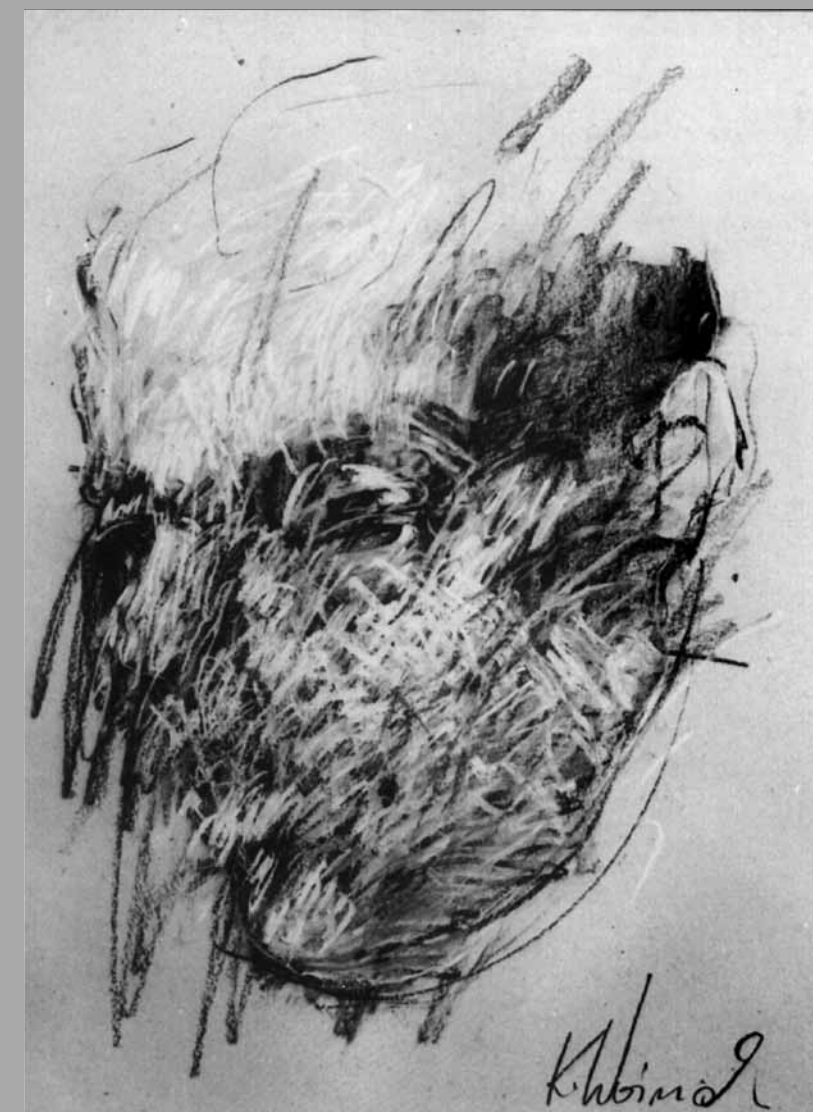
Piotr Wójtowicz





*Portret syna*

Gips patynowany



*Portret bezimienny*

Węgiel, pastel  
100 x 70 cm

## Biogramy autorów tekstów w drugim tomie „Sztuka Podkarpacia”

### Magdalena Rabizo-Birek

Ur. w 1964 r. w Kamieńsku. Krytyk literacki, krytyk sztuki. Dr nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX wieku Uniwersytetu Rzeszowskiego. Redaktor naczelna kwartalnika literacko-artystycznego „Fraza”. Recenzje, szkice i eseje o literaturze i sztuce publikowała m.in. w: „Nowym Nurcie”, „Twórczości”, „Akcencie”, „Art&Business, „Arkuszu”, „Nowych Książkach”, „Odrze”, „Opcjach”, „Tekstach Drugich”, „Pograniczach”, na łamach pism naukowych i regionalnych oraz wygłaszała na antenie Rozgłośni Polskiego Radia w Rzeszowie. Autorka książek „Czytanie obrazów. Teksty o sztuce z lat 1991-1996” (1998) i „Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego” (2002). Kuratorka wystaw w Galerii Sztuki Współczesnej w Przemyślu „Bez końca o człowieku” (2003, 2008) i „Refleksje o naturze w sztuce ponowoczesnej” (2009). Współautorka (z Józefem Ambrozowiczem) albumu „Józef Mehoffer – artysta dwóch epok” (Rzeszów 2010) oraz (z J. Kawalkiem, J. Nowakiem, Piotrem Rędziniakiem) I tomu Sztuki Podkarpacia (Rzeszów 2010). Uczestniczy w Forum Malarstwa Polskiego w Lesku (m.in. współredaktorka zeszytów Forum „Ecce Homo” i „Natura Rzeczy”). Członkini Podkarpackiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Laureatka Nagrody Fundacji Wł. i N. Turzańskich (Toronto 2004). Mieszka w Rzeszowie.

### Dorota Rucka-Marmaj

Ur. w 1973 r. w Rzeszowie. Historyk sztuki, absolwentka Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Pracuje na stanowisku adiunkta w Dziale Sztuki Muzeum Okręgowego w Rzeszowie. Związana z Podkarpacką Zachętą Sztuk Pięknych. Należy do Stowarzyszenia Historyków Sztuki - Oddział Rzeszów oraz ICOM – International Council of Museums. Zajmuje się malarstwem, architekturą XIX/XX w. i sztuką współczesną.

### Jacek Kawalek

Urodził się w Jaśle w roku 1946. Ukończył Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Jarosławiu i Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Od roku 1986 pracuje w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Rzeszowie (obecnie Zespół Szkół Plastycznych). W latach 1974 – 1981 publikował recenzje oraz artykuły na temat sztuk plastycznych w prasie rzeszowskiej i warszawskiej. Od roku 2008 uczestniczy w plenerach „Wiśniowa pachnąca malarstwem” w Wiśniowej nad Wisłokiem.

### Stanisława Zacharko-Łagowska

Ur. w 1958 r. w Przemyślu. Historyk sztuki, krytyk sztuki, artysta fotografik. Ukończyła historię sztuki (1977-1985) i podyplomowe studia „Zarządzanie kulturą” (2003-2004) na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Od 1985 r. pracuje w Biurze Wystaw Artystycznych w Kielcach, od 1996 - na stanowisku kierownika galerii. Od 2003 r. współpracuje z Uniwersytetem Jana Kochanowskiego w Kielcach – w Instytucie Sztuk Pięknych prowadziła według autorskiego programu zajęcia z przedmiotu „Marketing sztuki”, obecnie wykłada „Wiedzę o sztuce” studentom filologii polskiej. Kuratorka wielu wystaw i projektów z dziedziny sztuki współczesnej, autorka około 200 wstępów do katalogów wystaw i licznych recenzji. Współpracuje z miesięcznikiem kulturalnym „Teraz” (Kielce) i Pismem Artystycznym „Format” (Wrocław). Uprawia twórczość artystyczną w dziedzinie fotografii artystycznej, tworzy przestrzenne plenerowe instalacje z wikliny, maluje. Należy do Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Związku Polskich Artystów Fotografików, Ogólnopolskiego Stowarzyszenia Artystów „Wiklina” i Związku Działkowców Polskich. Jest matką trzech synów: Michała (ur. w 1980r.), Rafała (ur. w 1983r.) i Andrzeja (ur. w 1986r.).

### Piotr Wójtowicz

Ur. w 1958 r. w Stalowej Woli. Absolwent PLSP w Jarosławiu. Studiował na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dyplom obronił w pracowni Jana Szancenbacha. Uprawia rysunek i malarstwo. Autor kilkunastu wystaw indywidualnych w takich miastach jak: Krosno, Kraków, Rzeszów, Bydgoszcz, Sandomierz, Stalowa Wola, Poznań, Częstochowa, Gorlice, Montpellier (Francja). Brał udział w wielu wystawach zbiorowych m.in. „Szancenbach i uczniowie” w Krakowie, „Powroty - wystawa artystów ziemi lasowiackiej” w Stalowej Woli (1991), w Galerii Rostworowskiego w Krakowie (1993), „Ślady-Znaki-Symbole” w BWA w Bydgoszczyr. (1995). Kilkakrotnie pokazywał swoje prace na Jesiennych Konfrontacjach w Rzeszowie, Międzynarodowych Biennale Malarstwa „Srebrny Czworokąt” w Przemyślu, Festiwalach Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie oraz na wszystkich ważnych wystawach krośnieńskich. Brał także udział w wystawie „Paisaxe Remota - Paisaxe Futura” w 1989 r. w Santiago de Compostella. Wielokrotnie nagradzany, trzykrotny stypendysta Ministra Kultury i Sztuki. Obecnie nauczyciel w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Krośnie.

W kolejnych tomach przedstawimy m.in. artystów:

BACHÓRZ JÓZEF  
BAĆ KAZIMIERZ  
BALICKI JACEK  
BARTUŚ BOGUSŁAW  
BIERNAT BOGDAN  
BOKOTA-TOMALA BARBARA  
CEBULA HENRYK  
CHROBAK URSZULA  
CICHOWSKA KINGA  
CWYNAR KATARZYNA  
DROZD MICHAŁ  
DUNIN-BRZEZIŃSKI „KARO” JERZY  
DŹOCHOWSKI WIKTOR  
GMITER BARBARA  
GÓRECKI STANISŁAW  
GRABOWSKA JUSTYNA  
HUBERT BARBARA  
HÜBSCH ZBIGNIEW  
IWANOWSKI BOGUSŁAW  
KIERSKI JERZY  
KALINOWSKI JÓZEF  
KMIECIK ANDRZEJ  
KMIECIK EDWARD  
KRAWIEC JAN  
LENAR STANISŁAW  
ŁĄTKA-LEWANDOWSKA ALICJA  
MAZUR MACIEJ  
MEDYŃSKA ROMANA  
NIEBUDEK KRYSZYNA  
OLEARKA PAWEŁ  
PAWŁOWSKA EWA  
PILSZAK ANNA MARIA  
PISAREK ŁUKASZ  
ROLNIAK TOMASZ  
ROSTKOWSKA NINA  
RUT MARCIN  
SITEŃ MARIA  
SIUTA-GÓRECKA MARIA  
STABRYŁA SYLWESTER  
SUS-AKSAMIT KRYSZYNA  
SZAREK ANNA MARIA  
ŚLIWIŃSKI WITOLD  
MISTAK TOMASZ  
TRZYNA WOJCIECH  
VARDANIAN SUREN  
WITOWICZ JANUSZ  
WŁODARSKA-RUŁKA AGNIESZKA  
WODNICKI WIEŚŁAW  
WORONIEC JR. PIOTR  
WOŹNIAK-NIEMKIEWICZ AGATA  
WÓJTOWICZ LUCYNA



