

Contemporary artist and the sacrum. Metaphysical themes in the work of Tadeusz Boruta, Stanisław Białogłowicz and Tadeusz Wiktor

Exhibitions, like rosary beads, or like knots on the thread of time, mark subsequent stages in the work of almost every contemporary artist. They provide an opportunity for reflection and summing up, verified by critics and the audience. Sometimes an exhibition becomes a kind of dialogue between the author of its scenario and one or more artists-participants while works of art become the authors' eloquent reply to questions asked, a reply that they themselves find surprising. Viewers are witnesses to this silent conversation: the viewers who can thus anew or more fully read the message contained in works of art, seeing in them the content which even their authors are sometimes unaware of.

In February 2009, in connection with the inauguration of the Rzeszów Documentation Centre of Contemporary Sacred Art, a small exhibition was organized which was aimed at brief, comprehensive presentation of the expression of metaphysical experiences and reflections dominant in contemporary art, stemming from the Judeo-Christian cultural tradition. The ascetic formula of the exhibition allowed for the presentation of only three artists associated with the local university and representing different trends of contemporary painting: Tadeusz Boruta, Stanisław Białogłowicz and Tadeusz Wiktor. The criterion for selection was the striking individuality of their personal style: the striking formal differentiation of the expression of similar content. At the request of the organizers, each of them had made a choice of only one work which, according to him, best corresponded to the theme of the exhibition, expressed by the oxymoron: "Expressing the Inexpressible."

*

Presented at the Rzeszów exhibition, Tadeusz Boruta's *Doubting Thomas* [Fig. 1] shows in

Artysta współczesny wobec *sacrum*. Wątki metafizyczne w twórczości Tadeusza Boruty, Stanisława Białogłowicza i Tadeusza Wiktora

Wystawy jak paciorki różańca, jak węzły na sznurze czasu wyznaczają kolejne etapy twórczości niemal każdego współczesnego artysty. Dają możliwość refleksji i podsumowania weryfikowanego przez krytykę i publiczność. Czasem ekspozycja przekształca się w swoisty dialog między autorem jej scenariusza i jednym bądź kilku artystami-uczestnikami, a dzieła sztuki stają się wymowną odpowiedzią twórców na zadawane im pytania, często zaskakującą dla nich samych. Świadcami owej niemej konwersacji są widzowie, którzy dzięki temu mogą na nowo lub pełniej odczytać komunikat zawarty w dziełach sztuki, dostrzegając w nich treści, których czasem nie uświadamiają sobie nawet sami autorzy.

W lutym 2009 roku w związku z inauguracją rzeszowskiego Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej zorganizowano niewielką ekspozycję, której celem było skrótowe i syntetyczne przedstawienie sposobu wyrażenia doznań i refleksji o charakterze metafizycznym, dominujących w sztuce współczesnej, wyrosłej z tradycji kultury judeochrześcijańskiej. Ascetyczna formuła wystawy pozwoliła na prezentację tylko trzech artystów związanych z miejscowym uniwersytetem i reprezentujących odmienne nurty malarstwa współczesnego: Tadeusza Boruty, Stanisława Białogłowicza i Tadeusza Wiktora. Kryterium doboru stanowiła wyrazista odrębność ich indywidualnego stylu – uderzające zróżnicowanie formalne służące do wyrażania zbliżonych treści. Na prośbę organizatorów każdy z nich dokonał wyboru tylko jednej pracy odpowiadającej według niego najlepiej tematowi wystawy ujętemu w oksymoronie: „Wyrzucić Niewyrzeczalne”.

*

Prezentowany na rzeszowskiej wystawie *Niewierny Tomasz* Tadeusza Boruty [il. 1] ukazuje, w pozornie przypadkowym i fragmentarycznym ujęciu, dwie sylwetki ludzkie w półpostaci na płaskim, neutralnym tle. Artysta kon-



1. Tadeusz Boruta, *Niewierny Tomasz*, 1999, olej na desce, 110×120 cm, własność artysty, fot. T. Boruta

1. Tadeusz Boruta, *Doubting Thomas*, 1999, oil on board, 110×120 cm, owned by the artist, photo by T. Boruta

centruje się na zobrazowaniu dialogu gestów pomiędzy Chrystusem a zbliżającym się do Niego Tomaszem. Ujęcie z dolnego punktu widzenia heroizuje przedstawienie, a pozostawienie poza kadrem oblicza Chrystusa pozwala pełniej skupić się na wymowie gestów: Jego prawej ręki – błogosławiącej, i lewej – wskazującej na ranę, oraz ostrożnie wyciągniętej dłoni apostoła. Tomasz spogląda uważnie w twarz Zmartwychwstałego, której nie może już jednak zobaczyć podążający za jego wzrokiem widz. Oblicze tego, który „uwierzył, bo zobaczył” (J 20,28), jak to najczęściej bywa w twórczości Tadeusza Boruty, ma rysy samego autora dzieła, identyfikującego się prawdopodobnie z postawą ucznia Chrystusa. Całości przedstawienia dopełniają barwy o czytelnym znaczeniu symbolicznym: złocista żółć i purpurowa czerwień bogatych draperii szat malowanych w sposób charakterystyczny dla stylu artysty. Obraz *Niewierny Tomasz* porusza problem znaczenia poznania jako etapu procesu twórczego. Pozwalając apostołowi kontemplować niedostępne dla widza oblicze Chrystusa, malarz sugeruje, że wrażliwość twórcy daje mu możliwość przenikania w rejony niedostępne dla percepcji odbiorcy.

a seemingly random and fragmentary way two human figures shown in half-figure against a flat, neutral background. The artist focuses on the portrayal of a dialogue between Christ and the gestures of Thomas, who is approaching him. Depiction from a lower point of view heroizes the scene, and by leaving Christ's face outside the frame allows us to more fully concentrate on the expression of the gestures: Christ's right hand – blessing and the left one – pointing to the wound, and the apostle's hand outstretched gently. Thomas looks carefully in the Risen One's face, which, however, cannot be seen by the viewer following his sight. The face of one who believed because he saw (Jn 20, 29) as is typical of the work of Tadeusz Boruta, has the features of the artist himself, perhaps identifying himself with the attitude of Christ's disciple. The depiction is made complete by the colours which have clear symbolic meaning: golden yellow and purple red of the rich draperies of the robes, painted in the way characteristic of the

artist's style. The painting *Doubting Thomas* raises the problem of the importance of cognition as a stage of the creative process. By allowing the apostle to contemplate Christ's face, inaccessible to the viewer, the painter suggests that the sensitivity of the artist gives him the possibility to penetrate into areas inaccessible to the recipient's perception.

Realism of the form of Tadeusz Boruta's painting, coupled with elimination of unnecessary detail and a clear message, helped the exhibition visitors transcend the surrounding banality and the often mindlessly recorded everyday reality, and meditate on the content proposed by the two other artists.

The second painting: *A hidden record according to the icon "St Luke painting the Hodegetria"* [Zapis ukryty według ikony „Święty Łukasz malujący Hodegetrię”] [Fig. 2] introduced a new formal language and a different interpretation of the exhibition's theme. The powerful and expressive, bright and aggressive form of presentation of *Doubting Thomas* was replaced by the subtle and ethereal, delicate and dreamlike painting by Stanisław Białogłowicz. While Boruta reinterprets the topic, present in the iconographic tradition of Western Christianity, Białogłowicz is inspired by forms of imagery adopted in Byzantine-Ruthenian art [Fig. 3].¹

The theme of the picture is the stage of creation itself, the “expression of the Inexpressible”. Byzantine art, creating the iconographic scheme of St Luke painting the Virgin Mary, has objectified an individual, legendary event and gave it a deep theological meaning, related to the importance that Eastern Christianity attaches to the process of creation of a work of sacred art.²

St Luke, an artist, is sitting on a stool with a footstool under his feet; in front of him there is a pulpit and a rack with a painted image of the Hodegetria. Inspiration in the form of an angel standing behind the artist suggests to him how to render the vision: the silhouette standing before the easel of Our Lady and Child standing in front of the easel. Preserving the traditional compositional scheme, Stanisław Białogłowicz individualizes the form by giving it a stamp of his own experience, while not losing any of the wealth of theological content of the original. The reversed perspective of the Byzantine icon,



2. Stanisław Białogłowicz, *Zapis ukryty według ikony „Święty Łukasz malujący Hodegetrię”*, 2006, olej na płótnie, 165×145 cm, własność artysty, fot. S. Białogłowicz

2. Stanisław Białogłowicz, *A hidden record according to the icon "St Luke painting the Hodegetria"*, 2006, oil on canvas, 165×145 cm, owned by the artist, photo by S. Białogłowicz

Realizm formy obrazu Tadeusza Boruty połączony z eliminacją zbędnych szczegółów i czytelnym przekazem pomagał widzowi zwiedzającemu wystawę przejść od banału otaczającej go i często bezmyślnie rejestrowanej codzienności do rozważania treści zaproponowanych przez dwu pozostałych artystów.

Kolejny obraz – *Zapis ukryty według ikony „Święty Łukasz malujący Hodegetrię”* [il. 2] reprezentował odmienny język formalny i inną interpretację wątku przewodniego ekspozycji. Mocnym i wyrazistym, jaskrawym i agresywnym formom przedstawienia *Niewiernego Tomasza* przeciwstawiono zwiewne i eteryczne, delikatne i zjawiskowe malarstwo Stanisława Białogłowicza. O ile Boruta reinterpretuje temat obecny w tradycji ikonograficznej zachodniego chrześcijaństwa, o tyle Białogłowicz inspirował się formami obrazowania przyjętymi w sztuce bizantyńsko-ruskiej [il. 3].¹

Tematem obrazu jest sam etap kreacji, owo „wyrażanie Niewyraźnego”. Sztuka bizantyńska, tworząc schemat ikonograficzny św. Łukasza malującego Matkę Boską, zobiektywizowała jednostkowe legendarne wydarzenia i nadała mu głęboką teologiczną treść, odno-

¹ Stanisław Białogłowicz found a direct inspiration in the painting *St Luke painting the Hodegetria* in the Pushkin Museum of Fine Arts in Moscow (Fig. 3, information obtained from the artist in a conversation on 12 Feb. 2009).

² L. Uspieski, *Teologia ikony*, Poznań 1983.

¹ Bezpośrednią inspiracją dla Stanisława Białogłowicza był obraz *Św. Łukasz piszący Hodegetrię* z Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie (il. 3, informacja uzyskana od autora dzieła, rozmowa z 12 II 2009 roku).



3. *Święty Łukasz malujący Hodegetrię*, XVI w., tempera na desce, Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie, fot. S. Białogłowicz

3. *St Luke painting the Hodegetria*, 16th century, tempera on board, Pushkin Museum of Fine Arts in Moscow, photo by S. Białogłowicz

szą się do znaczenia, jakie w chrześcijaństwie wschodnim przywiązuje się do procesu realizacji dzieła sztuki sakralnej².

Artysta – św. Łukasz – siedzi na taborecie z podnóżkiem pod stopami; przed nim znajduje się pulpit i stelaż z malowanym obrazem Przewodniczki (Hodegetrii). Natchnienie w postaci anioła stojącego za plecami malarza sugeruje mu, jak oddać wizję – sylwetkę stojącą przed sztalugą Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Stanisław Białogłowicz, zachowując tradycyjny schemat kompozycyjny, indywidualizuje formę, nadaje jej piętno własnego przeżycia, a jednocześnie nie traci nic z bogactwa teologicznych treści pierwowzoru. Odwrócona perspektywa ikony bizantyńskiej powtórzona w obrazie współczesnego artysty odbiera przedmiotom umowną realność konwencji malarstwa ikonowego, sprawiając, że stają się przede wszystkim dekoracyjnym układem zgeometryzowanych płaskich plam barwnych. Kompozycję Stanisława Białogłowicza charakteryzują: uproszczone syntetyczne formy, brak rysunku wewnętrznego i delikatne, lase-

repeated in the painting by the modern artist, removes from the objects the conventional realism of icon painting, making them primarily a decorative geometric arrangement of flat colour patches. Stanisław Białogłowicz's composition is characterized by: simplified synthetic forms, lack of internal contour and delicate application of glazes of paint, using the opportunities offered by the oil painting technique – unlike in icon painting, which uses mainly tempera. The main scene is surrounded by miniature pictures more personal and mysterious.³ However, unlike those in the traditional icons, they do not depict the lives of the figures represented in the main scene but contain the artist's poetic reflection on his work. The whole is maintained in brown and vermilion colours, passing into delicate pinks and contrasting white spots. The first part of the title "a hidden record", relating this painting to a large cycle of the artist's works of the same title, requires one to return to the painting to read another code, an even more personal one, hidden in the forms already found.⁴

The last part of the Rzeszów exhibition was Tadeusz Wiktor's painting *An Icon for Stanisław. A prayer for Father [Ikona dla Stanisława. Modlitwa za Ojca]*, placed the farthest and deepest in the series of the three paintings, in the greatest possible isolation, seemingly almost completely eliminating any anecdote [Fig. 4]. The title which defines this work draws attention to another important element of the existence and influence of a work of art, namely its function as a message for its recipient.

Tadeusz Wiktor's vertical composition is limited to a slender, pointed arc, outlined in its central part, creating associations with Gothic architecture, intended by the artist. The painting is kept in shades of red: from pure vermilion, through the dominant broken colours, to browns and even black, in some parts gradually lightened even to the streaks of pure white. The outline of the arc was multiplied by bands of colour, painted with perfect geometrical unambiguity, shimmering with different shades: either juxtaposed in a contrasting way or interpenetrating gently. Its form was opposed to

³ They are not found in the icon that had inspired the artist.

⁴ "A hidden record of a small homeland and every passing moment will sometimes fly here like an indelible memory of past happiness which transcends any record, transcends time and death, it is a thought about a human being, the mother of memories and an inseparable companion of melancholy." Stanisław Białogłowicz. *Malarstwo. Znaki oczyszczenia. Zapis ukryty*, texts by S. Białogłowicz, K. Węgrzyn-Białogłowicz, Rzeszów, no date, p. 3.

² L. Uspienski, *Teologia ikony*, Poznań 1983.

a smooth background, only slightly varied in its hues. Marked in the upper part, along the inner contour of the outline of the arc, a small section covering a whole range of colours used in the painting introduces an element of anxiety and movement, reminiscent of unexpected lighting effects caused in church interiors by the glare of *lumen divinis*, filtered through medieval stained glass windows.

By means of reduction of form, which is close to abstraction, and by perfection of its elaboration, excluding any imperfection being a record of the direct action of the artist's hand, Tadeusz Wiktor seeks to obtain the objectification of communication. His own statements on the concept of an "icon" – appearing in the title of the painting – show that he regards it as the illumination of the Absolute, in the creation of which an artist merely plays the role of an intermediary, often surprised by the existence of the form created by his means.⁵ Wiktor distinguishes in an icon a cultural aspect, embedded in time and referring to the symbolism functioning in the collective consciousness, and the timeless, essential dimension, available only to such an individual who "during contemplation of an icon transcends the sphere of its transcendent attributes" and, discarding the *ego*, unites himself with the Absolute.⁶

Meanwhile, the cycle to which the icon *An Icon for Stanisław. A prayer for Father* belongs points to yet another aspect of icon creation in the artist's work: the personal and subjective one, which is a particular form of its cultural dimension. The outline of the Gothic arc and the play of light on the surface of its geometric structure has clear cultural connotations relating to faith, but also reflects the fascination and the experiences the artist had as a child in contact with the forms of medieval architecture, as well as a strange dream: the state of special illumination which he experienced as an adult⁷.

⁵ T.G. Wiktor, B. Kowalska, *Wiktor – wieloobrazy/pan-obraz: malarstwo 1972–2005: studio badań panobrazu, ikonozofia wieczysta, transrealizm, metaplastycyzm*, Katowice 2006, p. 212.

⁶ Ibidem.

⁷ Tadeusz Wiktor's account of his childhood fascinations with Gothic architecture resembles the atmosphere of Proust's description of the interior of the church in Cambrai, as seen through the eyes of the child as well. The painter also accurately describes the strange dream, regarded by him as a special illumination, which he had already experienced in adulthood. He describes this dream in: T. Wiktor, *Kalendarium indywidualne*, in: *Teksty artystów*, Kraków 1994, p. 16; Bożena Kowalska also mentions the dream in *Siedem szkiców o Wiktorze*, in: Wiktor, Kowalska (ft. 5), p. 26. The Gothic arc motif, repeated by Wiktor in *Ikony* suggests, among others, associations with the mystical landscapes of romantic painters.

runkowe nakładanie farb, z wykorzystaniem możliwości, jakie daje technika olejna – inaczej niż w malarstwie ikonowym, operującym głównie temperą. Scenę główną otaczają niewielkie obrazki (*znamia*), bardziej osobiste i tajemnicze³. Nie odnoszą się one jednak jak w tradycyjnej ikonie do życia postaci przedstawionej w scenie głównej, ale zawierają poetycką refleksję malarza na temat własnej twórczości. Całość utrzymana jest w brązowocynobrowej tonacji przechodzącej w delikatne róże i plamy kontrastowej bieli. Pierwszy człon tytułu „Zapis ukryty”, wiążący obraz z dużym cyklem prac malarza o tym samym tytule, nakazuje jeszcze raz powrócić do dzieła, aby odczytać kolejny kod – jeszcze bardziej osobisty – ukryty w formach już odczytanych⁴.

Ostatnie ogniwo rzeszowskiej wystawy stanowił obraz Tadeusza Wiktora *Ikona dla Stanisława. Modlitwa za Ojca*, usytuowany w ciągu ekspozycyjnym najdalej i najgłębiej, w największej możliwej izolacji, pozornie niemal zupełnie eliminujący wszelką anegdotę [il. 4]. Tytuł określający tę pracę zwraca uwagę na kolejny ważny element istnienia i oddziaływania dzieła sztuki, jakim jest jego funkcja komunikatu skierowanego do odbiorcy.

Wertykalna kompozycja Tadeusza Wiktora ogranicza się do zarysowanego w jej centralnej części wysmukłego, ostro zamkniętego łuku wywołującego zamierzone przez artystę skojarzenia z architekturą gotycką. Obraz utrzymany jest w odcieniach czerwieni: od czystego cynobru, poprzez dominujące tony złamane do brązów, a nawet czerni, w niektórych partiach stopniowo rozjaśniane aż do smug czystej bieli. Zarys łuku został zwielokrotniony zakresłonymi z perfekcyjną jednoznacznością geometrii pasmami barwy mieniającej się różnymi odcieniami: bądź zestawionymi kontrastowo, bądź przenikającymi się łagodnie. Jego forma przeciwstawiona została płaszczyźnie gładkiego, jedynie delikatnie zróżnicowanego walorowo tła. Zaznaczony w górnej części, wzdłuż konturu wewnętrznego zarysu łuku niewielki odcinek obejmujący całą skalę walorów wykorzystanych w obrazie wprowadza element niepokoju i ruchu, przypominający nieoczekiwane efekty świetlne wywoływane we wnętrzach kościelnych przez blask *lumen divinis* filtrowanego przez średniowieczne witraże.

Poprzez bliskie abstrakcji ograniczenie formy i perfekcyjne jej opracowanie, wykluczające jakąkolwiek niedoskonałość będącą zapisem bezpośredniego działania dłoni artysty, Tadeusz Wiktor dąży do uzyskania obiektywizacji przekazu. Jego własne wypowiedzi dotyczące pojęcia „ikony” – występującego w tytule obrazu – do-

³ Nie występują w pierwowzorze.

⁴ „Zapis ukryty” małej ojczyzny i każdej mijającej chwili, czasem przyfrunie jak niezatarte wspomnienie minionego szczęścia, które wykracza poza granice jakiegokolwiek zapisu, poza granice czasu i śmierci, to myśl o człowieku, matka wspomnień i nieodłączna towarzysząca melancholii”. Stanisław Białogłowicz. *Malarstwo. Znaki oczyszczenia. Zapis ukryty*, tekst S. Białogłowicz, K. Węgrzyn-Białogłowicz, Rzeszów, brak daty, s. 3.



4. Tadeusz Wiktor, *Ikona dla Stanisława. Modlitwa za Ojca*, 1993, olej na płótnie, 160×115 cm, Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej w Kielcach, fot. S. Zbadyński

4. Tadeusz Wiktor, *An Icon for Stanisław. A prayer for Father*, 1993, oil on canvas, 160×115 cm, Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej in Kielce, photo by S. Zbadyński

wodzą, iż uważa ją za iluminację Absolutu, w którego tworzeniu artysta odgrywa jedynie rolę medium, często zaskoczonego formą powołaną do istnienia za swoim pośrednictwem⁵. Wiktor wyróżnia w ikonie jej aspekt kulturowy, osadzony w czasie i odnoszący się do symboliki funkcjonującej w świadomości zbiorowej, oraz ponadczasowy wymiar esencjalny, dostępny tylko takiemu podmiotowi, który „podczas kontemplacji ikony przekracza strefy jej ziemskich atrybutów” i, wyzbywając się własnego *ego*, jednoczy się z Absolutem⁶.

Tymczasem cykl, do którego należy *Ikona dla Stanisława. Modlitwa za Ojca* wskazuje na jeszcze jeden aspekt realizacji ikony w twórczości artysty: osobisty i subiektywny, stanowiący szczególną formę jej wy-

The part of the title: *A prayer for Father* suggests that the painting is precisely the transposition of the artist's specific state of mind: experiencing contact with the Absolute, not as an intermediary experiencing illumination (which he wrote about), but as a subject seeking contact with him (the Spirit, the Absolute), and the reason for the search is a particular person, someone close to him. At the same time, in the title the painter emphasizes the importance of a real yet symbolic receiver of the message: the only, special person before whom he reveals the mystery of his presence in his own experience of the Absolute.

Therefore even this work, of the three shown at the exhibition, despite the assumption of objective “expressing the Inexpressible”, is primarily a story of the artist himself, his relationship with another person and metaphysical experiences in contact with the extrasensory reality.

⁵ T.G. Wiktor, B. Kowalska, *Wiktor – wieloobrazy/pan-obraz: malarstwo 1972–2005: studio badań panobrazu, ikonozofia wieczysta, transrealizm, metaplastycyzm*, Katowice 2006, s. 212.

⁶ Ibidem.



5. Tadeusz Wiktor, *Ikona dla Eugenii. Modlitwa za Matkę*, 1993, olej na płótnie, 160×115 cm, Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej w Kielcach, fot. S. Zbadyński

5. Tadeusz Wiktor, *An icon for Eugenia. A prayer for Mother*, 1993, oil on canvas, 160×115 cm, Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej in Kielce, photo by S. Zbadyński

*

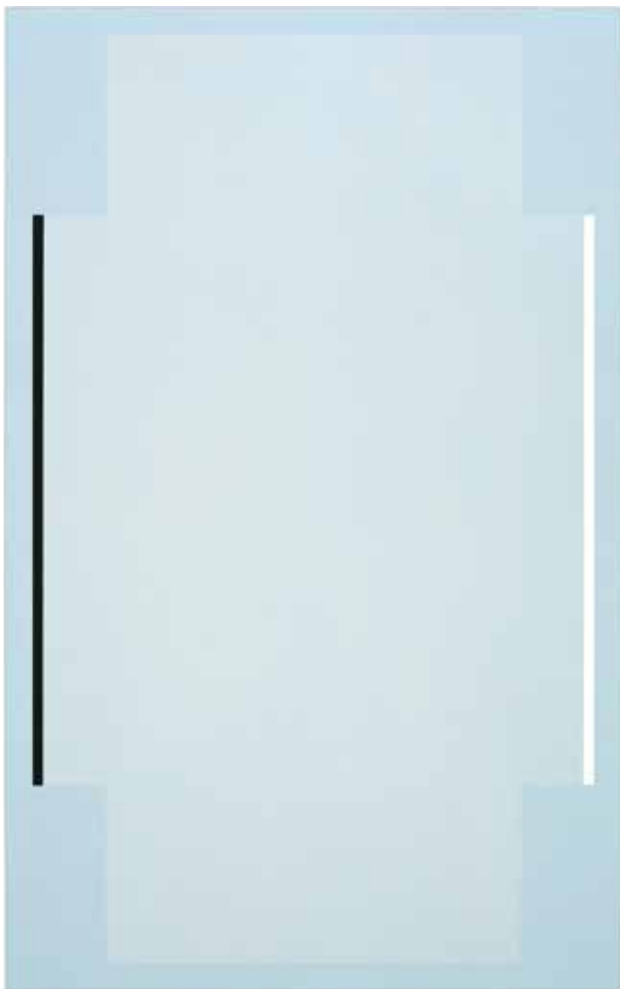
All the authors of the works presented in Rzeszów derive from the Kraków artistic environment. They are alumni and graduates of Kraków's Academy of Fine Arts. Tadeusz Wiktor (born 1946)⁸ and Stanisław Białogłowicz (born 1947)⁹ studied in Kraków at the turn of the 1960s and 1970s.

⁸ The artist's biography includes numerous catalogues of exhibitions in which he participated (including *Piękno w sztuce*, exhibition catalogue, Kraków 2008, p. 86). The most complete information on his biography is in: Wiktor, Kowalska (ft. 5).

⁹ The painter's biography is included in the catalogues of his exhibitions and in the publications of the Polish Painting Forum [Forum Malarstwa Polskiego] (among others in: *Ecce homo. IV Forum Malarstwa Polskiego. Lesko 2004*, Lesko–Toruń 2005, p. 42; *Piękno w sztuce* (ft. 8), p. 34). The most complete information on his biography is found in: *Stanisław Białogłowicz* (ft. 4).

miaru kulturowego. Zarys gotyckiego łuku i gra światła na powierzchni jego geometrycznej struktury zawiera jednoznaczne konotacje kulturowe odnoszące się do wiary, ale też jest odzwierciedleniem jeszcze dziecięcych fascynacji i przeżyć artysty w kontakcie z formami architektury średniowiecznej oraz dziwnego snu – stanu szczególnej iluminacji, jakiego doświadczył już w wieku dojrzałym⁷. Część tytułu „Modlitwa za Ojca” sugeruje, że obraz jest właśnie transpozycją specyficznego stanu

⁷ W opowiadaniu Tadeusza Wiktora o jego dziecięcych fascynacjach architekturą gotycką pobrzmiewa atmosfera Proustowskiego opisu wnętrza kościoła w Cambrai, także widzianego oczyma dziecka. Malarz opisuje też dokładnie dziwny sen, uważany przez niego za szczególną iluminację, której doświadczył już w wieku dorosłym. Artysta przytacza opis snu w: T. Wiktor, *Kalendarium indywidualne*, w: *Teksty artystów*, Kraków 1994, s. 16; sen ten wspomina również Bożena Kowalska, *Siedem szkiców o Wiktorze*, w: Wiktor, Kowalska 2006, jak przyp. 5, s. 26. Powtarzany w *Ikona*ch Wiktora motyw gotyckiego łuku nasuwa między innymi skojarzenia z mistycznymi pejzażami malarzy romantycznych.



6. Tadeusz Wiktor, *Siedem modlitw za Eugenię – Modlitwa IV*, 2003, olej na płótnie, 240×140 cm, własność artysty, fot. S. Zbadyński

6. Tadeusz Wiktor, *Seven prayers for Eugenia – Prayer IV*, 2003, oil on canvas, 240×140 cm, owned by the artist, photo by S. Zbadyński

ducha artysty – przeżywania kontaktu z Absolutem, nie jako medium doświadczającego iluminacji (o czym pisał), ale jako podmiotu poszukującego kontaktu z Nim (Duchem, Absolutem), a przyczyną tego poszukiwania jest osoba konkretnego bliskiego człowieka. Jednocześnie malarz podkreśla w tytule znaczenie rzeczywistego, a zarazem symbolicznego odbiorcy przekazu – tego jedyne- go, szczególnego człowieka, przed którym odsłania tajemnicę jego obecności we własnym przeżyciu Absolutu.

Nawet więc i ta praca, z trzech pokazanych na wystawie, mimo założenia obiektywnego „wyrażenia Niewyraźnego”, jest przede wszystkim opowieścią o samym artyście, jego relacjach z drugim człowiekiem i przeżyciach metafizycznych pod wpływem kontaktu z rzeczywistością pozazmysłową.

*

Wszyscy autorzy prezentowanych w Rzeszowie prac wywodzą się z krakowskiego środowiska artystycznego. Są

Tadeusz Wiktor became a student of Adam Marczyński¹⁰ while the work of that artist had already passed into the geometric phase. He took up his master's search and has continued it with admirable consistency, striving – within the accepted convention of broadly defined geometric abstraction – to record the universal principle of the existence of the world. Studying at the Cracow Academy of fine Arts at the same time, Stanisław Białogłowicz chose the popular studio of Waław Taranczewski,¹¹ cultivating the traditions of the Polish colourism and of the impressionist, subjective transformation of the themes of the surrounding reality.

Tadeusz Boruta's artistic path (born 1957)¹² began to form within the walls of the same university ten years later. While Wiktor and Białogłowicz could, when starting independent work, afford artistic inquiry of the universal or personal character, ignoring the reality of real socialism, in which they lived, Tadeusz Boruta's artistic activity began in the specific period of the early 1980s. During the already famous “Decade”, art again began to play an important role in the Polish society while artists gathered around Church gained – unheard of before or after – huge numbers of recipients of their works, thus playing the role of moral authorities and waking up people's consciences.¹³ That is probably why Tadeusz Boruta, a painter and philosopher involved in social activity,¹⁴ when entering the path of creative self-development, chose the realistic convention, close to a wide range of recipients. He formulated his message in a strong and clear way, while avoiding simplifications and being shallow. Undoubtedly, the formation of his artistic career was influenced in his student years by the studio of Stanisław Rodziński,¹⁵ an independent artist who took up religious themes, unacceptable for years in the official circulation of art in communist Poland. Another, no less

¹⁰ 175 lat nauczania malarstwa rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Kraków 1994, pp. 371–372.

¹¹ Ibidem, pp. 369–370.

¹² M. Kitowska-Lysiak, *Tadeusz Boruta*, 2004, Culture.pl (accessed 3 XI 2011).

¹³ A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992; idem, *Dekada*, “Biuletyn Historii Sztuki”, 2003, no. 3–4, pp. 501–522.

¹⁴ A participant of the Independent Culture Movement [Ruch Kultury Niezależnej]; organizer of the exhibitions: “W stronę osoby” [Towards a person], “Wszystkie nasze dzienne sprawy” [All of our daily affairs], “Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania” [Mystery of the Passion, Death and Resurrection], cf.: *Pokolenie. Niezależna twórczość młodych w latach 1980–1989*, exhibition catalogue, ed. T. Boruta, Kraków 2011.

¹⁵ 175 lat nauczania... (ft. 10), pp. 381–382.

important influence, was Boruta's master Zbylut Grzywacz,¹⁶ thanks to whom the young artist developed close contacts with representatives of the so-called Kraków figuration, centered around the group "Wprost".

All three authors of the works presented at the exhibition "Expressing the Inexpressible", having travelled a specific artistic journey, as mature, well-known and recognized masters with academic experience, came to Rzeszów and took up positions at the local university: Stanisław Białogłowicz and Tadeusz Wiktor¹⁷ in 1996, eight years later they were joined by Tadeusz Boruta. The works presented at the exhibition had been created at the turn of the century, in the years 1993–2006.

An icon for Stanisław. A prayer for Father (1993) by Tadeusz Wiktor is one of the first paintings of the open cycle of works that has been created since 1992. The first compositions belonging to this cycle come from the period of the artist's stay in Częstochowa¹⁸ and it may be the atmosphere of Jasna Góra, towering over the city, that became an inspiration for those works, regarded as some of the more personal in the artist's career.

Each work in the cycle was devoted to another loved person; and a kind of *pendant* to *An icon for Stanisław. A prayer for Father* is constituted by *An icon for Eugenia. A prayer for Mother* [*Ikona dla Eugenii. Modlitwa za Matkę*] [Fig. 5], very different in mood, painted in gentle blues. The other compositions were made either in light and delicate or dark and strong broken colour shades, where the outline of the arc had varying proportions: multiplied or vanishing, outlined with a variable line of light passing into a dark contour.

This cycle suggests associations with programme music, in which a leading theme recurs in various configurations and the titles of each part allow for finding the narrative hidden in an abstract form of colours – sounds. The titles of subsequent works, rhythmically repeating one phrase like a litany, have special importance; in a brief and extremely precise way they define the relations: the artist – another person – the Absolute and the artist – the recipient.¹⁹

¹⁶ Ibidem, pp. 380–381.

¹⁷ Since 2010, Tadeusz Wiktor has also worked at Kraków's Academy of Fine Arts.

¹⁸ In 1990–1994, the artist worked in the Higher School of Pedagogy [Wyższa Szkoła Pedagogiczna] in Częstochowa, in the years 1994–1996 he was a professor at the Politechnika [Technical University] of Częstochowa, cf.: *Piękno w sztuce* (ft. 8), p. 86.

¹⁹ Tadeusz Wiktor attaches great importance to the titles of his works. "To give an accurate poetic name to a pain-



7. Tadeusz Wiktor, *Siedem modlitw za Eugenię – Modlitwa V*, 2003, olej na płótnie, 240×140 cm, własność artysty, fot. S. Zbadyński

7. Tadeusz Wiktor, *Seven prayers for Eugenia – Prayer V*, 2003, oil on canvas, 240×140 cm, owned by the artist, photo by S. Zbadyński

wychowankami i absolwentami tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Tadeusz Wiktor (ur. 1946)⁸ i Stanisław Białogłowicz (ur. 1947)⁹ studiowali w Krakowie na przełomie lat 60. i 70.

Tadeusz Wiktor został uczniem Adama Marczyńskiego¹⁰ w czasie, gdy twórczość tego artysty przeszła już w fazę geometryczną. Podjął poszukiwania mistrza i kontynuuje je z godną podziwu konsekwencją, dążąc w ramach przyjętej konwencji – szeroko rozumianej

⁸ Życiorys artysty zawierają liczne katalogi wystaw, w których uczestniczył (m.in. *Piękno w sztuce*, katalog wystawy, Kraków 2008, s. 86). Najpełniejsze informacje na temat jego biografii w: Wiktor, Kowalska 2006, jak przyp. 5.

⁹ Życiorys malarza został zamieszczony w katalogach jego wystaw oraz w zeszytach Forum Malarstwa Polskiego, (m.in. *Ecce homo. IV Forum Malarstwa Polskiego. Lesko 2004*, Lesko–Toruń 2005, s. 42; *Piękno w sztuce* 2008, jak przyp. 8, s. 34). Najpełniejsze informacje na temat jego biografii w: *Stanisław Białogłowicz*, jak przyp. 4.

¹⁰ *175 lat nauczania malarstwa rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Kraków 1994, s. 371–372.



8. Tadeusz Boruta, *Niewierny Tomasz*, 1996, olej na desce, 145×120 cm, własność prywatna, fot. T. Boruta

8. Tadeusz Boruta, *Doubting Thomas*, 1996, oil on panel, 145×120 cm, private collection, photo by T. Boruta

abstrakcji geometrycznej – do zapisu uniwersalnej zasady istnienia świata. Studiujący na krakowskiej uczelni w tym samym czasie Stanisław Białogłowicz wybrał popularną pracownię Wacława Taranczewskiego¹¹, w której pielęgnowano tradycję koloryzmu polskiego i wrażeniowego, subiektywnego przetwarzania motywów otaczającej rzeczywistości.

¹¹ Ibidem, s. 369–370.

An icon for Stanisław is perhaps the most striking work in the cycle, both by its colour, and by unequivocal of its strong and decisive

ting so that it sounds complementary to it is a great and very rarely manifested skill”, he writes in a commentary on the work of a colleague (T. Wiktor, *Rodowody duchowej figuracji Stanisława Białogłowicza*, in: *Stanisław Białogłowicz. Droga. Malarstwo*, exhibition catalogue, Gallery-crypt at the Piarist church, Kraków 2001).



9. Tadeusz Boruta, *Niewierny Tomasz*, 2003, olej na desce, 120×100 cm, własność artysty, fot. T. Boruta

9. Tadeusz Boruta, *Doubting Thomas*, 2003, oil on canvas, 120×100 cm, owned by the artist, photo by T. Boruta

form. It is also a painting that is highly valued by the artist himself, and often exhibited.²⁰

A special complement to the cycle *Ikony* [Icons] is a set of compositions *Siedem modlitw za Eugenię* [Seven prayers for Eugenia] (2003),

²⁰ The painting has been exhibited in Nałęczów (1995), Kraków (1996), Częstochowa (1997), Lublin (2001), Elbląg (2002), Orońsko (2003), Olsztyn (2003), Rzeszów (2009).

Natomiast kształtowanie się drogi artystycznej Tadeusza Boruty (ur. 1957)¹² rozpoczęło się w murach tejże uczelni dziesięć lat później. O ile Wiktor i Białogłowicz mogli sobie pozwolić, rozpoczynając samodzielną twórczość, na dociekania o charakterze bądź uniwersalnym, bądź osobistym, ignorując rzeczywistość realnego socjalizmu,

¹² M. Kitowska-Łysiak, *Tadeusz Boruta*, 2004, Culture.pl (dostęp: 3 XI 2011).

w której dane im było żyć, o tyle początki działalności plastycznej Tadeusza Boruty przypadają na specyficzny okres początku lat 80. minionego wieku. Podczas słynnej już „Dekady” sztuka zaczęła na nowo pełnić w Polsce doniosłą rolę społeczną, a artyści skupieni wokół Kościoła zyskali – niespotykane wcześniej ani później – rzesze odbiorców swoich prac, pełniąc rolę autorytetów moralnych i budzicieli sumień¹³. Dlatego zapewne Tadeusz Boruta, malarz i filozof zaangażowany w działalność społeczną¹⁴, wkraczając na drogę samodzielnego rozwoju twórczego, wybrał konwencję realistyczną, bliską szerokim kręgom odbiorców. Formułował swój przekaz w sposób mocny i dobitny, unikając jednocześnie uproszczeń i spłycenia. Niewątpliwie na ukształtowanie się jego drogi twórczej wpływ miał wybór w czasie studiów pracowni Stanisława Rodzińskiego¹⁵, artysty niezależnego i podejmującego w swoich pracach wątki religijne, niedopuszczalne przez lata w oficjalnym obiegu sztuki PRL-u. Innym, nie mniej ważnym, mistrzem Boruty był Zbysław Grzywacz¹⁶, dzięki któremu młody artysta nawiązał bliskie kontakty z przedstawicielami tak zwanej krakowskiej figuracji, skupionej wokół grupy „Wprost”.

Wszyscy trzej autorzy prac eksponowanych podczas wystawy „Wyrzucić Niewyraźne”, po odbyciu swoistej wędrówki artystycznej, już jako dojrzały, znani i uznani mistrzowie z doświadczeniem akademickim przybyli do Rzeszowa i podjęli pracę na miejscowym uniwersytecie – Stanisław Białogłowicz i Tadeusz Wiktor¹⁷ w roku 1996, osiem lat później dołączył do nich Tadeusz Boruta. Prezentowane na wystawie prace powstały na przełomie wieków – w latach 1993–2006.

Ikona dla Stanisława. Modlitwa za Ojca (1993) Tadeusza Wiktora jest jednym z pierwszych obrazów otwartego cyklu prac powstających od 1992 roku. Pierwsze kompozycje należące do tego zespołu pochodzą jeszcze z okresu pobytu artysty w Częstochowie¹⁸ i może to atmosfera Jasnej Góry dominującej nad miastem stała się inspiracją dla tych, jednych z bardziej osobistych, realizacji artysty.

Każda z prac cyklu została poświęcona innej bliskiej osobie, a swoiste *pendant* do *Ikony dla Stanisława. Modlitwy za Ojca* stanowi *Ikona dla Eugenii. Modlitwa*

devoted to the artist’s mother [Fig. 6, 7]. The motif of the cross, dominant in these paintings, appears in Tadeusz Wiktor’s work very often and is associated with the artist’s peculiar theosophy.²¹ In the paintings *Seven prayers for Eugenia*, painted during the illness and after the death of the artist’s mother, this universal form is marked by the stigma of personal suffering, through which began the artist’s slow return to incarnate God of Christianity.

The artist’s painting has been metaphysical on principle but the search for a possible universal concept of the Absolute has referred to the tradition of Christian art to a lesser extent, while it has resulted more from fascination with the philosophy of the Far East. On the other hand, the artist’s works which come the closest to the concept of personal God, characteristic of the Judeo-Christian civilization, are very personal, even intimate, far from the teaching of the institutional Church. That is probably why in Tadeusz Wiktor’s work, so steeped in mysticism, there have been no paintings of such religious character that they could function in specific church interiors.

The painting *Doubting Thomas* (1999) by Tadeusz Boruta, presented at this exhibition, is a version of the topic to which the painter had returned several times in the years preceding his arrival in Rzeszów. In the 1995 drawing, the artist focuses on the expressive gestures of hands, gathered around the open wounds of Christ. In the compositions of the paintings from 1996 [Fig. 8] and 2003 [Fig. 9], very close to each other, the artist departs from this arrangement, although the form of hand gestures is still the axis of the dramatic tension of the scene. In these works the figure of Christ was only suggested on the edge of the canvas, and the silhouette of Thomas leaning toward the wounds shown by Christ is almost completely hidden under a richly folded, golden-yellow drapery of his robes. Its officious pomp dominates the composition and seems to obscure the essence of the depicted scene but at the same time, by contrast, it stresses the significance of Thomas’ facial expressions and the significance of Christ’s and his disciple’s hand gestures, depicted on the edge of the painting. In the 1996 version, the apostle with his face hidden in shadow humbly bends toward the wound which is opened for him by Christ’s hand. In a later variant, Thomas’

¹³ A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992; idem, *Dekada*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2003, nr 3–4, s. 501–522.

¹⁴ Uczestnik Ruchu Kultury Niezależnej; organizator wystaw: „W stronę osoby”, „Wszystkie nasze codzienne sprawy”, „Misterium Męki, Śmierci i Zmartwychwstania”, por.: *Pokolenie. Niezależna twórczość młodych w latach 1980–1989*, katalog wystawy, red. T. Boruta, Kraków 2011.

¹⁵ *175 lat nauczania...* 1994, jak przyp. 10, s. 381–382.

¹⁶ Ibidem, s. 380–381.

¹⁷ Od 2010 roku Tadeusz Wiktor pracuje także na ASP w Krakowie.

¹⁸ W latach 1990–1994 artysta pracował w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Częstochowie, a w latach 1994–1996 był profesorem Politechniki Częstochowskiej (*Piękno w sztuce* 2008, jak przyp. 8, s. 86).

²¹ “It proved to be a permanent value: a sign which I would intuitively reach for not only as the symbol but as a universal sign of the pictorial Logos”, after: Wiktor, Kowalska (ft. 5), p. 162.



10. Tadeusz Boruta, *Niewierny Tomasz*, 2003, olej na desce, 70×100 cm, własność artysty, fot. T. Boruta

10. Tadeusz Boruta, *Doubting Thomas*, 2003, oil on panel, 70×100 cm, owned by the artist, photo by T. Boruta

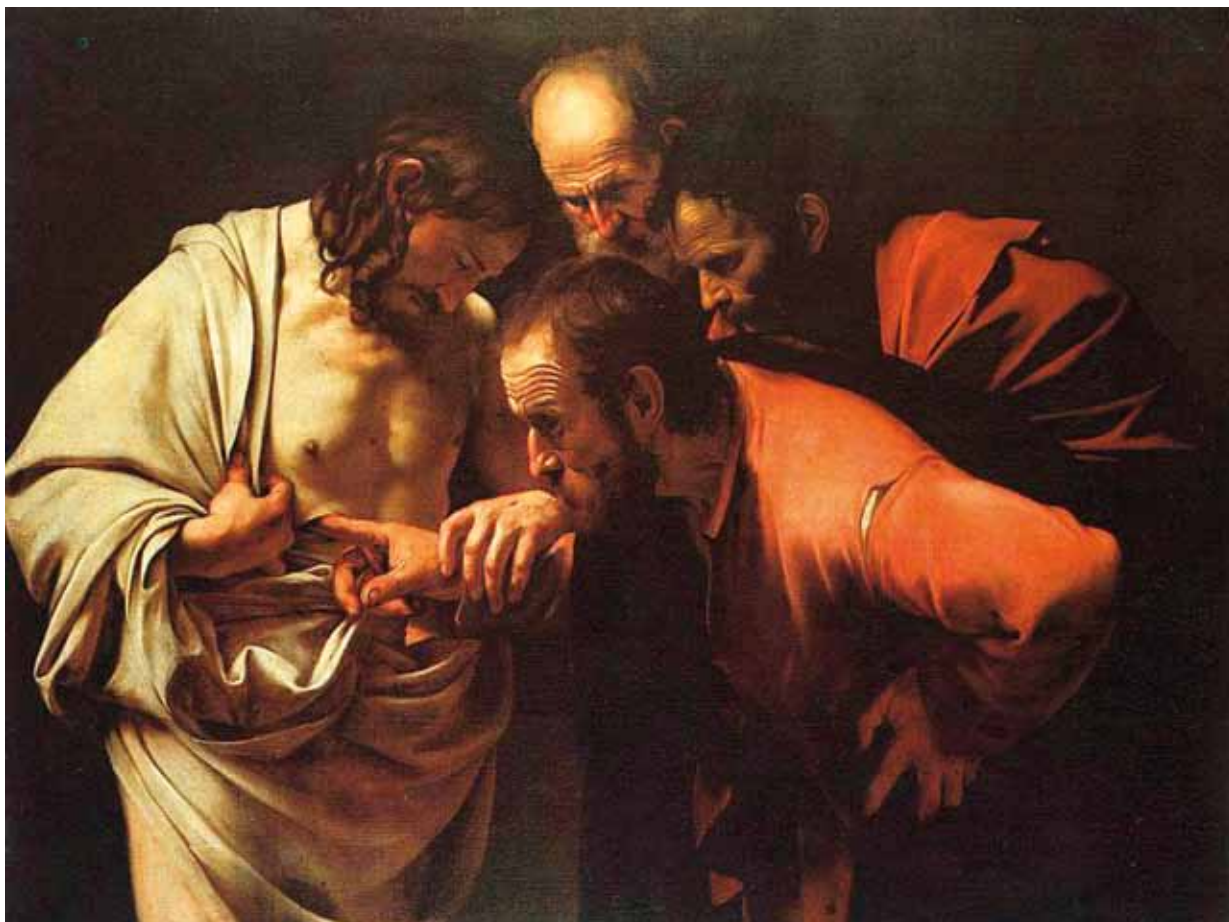
face is lighted and his hand touches the side of the Risen One. The version presented at the Rzeszów exhibition is the one from 1999 [Fig. 1]; it is an attempt to develop the theme: it is more complex and dynamic but perhaps a little weaker, less thought out and consistent. That is probably why in the 2003 composition the artist returns to the previous arrangement, perhaps discouraged as if, in the course of developing the theme, he began to notice that the area of the mystery is expanding instead of shrinking and what is available to our perception is located just on the verge of “the Inexpressible”. In the same year of 2003, Tadeusz Boruta paints yet another *Doubting Thomas* [Fig. 10], which constitutes the surprising conclusion of the artist’s several years’ exploration. The composition shows the silhouettes of two naked men, visible in half figure, in profile. One figure is the mirror image of the other, and Thomas can be recognized only by the patch of yellow drapery, which had covered him so tightly in the previous compositions. Each of the men looks at his own body, and the blessing gesture of Christ’s raised hand is almost identical to the position of

za Matkę [il. 5], jakże odmienna w nastroju, utrzymana w łagodnych błękitach. Pozostałe kompozycje zostały wykonane w jasnych i delikatnych bądź ciemnych i mocnych tonacjach barw złamanych, z zarysem łuku o zróżnicowanych proporcjach: zwielokrotnionego albo niknącego, nakreślonego zmienną linią światła przechodzącego w ciemny kontur.

Cykl ten nasuwa skojarzenia z muzyką programową, w której powraca w różnych konfiguracjach motyw wiodący, a tytuły poszczególnych części pozwalają odczytać narrację ukrytą w abstrakcyjnej formie barw – dźwięków. Tytuły kolejnych prac, powtarzające rytmicznie frazę jak wezwanie w litanii, mają szczególne znaczenie, w lapidarny i niezwykle precyzyjny sposób określając relacje: twórca – inny człowiek – Absolut i twórca – odbiorca¹⁹.

Ikona dla Stanisława to chyba praca najbardziej wyrazista w cyklu, zarówno poprzez swoją kolorystykę, jak i jednoznaczność mocnej i zdecydowanej formy. Jest to

¹⁹ Tadeusz Wiktor przywiązuje dużą wagę do tytułów swoich prac. „Nadać trafne poetyckie imię obrazowi, ażeby brzmiało dopowiadająco, to wielka i nader rzadko objawiająca się umiejętność” – pisze w komentarzu do twórczości kolegi (T. Wiktor, *Rodowody duchowej figuracji Stanisława Białogłowicza*, w: *Stanisław Białogłowicz. Droga. Malarstwo*, katalog wystawy, Galeria krypta u Pijarów, Kraków 2001, b.n.).



11. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Niewierny Tomasz*, 1601, olej na płótnie, 107x146 cm, Neues Palais, Potsdam, fot. za: en.wikipedia.org

11. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Doubting Thomas*, 1601, oil on canvas, 107x146 cm, Neues Palais, Potsdam, photo after: en.wikipedia.org

też obraz bardzo ceniony przez samego artystę i często wystawiany²⁰.

Szczególnym dopełnieniem cyklu *Ikony* jest zespół kompozycji *Siedem modlitw za Eugenię* (2003), poświęcony matce artysty [il. 6, 7]. Dominujący w tych realizacjach motyw krzyża bardzo często pojawia się w twórczości Tadeusza Wiktora i jest związany ze swoistą teozofią autora²¹. W obrazach *Siedem modlitw za Eugenię*, malowanych w czasie choroby i po śmierci matki artysty, owa uniwersalna forma zostaje naznaczona piętnem osobistego cierpienia, poprzez które rozpoczynał się powolny powrót artysty do wcielenego Boga chrześcijaństwa.

Jego dotychczasowe malarstwo już z samej zasady było metafizyczne, ale poszukiwanie możliwie uniwersalnego pojęcia Absolutu w mniejszym stopniu nawiązywało do tradycji sztuki chrześcijańskiej, a bardziej wynikało z fascynacji filozofią Dalekiego Wschodu. Natomiast

Thomas' hand, outstretched toward him. Perhaps the artist is trying to suggest that we can know God only so far as we can experience the existence of ourselves.²²

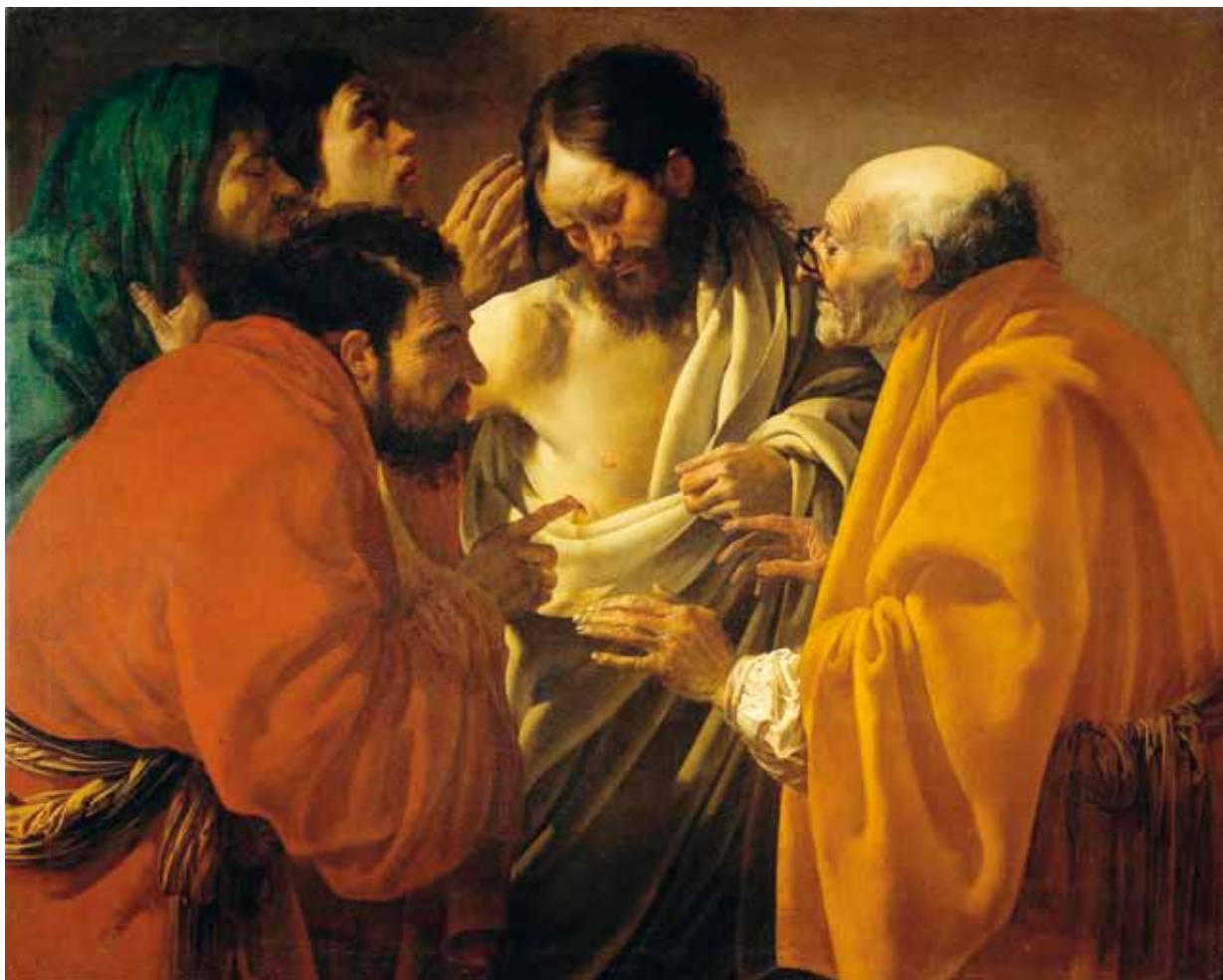
In the light of this last picture, the painter's reflections on St Thomas, cognition and transformation should be regarded as a complement to the better known cycle *Architectus Mundi*,²³ painted parallel to the work discussed here. In this cycle, Boruta tries to explore the issue of the role of the artist's creative process. Interpretation of the subsequent works of this series allows for the conclusion, formulated also by the artist

²⁰ Obraz eksponowany m.in. na wystawach w Nałęczowie (1995), Krakowie (1996), Częstochowie (1997), Lublinie (2001), Elblągu (2002), Oronsku (2003), Olsztynie (2003), Rzeszowie (2009).

²¹ „Okazał się stałą wartością – znakiem, po który intuicyjnie sięgałem nie tyle jako po symbol, co uniwersalny znak obrazowego Logosu” (Wiktor, Kowalska 2006, jak przyp. 5, s. 162).

²² It is to this particular work that Joanna Stasiak's comment, attached to the drawing *Doubting Thomas* of 1995, may be referred to: “The pertinence of this picture is based on the presence of two people who are identical. Here the unfaithful one and the faithful one meet in one person”, cf.: “Gregory Bednarski, Tadeusz Boruta, Andrzej Kapusta, Aldona Mickiewicz, exhibition catalogue, www.in.spe.art.pl (accessed: 14 February 2009).

²³ *Architectus* (1996), *Architectus Mundi* (1998), *Architectus Mundi. Narcyz* (2002), *Poszukiwanie formy na Polonię* [Searching for a form for Polonia] (2000).



12. Hendrick ter Brugghen, *Niewierny Tomasz*, ok. 1622, olej na płótnie, 108.8×136.5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, fot. za: pl.wikipedia.org

12. Hendrick ter Brugghen, *Doubting Thomas*, c. 1622, oil on canvas, 108.8×136.5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, photo after: pl.wikipedia.org

himself,²⁴ who stated that the artist's creation ultimately leads to self-creation (conscious or not), and the desire for knowledge only allows for better awareness of the scale of the area of the inconceivable.

This Rzeszów artist, consciously referring to the tradition of modern painting, significantly shifts the accents in the *Doubting Thomas* series of paintings. In the compositions by nineteenth-century academics as well as Renaissance painters, the encounter of Christ and Thomas is a scene in a particular landscape or an interior space, set among a large group of witnesses, the apostles. At the beginning of the 17th century, in his moving and, in some respects, innovative vision [Fig. 11], Caravaggio rejected unnecessary detail and concentrated solely on the characters,

prace artysty najbliższe rozumieniu Boga osobowego, którego pojęcie jest właściwe cywilizacji judeochrześcijańskiej, są bardzo osobiste, wręcz intymne, dalekie od nauczania instytucjonalnego Kościoła. Dlatego zapewne w prześląkniętej mistycyzmem sztuce Tadeusza Wiktora nie było realizacji o charakterze religijnym funkcjonujących w konkretnych wnętrzach sakralnych.

Prezentowany na wystawie obraz *Niewierny Tomasz* (1999) Tadeusza Boruty to jedna z wersji tematu, do którego malarz kilkakrotnie powracał w latach poprzedzających jego przyjazd do Rzeszowa. W rysunku z 1995 roku twórca koncentruje się na ekspresji gestów rąk skupionych wokół otwartej rany Chrystusa. W kompozycjach malarskich z 1996 [il. 8] i 2003 roku [il. 9], bardzo zbliżonych do siebie, artysta odchodzi od tego układu, chociaż gest dłoni postaci jest nadal osią napięcia dramatycznego sceny. W wymienionych pracach postać Chrystusa została tylko zasugerowana na skraju płótna, a sylwetka Tomasza pochylającego się ku wskazywanym przez Niego ranom jest niemal całkowicie ukryta pod bogato pofałdowaną żółtozłocistą draperią szaty. Jej na-

²⁴ Tadeusz Boruta in an interview with Magdalena Musialik: *Kreacja przestrzeni. Rozmowa z malarzem Tadeuszem Borutą*, in: "Sztuka Sakralna", 2004, no. 6, p. 39.

trętny przepych dominuje w kompozycji i zdaje się przysłaniać istotę rozgrywającej się sceny, ale jednocześnie poprzez kontrast podkreśla wymowę wyrazu twarzy Tomasza oraz znaczenie gestów dłoni Chrystusa i jego ucznia ukazanych na obrzeżach obrazu. W wersji z 1996 roku apostoł o twarzy ukrytej w cieniu pokornie pochyla się ku ranie, którą otwiera przed nim dłoń Chrystusa. Natomiast w późniejszym wariantcie twarz Tomasza jest już oświetlona, a jego dłoń dotyka boku Zmartwychwstałego. Prezentowana na rzeszowskiej wystawie wersja z 1999 roku [il. 1] stanowi próbę rozwinięcia tematu: jest bardziej rozbudowana i dynamiczna, ale chyba nieco słabsza, mniej przemyślana i konsekwentna. Dlatego zapewne w kompozycji z 2003 roku artysta powraca do poprzedniego układu, może zniechęcony, jakby w miarę zgłębiania tematu zaczął dostrzegać, że obszar tajemnicy zamiast ulegać ograniczeniu – poszerza się, a to, co dostępne naszej percepcji, znajduje się tylko na obrzeżach „Niewyraźnego”. Jednocześnie w tym samym 2003 roku Tadeusz Boruta maluje jeszcze jeden obraz *Niewiernego Tomasza* [il. 10], stanowiący zaskakującą konkluzję kilkuletnich poszukiwań artysty. Kompozycja ukazuje sylwetki dwu nagich mężczyzn, widoczne w półpostaci z profilu. Jedna figura jest lustrzanym odbiciem drugiej, a Tomasza można poznać tylko po skrawku żółtej draperii, która tak szczerlnie okrywała go w poprzednich kompozycjach. Każdy z mężczyzn spogląda na własne ciało, a błogosławiący gest uniesionej ręki Chrystusa jest niemal tożsamy z układem wyciągniętej ku Niemu dłoni Tomasza. Może artysta stara się zasugerować, że Boga jesteśmy w stanie poznać tylko o tyle, o ile możemy doświadczyć istnienia samych siebie²².

W świetle tego ostatniego obrazu malarskie rozważania na temat św. Tomasza, poznania i przemiany należy traktować jako dopełnienie bardziej znanego, a tworzonego równoległe do omówionych prac cyklu *Architectus Mundi*²³, w którym Boruta stara się zgłębić zagadnienie roli artysty w procesie kreacji. Odczytywanie kolejnych prac tego cyklu pozwala na konkluzję zwerbalizowaną też przez samego autora²⁴, który stwierdził, że kreacja artysty ostatecznie prowadzi do autokreacji (świadomej lub nie), a pragnienie poznania umożliwia tylko w większym stopniu uprzytomnienie sobie skali obszaru niepoznawalnego.

²² Do tej właśnie pracy można by odnieść komentarz Joanny Stasiak załączony do rysunku *Niewierny Tomasz* z 1995 roku: „Przenikliwość tego rysunku polega na obecności dwóch osób sobie tożsamych. Tutaj spotyka się niewierny i wierny w jednej osobie”. Grzegorz Bednarski, Tadeusz Boruta, Andrzej Kapusta, Aldona Mickiewicz, katalog wystawy, www.in.spe.art.pl (dostęp: 14 II 2009).

²³ *Architectus* (1996), *Architectus Mundi* (1998), *Architectus Mundi. Narcyz* (2002), *Poszukiwanie formy na Polonię* (2000).

²⁴ Tadeusz Boruta w wywiadzie Magdaleny Musialik: *Kreacja przestrzeni. Rozmowa z malarzem Tadeuszem Borutą*, „Sztuka Sakralna” 2004, nr 6, s. 39.

their faces and gestures, limiting the group of witnesses to a few people, whose commitment intensified the drama of Christ's confrontation with doubting Thomas. This concept was taken over by numerous Caravaggionists, offering different variants of the psychological characteristics of the participants of this event [Fig. 12]. In each of the paintings created then, it was the reaction of Christ, expressed not only in his gestures and facial expression but also in his face and sight, that was as important as or even more important than the behaviour of Thomas and his companions.²⁵ Boruta deliberately ignores all these elements, focusing almost exclusively on the person of Thomas; witnesses to his encounter with Christ are eliminated, and the figure of the Risen One, shown fragmentarily, is only a supplement to the apostle.

Tadeusz Boruta is considered a religious painter; he is associated with the tradition of Kraków's environment, dating back to the art of the Young Poland. Despite the dominance of the religious themes in his work, the artist has to his credit only a few religious works, primarily in the field of monumental painting, created in the years 1992–2001 and in 2011²⁶.

Stanisław Białogłowicz's *A hidden record according to the icon "St Luke painting the Hodegetria"* (2006), presented at the exhibition, is a painting of the cycle of *Hidden records* [*Zapisy ukryte*], created in the early 21st century. The cycle includes works of great formal diversity and different degrees of transformation of icon painting motifs. The painting shown at the exhibition in Rzeszów is among those (like for example *Deesis* of 2005) in which traditional iconographic themes are extremely legible. Among the compositions prevailing in the cycle: poetic, very freely transforming the form of the icon (among others, *A hidden record – signs of purification* of 2006), are the miniatures located on the edges of the work depicting St Luke.

The artist returned to the theme of the painting shown at the Rzeszów exhibition in another work, started in 2009 and still being created, initially called by the author *Still untitled...* [*Jeszcze bez tytułu*]. This work is an important complement to the message of *A hidden record according to the icon "St Luke painting the Hodegetria"*

²⁵ Rubens and Rembrandt in their paintings on this subject also emphasize the moment of Christ's revelation, shifting Thomas' impression to the second plane.

²⁶ The altar paintings in the former Benedictine monastery at Monte San Savino in Italy (1992–1993), polychromy in the parish church in Lubień (1996), polychromy in the parish church in Harbutowice near Sułkowice (2001).

because it contains an even more personal and in-depth analysis of the artistic creation process and may provide the key to understanding the entire oeuvre of the artist, hiding his “whisper and scream” behind a safe system of signs. The special significance of this painting for the author is revealed in the fact that the composition is still being repainted, and subsequent versions of this work are now known only from the photographic documentation.

In the center of the 2009 version of *Still untitled...* [Fig. 13] there is an easel with an icon of Our Lady of the Way (the Hodegetria), known from the painting *A hidden record according to the icon “St Luke painting the Hodegetria”*. In front of the easel, below the rectangle of the canvas, there are also other elements known from the 2006 composition: a shelf with paints, and underneath it a cupboard for painting tools. In front of the icon of Mary there is a woman with her hair done in a characteristic bun; she is stretching out her hand in which she is holding a white handkerchief. However, this is an illusion – this figure is also painted and as such, along with the icon that she is looking at, she is part of a large rectangle of the canvas set inside the field of the actual painting. This large canvas as well as the canvas which is more in the background, both located almost parallel to the plane of the real work, constitute two rectangular fields which like screens mark inside the whole composition a space for the artist – a seated figure in red, over whom an angel is leaning. Moreover, the rectangle the large canvas in the real painting is penetrated by yet another figure, encouraged with the gesture made by the man in red.

The work *Still untitled...* is an intimate story of the artist’s work, not painting but inviting the creations of his imagination to be willing to enter into his paintings. This is the mysterious moment of a work of art coming into being, when the artist’s vision is just beginning to colour a white canvas. In the space defined by his paintings, the artist is alone. He is accompanied only by the white figure of an angel, symbolizing inspiration. Only the artist sees the reverse sides of his works and he is the only witness of the penetration of his visions into the canvas. Viewers can only have the access to the obverse, they can only see the emergence of a work but are not able to explore this process.

The slender figure with a characteristic bun, who is present in the painting-screen, resembles the silhouette of the artist’s wife, also present in many of his earlier compositions. The woman is contemplating his work already created and

Rzeszowski artysta, nawiązujący programowo do tradycji malarstwa nowożytnego, dokonuje w cyklu obrazów *Niewierny Tomasz* znamienne przesunięcia akcentów. W kompozycjach malarzy renesansu i dziewiętnastowiecznych akademików spotkanie Chrystusa i Tomasza to scena wpisana w określoną przestrzeń pejzażu lub wnętrza, rozgrywająca się w licznych gronie świadków-apostołów. U progu XVII wieku Caravaggio w swojej przejmującej i pod pewnymi względami nowatorskiej wizji [il. 11] odrzucił zbędne detale i skoncentrował się wyłącznie na postaciach, ich twarzach i wymowie gestów, ograniczając grono świadków wydarzenia do kilku osób, swoim zaangażowaniem intensyfikujących dramatyzm sceny konfrontacji Chrystusa z niewiernym Tomaszem. Tę koncepcję przejęli liczni caravaggioniści, proponując różne warianty psychologicznej charakterystyki uczestników wydarzenia [il. 12]. W każdym z powstających wówczas obrazów równie ważna, a nawet ważniejsza niż zachowanie Tomasza i jego towarzyszy była reakcja Chrystusa wyrażona nie tylko w gestach, ale także w mimice twarzy i w spojrzeniu²⁵. Wszystkie te elementy Boruta celowo pomija, koncentrując się niemal wyłącznie na osobie Tomasza; wyeliminowani zostają świadkowie jego spotkania z Chrystusem, a sylwetka Zmartwychwstałego, ukazana fragmentarycznie, staje się tylko dopełnieniem postaci apostoła.

Tadeusz Boruta to malarz uznawany za twórcę religijnego, łączony z tradycją krakowskiej figuracji sięgającej korzeniami jeszcze sztuki młodopolskiej. Mimo dominacji w jego twórczości tematyki religijnej artysta posiada w swoim dorobku tylko kilka realizacji sakralnych, przede wszystkim z dziedziny malarstwa monumentalnego, które powstały w latach 1992–2001 i w 2011 roku²⁶.

Prezentowany na wystawie *Zapis ukryty według ikony „Św. Łukasz malujący Hodegetrię”* (2006) Stanisława Białogłowicza to jeden z cyklu *Zapisów ukrytych* powstających w pierwszych latach XXI wieku. Zespół obejmuje prace o dużym zróżnicowaniu formalnym i stopniu przetworzenia motywów malarstwa ikonowego. Obraz prezentowany na rzeszowskiej wystawie należy do tych (podobnie jak na przykład *Deesis* z 2005 roku), w których niezwykle czytelne są tradycyjne wątki ikonograficzne. Natomiast do kompozycji przeważających w cyklu – poetyckich, bardzo swobodnie transformujących formę ikony (między innymi *Zapis ukryty – znaki oczyszczenia* z 2006 roku), nawiązują małe *znamia* znajdujące się na obrzeżach pracy ze św. Łukaszem.

Do tematu obrazu eksponowanego na wystawie rzeszowskiej artysta powrócił w kolejnym dziele rozpoczę-

²⁵ Także Rubens i Rembrandt w swoich obrazach poświęconych temu tematowi podkreślają moment objawienia Chrystusa, na drugim planie sytuując doznania Tomasza.

²⁶ Obrazy ołtarzowe w byłym klasztorze benedyktynek w Monte San Savino we Włoszech (1992–1993), polichromia w kościele parafialnym w Lubieniu (1996), polichromia w kościele parafialnym w Harbutowicach k. Sułkowic (2001).



13. Stanisław Białogłowicz, *Jeszcze bez tytułu...*, stan w roku 2009, olej na płótnie, własność artysty, fot. S. Białogłowicz
 13. Stanisław Białogłowicz, *Still untitled...*, the state in 2009, oil on canvas, owned by the artist, photo by S. Białogłowicz

tym w 2009 roku i ciągle przetwarzanym, nazywanym przez autora początkowo *Jeszcze bez tytułu...* Praca ta stanowi ważne dopełnienie przekazu zawartego w obrazie *Zapis ukryty według ikony „Św. Łukasz malujący Hodegetrię”*, gdyż zawiera jeszcze bardziej osobistą i pogłębianą analizę procesu tworzenia i może stanowić klucz do zrozumienia całej twórczości artysty ukrywającego swój „szepc i krzyk” za puklerzem bezpiecznego systemu znaków. O szczególnym znaczeniu tego obrazu dla autora świadczy to, że kompozycja jest ciągle prze-malowywana, a kolejne wersje dzieła są obecnie znane wyłącznie z dokumentacji fotograficznej.

W centrum pracy *Jeszcze bez tytułu...* w stanie z 2009 roku [il. 13] została ukazana sztaluga z ikoną Matki Boskiej Przewodniczki (Hodegetrii), znana z obrazu *Zapis ukryty według ikony „Św. Łukasz malujący Hodegetrię”*. Przed sztalugą poniżej prostokąta płótna znajdują się też inne elementy znane z kompozycji z 2006 roku: pół-

still being created; she is separated from the artist by the barrier of the canvas and deprived by him of real existence, being only a figure of his imagination. The whole composition, covered with tiny bright spots like silvery dust, creates the impression of mystery and fable.

Stanisław Białogłowicz's *Still untitled...* is another personal statement made by this artist about his work and the condition of the artist in general. The painter wants to understand, analyze and visualize the mystery of the creative process. He uses the popular and often described motive of a picture within a picture, distinguishing in successive layers – “pictures trapped in a picture” – the mystery of painting the sacred and the visible world.

The 2010 state of the work [Fig. 14] presents a completely different story. The representation



14. Stanisław Białogłowicz, *Jeszcze bez tytułu...*, stan w roku 2010, olej na płótnie, własność artysty, fot. S. Białogłowicz

14. Stanisław Białogłowicz, *Still untitled...*, the state in 2010, oil on canvas, owned by the artist, photo by S. Białogłowicz

described above has been carelessly painted over by the artist, as though the process of examination of self-awareness through creation was valid only in a certain present while a record of the past became irrelevant, even superfluous, just like the viewer. All understatements disappeared, the composition became compact and clear, and the figure of the wife became identified with the canonical scheme of a saint in the Byzantine icon. The ethereal and slightly silvery colours were replaced with hot and heavy browns and vermilions.

In the years 1979–1998, Stanisław Białogłowicz made several works of sacred art ordered by a church patron.²⁷ Religious themes and per-

ka z farbami, a pod nią szafka na przybory malarskie. Przed obrazem Marii stoi kobieta z charakterystycznym kokiem na głowie i wyciąga dłoń, w której trzyma białą chustkę. Jest to jednak złudzenie – postać ta też jest namalowana i jako taka, wraz z oglądaną przez nią ikoną, wpisuje się w prostokąt dużego płótna ustawionego wewnątrz pola obrazowego rzeczywistego obrazu. Owo duże płótno i kolejne w głębi, oba umieszczone niemal równolegle do płaszczyzny realnego dzieła, to dwa prostokątne pola, które jak parawany wyodrębniają wewnątrz całości kompozycji przestrzeń dla malarza – siedzącej postaci w czerwieni, nad którą pochyla się anioł. Ponadto w prostokąt dużego płótna zamkniętego w rzeczywistym obrazie wnika jeszcze jakaś inna postać zachęcana gestem przez człowieka w czerwieni.

Praca *Jeszcze bez tytułu...* to intymna opowieść o twórczości artysty nie malującego, ale zapraszającego twory swojej wyobraźni, aby zechciały wkroczyć do jego

²⁷ The polychromy in the seminary chapel of the College of the Divine Word Missionaries in Nysa, a cross and a stained

obrazów. Oto tajemniczy moment stawania się dzieła, gdy wizja artysty zaczyna dopiero zabarwiać białe płótno. W przestrzeni wyznaczonej przez swoje obrazy twórca jest sam. Towarzyszy mu tylko biała postać anioła symbolizującego natchnienie. Jedyne artysta widzi rewersy swoich prac i tylko on jest świadkiem przenikania własnych wizji na płótno. Dla odbiorców dostępny jest tylko awers, mogą widzieć powstawanie dzieła, ale nie są w stanie zgłębić tego procesu.

Wysmukła postać z charakterystycznym kokiem na obrazie-parawanie zamykającym przestrzeń samotności artysty przypomina sylwetkę jego żony, obecnej także w wielu wcześniejszych kompozycjach malarza. Kobieta kontempluje stworzone i tworzone przez niego dzieło, oddzielona od artysty barierą płótna i pozbawiona przez niego realnego bytu, będąc już tylko figurą jego imaginations. Całość kompozycji, pokryta drobnymi jasnymi plamkami jak srebrzystym pyłem, sprawia wrażenie tajemniczości i baśniowości.

Obraz *Jeszcze bez tytułu...* Stanisława Białogłowicza to kolejna osobista wypowiedź malarza na temat własnej twórczości i kondycji artysty w ogóle. Malarz pragnie zrozumieć, przeanalizować i unaocznic tajemnicę procesu tworzenia. Białogłowicz posługuje się popularnym i często opisywanym motywem „obrazu w obrazie”, wyróżniając w kolejnych warstwach – „obrazach uwiecznionych w obrazie” – tajemnicę malarzkiej kreacji *sacrum* i świata widzialnego.

Stan pracy z 2010 roku [il. 14] prezentuje już zupełnie inną opowieść. Opisane powyżej przedstawienie zostało beztrząsowo zamalowane przez artystę, jakby proces badania samoświadomości poprzez tworzenie był ważny jedynie w określonej teraźniejszości, a zapis przeszłości stawał się nieistotny, wręcz zbędny, podobnie zresztą jak widz. Zniknęły wszelkie niedopowiedzenia, kompozycja nabrała zwartości i klarowności, a postać żony wpisała się w kanoniczny schemat świętej z bizantyńskiej ikony. Zwiewne i delikatnie srebrzyste barwy zostały zastąpione gorącymi i ciężkimi brązami i cynobrami.

W latach 1979–1998 Stanisław Białogłowicz wykonał kilka realizacji sakralnych na zamówienie mecenasa kościelnego²⁷. Religijne wątki i osobiste refleksje występujące raczej sporadycznie w latach 80. ubiegłego wieku, zaczęły pojawiać się w jego obrazach na szerszą skalę dopiero od połowy lat 90., mniej więcej od czasu przyjazdu artysty do Rzeszowa, i stopniowo zdominowały uprawiane przez niego dziedziny twórczości. Inspiracja malarstwem ikonowym pozwala Białogłowiczowi na połączenie w miarę zrozumiałego przekazu ikonograficznego, bogatego w teologiczne treści, z subiektywnym

sonal reflections, occurring rather sporadically in the 1980s, have appeared in his paintings on a large scale only since the mid-1990s, more or less since the time of the artist's arrival in Rzeszów, and have gradually dominated his field of art. His inspiration found in icon painting allows Białogłowicz to combine the fairly intelligible iconographic message, rich in theological content, with the subjective experience of faith. His work is a manifestation of the trend, increasing especially since the second half of the 20th century in Western religious painting, and deriving out of fascination with the art of Eastern Christianity²⁸ as a source of new formal values, which could become the expression of the religiousness of modern man.

The few religious works by Stanisław Białogłowicz, a student of Waław Taranczewski, may also be identified with that particular developmental trend of Polish religious art of the 20th century which is derived from the concept of monumental painting by Felicjan Szczęsny Kowarski. These assumptions were taken up in a specific way by Waław Taranczewski, and they have to some extent been continued by his many students,²⁹ among whom in Rzeszów are Emil Polit and the late Zygmunt Czyż.

*

In the original assumption, the first part of the title of the exhibition “Expressing the Inexpressible” was to refer only to the art form which serves illustration of the appropriate topic, i.e. the inconceivable Absolute, specified in the latter part of this title. Actually, all three artists focused on man-the artist, his quest to understand the Ineffable, his attitude towards the Incomprehensible. The first two (Boruta, Białogłowicz) somehow identify with the depicted figures, the latter (Wiktor) also speaks of himself, but hiding behind the form which

glass window in the church of St James and St Agnes in Nysa, *The Apocalypse* in the parish church of Loburg Ostbevern in Germany; inventory of sacred works by: *Piękno w sztuce* (ft. 8), p. 34.

²⁸ I. Luba, *W stronę ikony – mistycyzm czy stylizacja? “Bizantyzm” w malarstwie polskim lat 1910–1940*, in: “Biuletyn Historii Sztuki”, 2000, no. 3–4, pp. 545–574; R. Rogozińska, *Ex oriente lux. Recepcja ikony w sztuce polskiej. Wybrane zagadnienia (lata 1960–2007)*, in: “Sacrum et Decorum” 2, 2009, pp. 49–82; eadem, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2010.

²⁹ Taranczewski as a teacher was described by F. Chmielowski in connection with the exhibition of the work of this master and his pupils in the BWA exhibition centre in Kraków in 1979 (F. Chmielowski, *Pracownia*, in: “Sztuka”, 1979, no. 1, pp. 32–33).

²⁷ Polichromia w kaplicy seminaryjnej Wyższego Seminarium Duchownego Księży Werbistów w Nysie, krzyż i witraż w kościele św. św. Jakuba i Agnieszki w Nysie, *Apokalipsa* w kościele parafialnym w Loburg Ostbevern w Niemczech (spis prac sakralnych według: *Piękno w sztuce* 2008, jak przyp. 8, s. 34).

is close to abstraction. Tadeusz Boruta focuses on the stage of cognition, rejecting the collective experience and highlighting the individual and subjective nature of the search for God. His painting appears to show the first stage of the creative process, based on cognition, experience and understanding. Stanisław Białogłowicz renders the next step: the process of creation whereas Tadeusz Wiktor emphasizes the aspect of communication: the experience of the Absolute in relation to another person, who as the recipient of the artist's vision has been carefully defined: this is someone special, who plays an important role in the artist's life.

Thus, all three works unwittingly became an illustration of the fundamental aspects of the creative process: cognition, creation and communication, as well as a study of man-the artist. However, none of the artists undertook to express the very Inexpressible. The reason for this seemingly surprising interpretation of the exhibition theme was explained by the artists' statements relating to their own work.

In a text of 2007 Tadeusz Boruta states, "Art is significant to me when it responds to an inner need to know oneself", and "for me, the iconographic inspiration is a cultural opening, creating existential situations which are full of tension. It is the starting point for talking about modern man in the dimension of essential questions".³⁰

In a commentary on his work in 2005, Stanisław Białogłowicz remarks that his aim is "an endless record of man",³¹ painting is his "desire to expose or explore this wondrous truth about oneself and the world 'to the end and without end' by means of painting". Even if the artist mentions prayer, which may in some way refer to his relationship with God, he mainly tries to analyze himself and his own experiences. He writes, "In all paintings I undertake an attempt of a conversation, the last prayer, in which I experience myself, I recognize myself in respect to others and to nature".³²

Only Tadeusz Wiktor understands artistic work as a "total commitment of the subject to

przeżyciem wiary. Jego twórczość jest przejawem tendencji nasilającej się szczególnie od drugiej połowy XX wieku w malarstwie religijnym Zachodu, a wyrastającej z fascynacji sztuką wschodniego chrześcijaństwa²⁸ jako źródłem nowych wartości formalnych, które mogłyby stać się wyrazem religijności współczesnego człowieka.

Nieliczne realizacje sakralne Stanisława Białogłowicza, ucznia Wacława Taranczewskiego, można także wpisać w szczególny nurt rozwojowy polskiej sztuki religijnej XX wieku, wywodzący się od koncepcji malarstwa monumentalnego Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Założenia te zostały podjęte w swoisty sposób przez Wacława Taranczewskiego, a następnie w jakiejś mierze są realizowane przez jego licznych wychowanków²⁹, do których w środowisku rzeszowskim należy zaliczyć Emila Polita i nieżyjącego już Zygmunta Czyża.

*

W pierwotnym założeniu pierwszy człon tytułu ekspozycji „Wyrazić Niewyraźalne” miał się odnosić tylko do formy plastycznej, która służy zobrazowaniu właściwego tematu, czyli określonego w drugim członie nieogarniętego Absolutu. Tymczasem wszyscy trzej twórcy skupili się na człowieku – artyście, jego usiłowaniach zrozumienia Nieogarnionego, jego postawie wobec Niepojętego. Dwaj pierwsi (Boruta, Białogłowicz) niejako utożsamiają się z przedstawionymi przez siebie postaciami, ostatni (Wiktor) także mówi o sobie, ukrywając się tylko za zmierzającą do abstrakcji formą. Tadeusz Boruta koncentruje się na etapie poznania odrzucającego doświadczenie zbiorowe i podkreślającego indywidualny i subiektywny charakter poszukiwania Boga. Jego obraz ukazuje jakby pierwszy etap procesu twórczego, polegający na poznaniu, doświadczeniu i zrozumieniu. Stanisław Białogłowicz ujmuje kolejny etap – proces kreacji, natomiast Tadeusz Wiktor podkreśla aspekt komunikacji – doświadczenia Absolutu w relacji do drugiego człowieka, który jako odbiorca wizji artysty został dokładnie określony; to ktoś szczególny, odgrywający istotną rolę w życiu twórcy.

Tak więc wszystkie trzy prace mimowolnie stały się ilustracją podstawowych aspektów procesu twórczego: poznania, kreacji i komunikacji oraz rozprawą o człowieku – twórcy. Natomiast żaden z artystów nie podjął się samego ukazania Niewyraźnego. Przyczynę takiej pozornie zaskakującej interpretacji tematu ekspozycji

³⁰ T. Boruta, *Od autora*, in: *Tadeusz Boruta. Przemiany*, exhibition catalogue, Miejska Galeria Sztuki [Municipal Art Gallery] in Częstochowa, September 2007, Częstochowa 2007, p. 4.

³¹ *Stanisław Białogłowicz...* (ft. 4), p. 3. Tadeusz Wiktor, commenting on the work of this artist, aptly adds: "The prayer and contemplative motifs of sacred images existing in the Tradition are transformed by Białogłowicz in such a painterly way and absorbed by him so spiritually that he frees himself from their formal ground, creating a highly personal vision of a quasi-religious figuration", after: Wiktor (ft. 19).

³² *Stanisław Białogłowicz...* (ft. 4), p. 11.

²⁸ I. Luba, *W stronę ikony – mistycyzm czy stylizacja? „Bizantyzm” w malarstwie polskim lat 1910–1940*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2000, nr 3–4, s. 545–574; R. Rogozińska, *Ex oriente lux. Recepcja ikony w sztuce polskiej. Wybrane zagadnienia (lata 1960–2007)*, „Sacrum et Decorum” 2, 2009, s. 49–82; eadem, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2010.

²⁹ O oddziaływaniu Taranczewskiego-pedagoga pisał F. Chmielowski w związku z wystawą prac mistrza i jego uczniów w krakowskim BWA w 1979 roku (F. Chmielowski, *Pracownia*, „Sztuka” 1979, nr 1, s. 32–33).

wyjaśniają wypowiedzi artystów odnoszące się do ich własnej twórczości.

Tadeusz Boruta w tekście z 2007 roku stwierdza: „Sztuka jest wtedy dla mnie istotna, kiedy odpowiada na wewnętrzną potrzebę poznania samego siebie”, a „inspiracja ikonograficzna jest dla mnie kulturowym otwarciem stwarzającym pełne napięcie sytuacji egzystencjalnej. Punktem wyjścia pozwalającym mówić o współczesnym człowieku w wymiarze esencjalnych pytań”³⁰.

Stanisław Białogłowicz w autokomentarzu do swojej twórczości z 2005 roku notuje, że jego celem jest dokonanie „zapisu ukrytego bez końca o człowieku”³¹, malarstwo jest dla niego „dążeniem do odsłonięcia lub odkrywania owej przedziwnej prawdy o sobie i świecie »do końca i bez końca« przy pomocy środków malarskich”. Nawet jeżeli artysta wspomina o modlitwie, co można w pewnym sensie odnosić do jego relacji z Bogiem, to stara się głównie analizować siebie i swoje własne przeżycia. Píše: „We wszystkich obrazach podejmuję próbę rozmowy, ostatniej modlitwy, w której doświadczam siebie, poznaję siebie wobec innych oraz natury”³².

Tylko Tadeusz Wiktor rozumie twórczość jako „totalne oddanie się podmiotu nadprzyrodzonemu pośrednictwu”, a malarz – „jako ośrodek przewodzący i pośredniczący” – jest dla niego „ledwie medium dla odsłaniającego się w obrazie »wiedzącego Ducha«”³³. W swoim mistycyzmie bliskim koncepcji platońskiego Demiurga obojętnego na losy świata artysta pomijał wówczas aspekt chrześcijańskiego wcielenia, aktywnego działania Boga wobec człowieka. Jednak nawet on wybrał jedną z prac naznaczonych piętnem osobistego przeżycia.

W przytoczonych wypowiedziach Tadeusz Boruta i Stanisław Białogłowicz, artyści reprezentujący nurt figuratywny, określają obszar swoich fascynacji twórczych jako skoncentrowany przede wszystkim na człowieku i jego egzystencji. Taka postawa wyjaśnia nie tylko kryterium dokonanego przez nich wyboru prac eksponowanych na wystawie „Wyrazić Niewyraźalne”, ale także pewną niechęć do uprawiania sztuki związanej z kultem. Twórcy ci, zaliczani przecież do kategorii „malarzy religijnych” (Boruta) i przedstawicieli „figuracji religijnej” (Białogłowicz), posiadają w swoim dorobku nieproporcjonalnie mało prac, które można zaliczyć do dziedziny sztuki sakralnej.

³⁰ T. Boruta, *Od autora*, w: *Tadeusz Boruta. Przemiany*, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, wrzesień 2007, Częstochowa 2007, s. 4.

³¹ *Stanisław Białogłowicz...*, jak przyp. 4, s. 3. Tadeusz Wiktor, komentując twórczość tego artysty, trafnie dopowiada: „Białogłowicz zastane w Tradycji motywy modlitewno-kontemplacyjne świętych obrazów tak po malarzku przetwarzając, a zarazem tak je duchowo pochłania, że uwalnia się od ich formalnego podłoża, kreując wielce osobistą wizję figuracji quasi-religijnej”, Wiktor 2001, jak przyp. 19, b.n.

³² *Stanisław Białogłowicz...*, jak przyp. 4, s. 11.

³³ Wiktor, Kowalska 2006, jak przyp. 5, s. 212.

the supernatural mediation” while the painter – “as a conductive and intermediate medium” – is for him “barely an intermediary for ‘the knowing Spirit’ being revealed in a painting”.³³ In his mysticism, close to the concept of the Platonic Demiurge, indifferent to the fate of the world, the artist at that time omitted the aspect of the Christian Incarnation, God’s active activity towards man. But even he chose one of the works marked by personal experience.

In the statements by Tadeusz Boruta and Stanisław Białogłowicz, quoted above, the artists, who represent the figurative trend, define the area of their creative fascinations as primarily focused on man and his existence. This attitude explains not only the criterion of their choice of works to be presented at the exhibition “Expressing the Inexpressible”, but also their reluctance to engage in cult-related art. These artists, although identified with the category of “religious painters” (Boruta) and representatives of the “religious figuration” (Białogłowicz), have had disproportionately few works that may be ranked in the field of sacred art.

Tadeusz Boruta even writes: “Do not I separate *the sacred* from *the profane*. For the believer, the whole existential experience is religious in nature. [...] Except for a few works made for churches, most of my paintings are not intended for religious worship. No one prays before them, they do not participate in the liturgy. [...] through the iconographic context I want to give a deeper perspective to human experience. To speak of loneliness, suffering, transience, death. It’s an art that raises existential questions about human identity”³⁴.

A similar phenomenon of marginalization of sacred art is also found in the works by other artists considered to be the creators of religious art. Among others, Stanisław Rodziński, the former professor of Tadeusz Boruta and one of the artists for years identified with religious themes, says, “Although *most* of my paintings are devoted to sacred themes, yet there are few works I have made directly for the Church.” In order to explain this situation, he states that painting the works which are to serve as sacred, he is “subject to confrontation by viewers, who probably have their opinions and ideas” about the form of certain representations of the scope of Christian iconography. In contrast, in other works he shows his “own experience of this

³³ Wiktor, Kowalska (ft. 5), p. 212.

³⁴ Chmielowski (ft. 29), pp. 32–33.

world [...] experience and feeling”.³⁵ Antoni Rząsa, whose work is dominated by motifs from the Christological iconography, wrote in a letter to his brother, “I try to include in a sculpture the various psychological states of a human being: good-naturedness, sacrifice, love, good, wisdom, suffering, despair, terror. Sometimes my characters express the implicit question of who man is and of the purpose of his passing. [...] I try to call for human dignity, which is disappearing nowadays”.³⁶ Even Eugeniusz Mucha, a respected author of several original works of the sacred monumental painting, talks about working on his murals, “For me it was a burden, I found it difficult to work on projects that had been approved. I was embarrassed and scared by the fact that I had to follow them. Easel painting is more mine, more personal.”³⁷

Since the phenomenon of marginalization of religious art in the works of the artists associated with the tradition of Christian culture has a broader dimension and is not just limited to the above examples, it may be regarded as symptomatic of contemporary Polish art defined as religious. It should be linked to individualism and subjectivism, growing for the last two centuries and being manifested also in the attitudes of artists and in their relationship to the surrounding reality.

*

Metaphysical considerations, references to God and religion, or more broadly: to the Absolute, constitute an important field of inquiry of contemporary artists.³⁸ The artists presented above: Tadeusz Boruta, Stanisław Białogłowicz and Tadeusz Wiktor, are representatives of three main trends, three ways of searching for *the sacred* in contemporary art.

In the circle of European culture, almost since the beginning have there been two ways of expressing *the sacred* related to the spiritu-

Tadeusz Boruta pisze wręcz: „Nie rozdzielałam *sacrum* od *profanum*. Dla człowieka wierzącego całość doświadczeń egzystencjalnych ma charakter religijny. [...] Poza paroma realizacjami do kościołów, większość moich obrazów nie jest przeznaczona do religijnego kultu. Nikt przed nimi się nie modli, nie uczestniczą one w liturgii. [...] chcę poprzez kontekst ikonograficzny dać głębszą perspektywę doświadczeniom ludzkim. Mówić o samotności, cierpieniu, przemijaniu, śmierci. To sztuka, która stawia pytania egzystencjalne o tożsamość człowieka”³⁴.

Podobne zjawisko marginalizacji sztuki sakralnej występuje także w twórczości innych artystów uznawanych za twórców sztuki religijnej. Między innymi Stanisław Rodziński, dawny profesor Tadeusza Boruty i jeden z twórców od lat identyfikowanych z tematyką religijną, twierdzi: „choć *gros* moich obrazów jest poświęconych tematyce sakralnej, to jednak niewiele prac zrealizowałem bezpośrednio dla Kościoła”. Jako uzasadnienie tej sytuacji podaje to, że malując obrazy, które mają pełnić funkcję sakralną, zostaje „poddany konfrontacji przez oglądających, którzy zapewne mają swoje zdania i wyobrażenia” o formie określonych przedstawień z zakresu ikonografii chrześcijańskiej. Natomiast w pozostałych pracach – pokazuje „swoje przeżywanie tego świata [...] własne przeżywanie i odczuwanie”³⁵. Antoni Rząsa, w którego twórczości dominowały wątki zaczerpnięte z ikonografii chrystologicznej, pisał w liście do brata: „Staram się zamknąć w rzeźbie różne stany psychiczne człowieka – pogodę, poświęcenie, miłość, dobroć, mądrość, cierpienie, rozpacz, przerażenie. Niekiedy moje postacie wyrażają milczące pytanie, kim jest człowiek i jaki jest cel jego przemijania. Staram się wołać [...] o zanikającą w dzisiejszych czasach godność ludzką”³⁶. Nawet Eugeniusz Mucha, ceniony autor kilkunastu oryginalnych realizacji sakralnego malarstwa monumentalnego, mówi o pracy nad swoimi polichromiami: „Dla mnie był to ciężar, nie bardzo umiałem robić z projektów, które były zatwierdzone. Peszyło mnie i przerażało, że muszę się ich trzymać. Malarstwo sztalugowe jest bardziej moje, bardziej osobiste”³⁷.

Ponieważ zjawisko marginalizacji sztuki sakralnej w twórczości artystów figuracji związanej z tradycją kultury chrześcijańskiej ma wymiar szerszy i nie ogranicza się tylko do przytoczonych przykładów, można je chyba uznać za symptomatyczne dla współczesnej sztuki polskiej określanej mianem religijnej. Należy je wiązać

³⁵ M. Musialik, *Konfrontacja doświadczenia. Rozmowa z profesorem Stanisławem Rodzińskim*, in: „Sztuka Sakralna”, 2002, no. 1, pp. 22–24.

³⁶ A. Rząsa, *Listy do brata*, Zakopane 2003.

³⁷ Part of an interview with the artist conducted by M. Wieczorek and reproduced in the appendix to his M.A. thesis *Polichromia Eugeniusza Muchy w kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i św. Józefa w Lutczy*, written in 2010 under the direction of the author of this article at the Faculty of Arts, University of Rzeszów.

³⁸ Some expand the limits of the so-called religious art, including in its scope any work that encourages reflection of the existential nature, probably due to the often subconscious confusion of religion with the concept of art as its substitute.

³⁴ Chmielowski 1979, jak przyp. 29, s. 32–33.

³⁵ M. Musialik, *Konfrontacja doświadczenia. Rozmowa z profesorem Stanisławem Rodzińskim*, „Sztuka Sakralna” 2002, nr 1, s. 22–24.

³⁶ A. Rząsa, *Listy do brata*, Zakopane 2003.

³⁷ Fragment wywiadu z artystą przeprowadzonego przez M. Wieczorka i zamieszczonego w aneksie do jego pracy magisterskiej *Polichromia Eugeniusza Muchy w kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i św. Józefa w Lutczy*, napisanej w 2010 roku pod kierunkiem autorki niniejszego artykułu na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

z narastającymi na przestrzeni ostatnich dwu wieków indywidualizmem oraz subiektywizmem przejawiającymi się też w postawach twórców i ich stosunku do otaczającej rzeczywistości.

*

Rozważania metafizyczne, odniesienia do Boga i religii czy też szerzej – do Absolutu – to ważna dziedzina dociekań twórców sztuki współczesnej³⁸. Przedstawieni powyżej artyści: Tadeusz Boruta, Stanisław Białogłowicz i Tadeusz Wiktor to reprezentanci trzech podstawowych nurtów, trzech dróg poszukiwania *sacrum* w sztuce współczesnej.

W kręgu kultury europejskiej niemal od początku obecne były dwa sposoby wyrażania *sacrum* związane z duchowością zachodniego i wschodniego chrześcijaństwa. Trzeci nurt – metafizyczny, dominujący w sztuce abstrakcyjnej, która wyodrębniła się u początków ubiegłego stulecia, jest wyrazem deistycznych tęsknot cywilizacji świeckiej będącej owocem filozofii oświecenia, odrzucającej Boga w zinstytucjonalizowanej formie religii.

W chrześcijaństwie epok minionych, przede wszystkim w średniowieczu, twórca i jego przeżycia nie były aż tak istotne. Zgodnie z oczekiwaniami społecznymi był on tylko jakby medium pośredniczącym w kontakcie z Absolutem. To przede wszystkim wyobrażenie Boga ukazującego się i przemawiającego poprzez Objawienie w stworzeniu było istotne i ważne. Dlatego możliwa była obiektywizacja przekazu – wspólnota odczuwania twórcy i odbiorcy, pozwalająca artyście realizować się w sztuce sakralnej i powoływać do istnienia arcydzieła.

Dla artysty średniowiecznego *omnis natura Deum loquitur* (cała natura stawała się obrazem Boga). Piękna Madonna była przede wszystkim Matką Boga, a dopiero potem szczęśliwą mamą uroczego dziecka. Twórcy nowożytni na swój sposób przesyłali boską obecnością ludzką egzystencję; przenosili Objawienie w świat realny i bliski odbiorcom – wiernym wypełniającym świątynie.

Do czasu pojawienia się reformacji w sztuce religijnej Zachodu dominowała twórczość o charakterze sakralnym. Od końca wieku XVI jej zakres w obrębie sztuki religijnej ulegał stopniowemu ograniczeniu, przede wszystkim w wyniku odrzucenia przez doktrynę kościołów reformowanych, a w konsekwencji – przez twórców protestanckich. Tematyka religijna stanowiła dla nich tylko źródło refleksji nad kondycją człowieka. Stopniowo zjawisko to rozszerzało się, występując w dziełach artystów niekoniecznie związanych z określonym wyznaniem.

We współczesnej sztuce punkt ciężkości w relacji Bóg – człowiek twórca – odbiorca przesuwają się na drugi

alicytę związaną z kulturą zachodnią i wschodnią. Trzeci nurt: metafizyczny, dominujący w sztuce abstrakcyjnej, która pojawiła się na początku ostatniego stulecia, jest wyrazem deistycznego pragnienia świeckiej cywilizacji, będącego owocem filozofii oświecenia, odrzucającej Boga w instytucjonalizowanej formie religii.

W chrześcijaństwie epok minionych, szczególnie w średniowieczu, artysta i jego przeżycia nie były aż tak istotne. Według oczekiwań społecznych, artysta był tylko pośrednikiem w kontakcie z Absolutem. Powyżej wszystkich pozostało pojęcie Boga objawiającego się i przemawiającego przez Objawienie w stworzeniu, które było istotne i ważne. Dlatego obiektywizacja przekazu była możliwa: wspólne przeżycie artysty i odbiorcy, pozwalające artyście realizować się w sztuce sakralnej i tworzyć arcydzieła.

Dla artysty średniowiecznego *omnis natura Deum loquitur* [cała natura stała się obrazem Boga]. Piękna Madonna była przede wszystkim Matką Boga, a następnie szczęśliwą matką uroczego dziecka. Twórcy nowożytni w swój sposób wypełnili ludzkie istnienie boską obecnością; przenosili Objawienie do świata realnego, który był blisko odbiorcy, tzn. wiernych, którzy wypełniali świątynie.

Do czasu pojawienia się reformacji, sztuka religijna w Zachodzie była dominowana przez sztukę sakralną. Od końca XVI wieku jej zakres w sztuce religijnej ulegał stopniowemu ograniczeniu, przede wszystkim w wyniku odrzucenia przez doktrynę kościołów reformowanych, a w konsekwencji – przez twórców protestanckich. Tematyka religijna stanowiła dla nich tylko źródło refleksji nad kondycją człowieka. Stopniowo zjawisko to rozszerzało się, występując w dziełach artystów niekoniecznie związanych z określonym wyznaniem.

W sztuce współczesnej punkt ciężkości w relacji Bóg – człowiek twórca – odbiorca przesuwają się na drugi plan. Trzeci nurt: metafizyczny, dominujący w sztuce abstrakcyjnej, która pojawiła się na początku ostatniego stulecia, jest wyrazem deistycznego pragnienia świeckiej cywilizacji, będącego owocem filozofii oświecenia, odrzucającej Boga w instytucjonalizowanej formie religii.

W chrześcijaństwie epok minionych, szczególnie w średniowieczu, artysta i jego przeżycia nie były aż tak istotne. Według oczekiwań społecznych, artysta był tylko pośrednikiem w kontakcie z Absolutem. Powyżej wszystkich pozostało pojęcie Boga objawiającego się i przemawiającego przez Objawienie w stworzeniu, które było istotne i ważne. Dlatego obiektywizacja przekazu była możliwa: wspólne przeżycie artysty i odbiorcy, pozwalające artyście realizować się w sztuce sakralnej i tworzyć arcydzieła.

³⁸ Niektórzy poszerzają granice tzw. sztuki religijnej, obejmując jej zakresem także każde dzieło składające się z refleksji natury egzystencjalnej, zapewne w wyniku często podświadomego mylenia religii z koncepcją sztuki jako jej substytutu.

art creates in its universalism some logical structures that require the recipient of a given vision to actively co-search the perfect idea. It is a difficult art but solutions in the spirit of abstraction – in view of a certain crisis of the two previous trends – are gradually becoming an important alternative to the church interior renderings dominant so far.³⁹

The documents of the Church after Vatican II indicate the great importance of sacred art in the transmission of the faith, emphasizing the prophetic mission of the artist and his work in closer knowledge of God and the transcendent issues inaccessible to mental cognition.⁴⁰ However, few contemporary artists want to be prophets leading the faithful towards the knowledge of supersensual reality. They prefer to conduct their own, intimate dialogue with God, and the change of this attitude would have to be related to broader changes of civilization, only to a small extent related to the activities of the institution even as powerful as the Catholic Church.

Translated by Agnieszka Gicala

człon zestawienia, także wśród artystów związanych z katolicyzmem. Jak świadczą przytoczone uprzednio wypowiedzi, dla twórcy obecnie ważniejsze staje się przedstawienie własnych odczuć i refleksji w kontakcie z Bogiem niż dążenie do odkrycia i ukazania Jego obiektywnego obrazu. Potrzeba ujęcia tego, co indywidualne, góruje nad potrzebą zdefiniowania tego, co wspólne, i dlatego artyści niechętnie uprawiają sztukę sakralną, często tworząc w tej dziedzinie dzieła o niższym poziomie artystycznym i pozbawione inwencji.

Natomiast obraz Boga (Absolutu) w obiektywistycznych nurtach sztuki abstrakcyjnej tworzy w swoim uniwersalizmie konstrukcje logiczne wymagające czynnego współposzukiwania przez odbiorcę wizji doskonałej idei. Jest to sztuka trudna, jednak rozwiązania w duchu abstrakcjonizmu – wobec pewnego kryzysu dwu poprzednich nurtów – stopniowo stają się istotną alternatywą dla dominujących dotychczas aranżacji wnętrza sakralnych³⁹.

W dokumentach Kościoła po Soborze Watykańskim II wskazuje się na doniosłe znaczenie sztuki sakralnej w przekazie wiary, podkreślając profetyczną misję artysty i jego dzieła w bliższym poznaniu Boga i spraw transcendentnych niedostępnych poznaniu umysłowemu⁴⁰. Jednak niewielu twórców współczesnych pragnie być prorokami prowadzącymi wiernych ku poznaniu rzeczywistości ponadzmysłowej. Wolą oni prowadzić swój intymny dialog z Bogiem, a zmiana tej postawy musiałaby być uwarunkowana szerszymi przemianami cywilizacyjnymi, w niewielkim stopniu związanymi z działaniami instytucji nawet tak potężnej jak Kościół katolicki.

³⁹ F. Dugeon, *Sacrées abstractions. Abstraction et Église catholique en France 1945–1965*, Paris 2011.

⁴⁰ B. Snela, *Przestrzeń kościelna*, in: *Liturgika ogólna*, Lublin 1973, p. 204.

³⁹ F. Dugeon, *Sacrées abstractions. Abstraction et Église catholique en France 1945–1965*, Paris 2011.

⁴⁰ B. Snela, *Przestrzeń kościelna*, w: *Liturgika ogólna*, Lublin 1973, s. 204.