

WYDZIAŁ
ARTYSTYCZNY
UNIWERSYTETU
WARSZAWSKIEGO

MARIA SKOWROŃSKA

WYDZIAŁ
ARTYSTYCZNY
UNIWERSYTETU
WARSZAWSKIEGO

MARIA SKOWROŃSKA

malarstwo | rysunek

Gdańsk 2020

MARIA SKOWROŃSKA





W
O
R
L
D

O
F
T
H
E
F
U
T
U
R
E



*W siedzibie Hadesa znajdziesz, na prawo, źródło
u stóp białego cyprysu
Ale nie pij z tego źródła.
Znajdziesz tam inne, wodę zimną źródeł Pamięci
Strzegą jej strażę.
Powiesz im: jestem synem ziemi i gwiazdzistego nieba
Sam należę do rasy niebiańskiej
Pozwólcie mi napić się z tego źródła i oczyścić się w nim.
I pozwolą ci napić się z wód zimnych Mnemozynie,
wód świętych tego źródła,
i zajmiesz miejsce między herosami.**

Z kartki znalezionej w szufladzie pracowni
profesor Marii Skowrońskiej

■ Archiwum to depozyt pamięci, jako instytucja lub miejsce przechowujące materiały archiwalne pozwala w nie wejrzeć, a tym samym poznać odnotowaną w nich przeszłość. Archiwa dzielą się na dwie grupy: do pierwszej należą archiwa państwowe lub kościelne, do drugiej – społeczne i prywatne. Taki depozyt to również miejsce kreowania pamięci. Własna, dobrowolna inicjatywa gromadzenia zasobu archiwalnego i dowolność w doborze zbieranych materiałów to główne cechy prywatnych zbiorów.

■ Archiwum prywatne jest samoświadectwem jego właściciela – to on przecież nadaje mu pewien konkretny kształt i decyduje tym samym, jaką formę ma w przyszłości przyjąć pamięć o nim. Maria Skowrońska, gromadząc swoją dokumentację obrazów i rysunków, a także recenzji twórczości, jest solidna i wolna od kokieterii. Materiały zbiera w teczkach z potrzeby prawnej, użytkowej – myślę, że część z nich miała posłużyć kolejnym awansom akademickim, wglądowi w nie instytucji publicznych. Jest, mam wrażenie, zdystansowana wobec dokumentacji i skromna, brak tu autokreacji i mitologizowania.

* Tekst z tabliczki znalezionej w Hipponion w grobowcu Petala, Wielka Grecja.

■ Dorobek twórczy kobiet chętniej niż spuściznę mężczyzn pozostawia się w szczelnych archiwach prywatnych i dopiero po czasie wydobywany jest z szaf, kufrów i szuflad, z półek, z pudeł obok pojemników z farbami. Jako redaktorka naukowa tej monografii siedzę na podłodze swojej pracowni i porządkuję sypkie notatki profesor Marii Skowrońskiej, strzępy zanotowane na maszynie z odręcznymi poprawkami, układam je w całość. Mam do dyspozycji wiele i niewiele – komplety luźnych akt powiązanych treścią, mniejszych teczek, papierów z lat 70. i 80. ubiegłego wieku, cienkich jak bibuła, pisanych przez kalkę, które się kruszą przy rozkładaniu zagięć i rozpadają w puder podczas lektury.

■ Twórcze, pełnokrwiste i aktywne życie Marii, które znałam i w którego szczęśliwych momentach bywałam uczestniczką, trzymam teraz przed sobą jako materiał wymagający formowania, segregowania, strukturalizowania i oczyszczania. Mam teraz nową, zapośredniczoną przez dokumenty relację z Majką – taką, o której biografści często mówią, że to więź intymna, bo prowadzi w finale do wytworzenia sobowtóra opisywanej osoby. Jak mniej poetycko pisze Eric Ketelaar: „Archiwa wyznaczają przestrzeń praktykowania pamięci, w której ludzkie doświadczenia mogą zostać przepracowane w znaczenie”¹. Każda kartka wyjęta z kurzu na światło, przetarta, przeczytana, każde zaproszenie na wystawę, list, a zwłaszcza fragmenty palety malarki oznaczają fragment jej życia, doświadczenie, chwilę z czasu.



¹ Eric Ketelaar, *Dokumenty jako pomniki*, „Archeion”, tom 112, Warszawa 2011.





Rozmowa, 2007, technika mieszana na płótnie, 145 x 120 cm

■ Archiwum nie udaje mi się scalić. Nie jest monolitem, pozostaje fragmentaryczne, choć bardzo staram się o dyscyplinę i wierność faktom. Jednak twórczość w połączeniu z kalendarzem zdarzeń jest żywa i może być stale czytana na nowo: nagle w innej szufladzie znajduje się opinia czy recenzja, które rzucają inne światło na całość, rekonfiguracja pozwala na odmienne narracje. Kiedy oglądam zdjęcia prac Majki i portrety artystki od 1972 roku, niektóre tuż przed dyplomem, wyzwalam pamięć afektywną. Wracam do znanych chwil z wystaw i pokazując je tutaj, chcę zobrazować stan spraw tym, którzy w nich nie uczestniczyli, przenieść te obrazy dalej w czasie. Lektura zdjęcia – portretu artystki, z którą od ponad dziesięciu lat nie wymieniliśmy się spojrzeniami – stała się ponownym zawiązaniem relacji, choć fikcyjnej, nierównoczesnej czasowo. Zoom obiektywu aparatu przekształca się w znaczący wyraz oczu Marysi wybiegający z wnętrza kadru. Jej wzrok identyfikuje patrzącą mnie teraz z patrzącym na nią wtedy fotografem, najczęściej Witoldem Węgrzynem. To wykracza daleko poza porządek czysto estetyczny, to wizualny performatyw poruszający emocjonalnie, pobudzający wyobraźnię. Roland Barthes w swojej ostatniej książce *Camera lucida*² zwraca uwagę na fakt, iż fotografia, ten „obraz naturalny”, może i musi w nas „pracować”, rozwijać aluzje, intuicje, spostrzeżenia. W *Małej historii fotografii* Walter Benjamin zamieszcza wywód: „Na przekór wszelkiemu kunsztowi fotografa i wszelkiemu komponowaniu pozy modela, oglądający odczuwa nieodpartą chęć doszukiwania się w takim zdjęciu owej maleńkiej isierki przypadku, nierozzerwalnego związku między czasem i miejscem zdarzenia, którym rzeczywistość przepoiła niejako charakter obrazu, doszukiwania się owego niepozornego miejsca, w którym – w takiej a nie innej formie istnienia owej dawno minionej minuty – do dziś jeszcze przycupnęła przyszłość, a tak przemyślnie, że możemy ją odkryć, oglądając się za siebie”³. Paradoks: przyszłość, którą można zobaczyć, oglądając się za siebie, wpatrując się w obraz, który kiedyś otarł się o rzeczywistość, splata się w węzeł z ostatnią fascynacją Marii Skowrońskiej – starożytną Grecją – i z jednym z ostatnich rysunków, już odmiennym od wcześniejszych, pełnym tajemniczej geometrii kosmosu, przy tworzeniu którego towarzyszyłam artystce.

■ Moim celem w pracy nad tą monografią jest oddanie w ręce czytelników czystej szklanki świeżej wody z Jeziora Pamięci, ze źródła Mnemozyne, bo bez opowiadania pamięć jest niczym, a opowiadanie bez wysłuchania nie ma znaczenia. Mam nadzieję, że to, co pokazujemy w tej książce – przecież przeżyte i wypowiedziane – będzie odczytane i pamiętane na nowo.

2 Roland Barthes, *Camera lucida. Refleksje o fotografii*, tłum. E. Modzelewska-Sikora, „Kino”, nr 3, 1992.

3 Walter Benjamin, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, [w:] *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 108.



lata 1999-2000

Konteksty czasu w malarstwie Marii Skowrońskiej

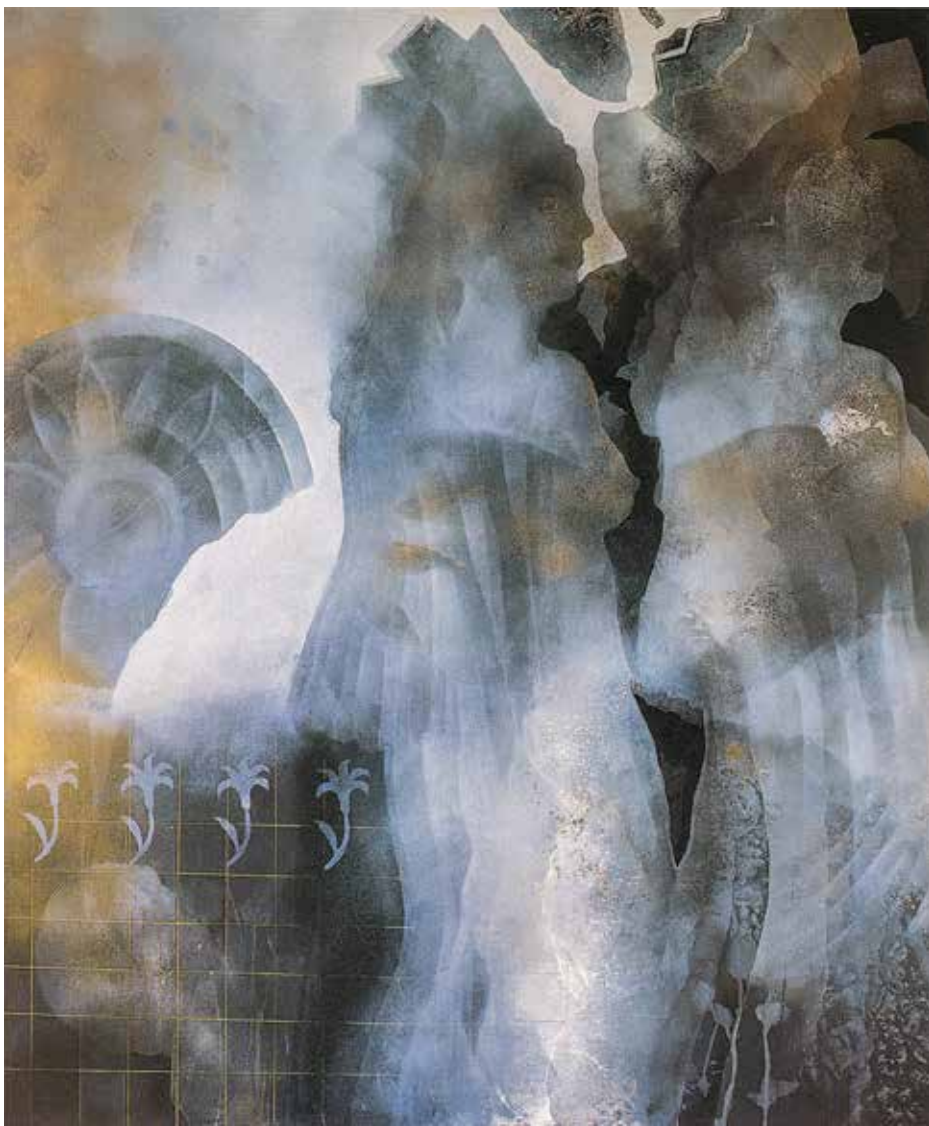
Czas pokoleniowy – czas uniwersalny

■ Początek jej twórczości przypada na lata 70. Był to czas wyczerpywania się ekstremalnych postaw awangardowych, znużenia anarchizmem, której konsekwencją było poczucie pustki i alienacji artysty. Zrodziły się tendencje przeciwne – angażowania sztuki w rzeczywistość bliższą współczesnemu człowiekowi. W roku 1979 w koszalińskim BWA odbyła się programowa wystawa „Pokolenie '70”, ujawniająca manifestacyjny powrót do nurtu figuratywnego i sztuki opowiadającej się za prymatem treści, wyrażającej emocje w obrębie ludzkiej postaci. Konteksty społeczno-polityczne były odpowiedzią na izolację sztuki pogrążonej w autotematyzmie. Artyści sięgali po różne formy malarstwa przedmiotowego, od dziewiętnastowiecznego realizmu po dwudziestowieczny hiperrealizm, a zwłaszcza do najbliższej polskiej tradycji powojennej. Nie unikali też publicystycznego tonu. Odnaleźć go można było zwłaszcza w krakowskiej grupie Wprost (Zbyluta Grzywacza, Leszka Sobockiego, Jacka Waltosia, Macieja Bieniasza), a także w malarstwie Edwarda Dwurnika, Jerzego Dudy-Gracza, Eugeniusza Markowskiego, Andrzeja Bienkowskiego, by wymienić tylko niektórych twórców tamtych lat. Ekspresyjność, subiektywizm, aluzyjność i symbolika – to środki, po które artyści najchętniej sięgali.

■ W środowisku gdańskim nurt publicystyczny nie zaistniał być może dlatego, że nie było potrzeby dystansowania się od skrajnych postaw awangardowych, bo ich tu nie było. Gdańscy artyści przejawiali większą skłonność do uogólnionej refleksji. Postać człowieka traktowana była jako symbol egzystencjalny, wpisany w uniwersum bytu. Obcy pozostał im nurt angażowania sztuki we współczesność. Skupienie na figurze i artykułowanie za jej pośrednictwem egzystencjalnych problemów stanowiło przeciwwagę dla dominującej w latach 60. abstrakcji. W tym samym czasie z powodzeniem startują malarze: Mieczysław Olszewski (dyplom 1969), Małgorzata Fonfria-Pereda (dyplom 1972), Maciej Świeszewski (dyplom 1972), Maria Skowrońska (dyplom 1972), Teresa Miszkin (dyplom 1973). Nawiązanie do figuratywnych wątków w ich twórczości miało charakter zindywidualizowanej koncepcji świata i subiektywnych środków jej opisywania. Maciej Świeszewski lokował swój świat w kategoriach groteski. Mieczysław Olszewski kobiecy akt widział z perspektywy maskulinistycznego przedmiotu pożądania. Natomiast malarki: Małgorzatę Fonfria-Peredę, Teresę Miszkin i Marię Skowrońską łączyło intensywne przeżycie czasu i przemijania. Fonfria-Pereda wykorzystuje motyw zwielokrotnionego własnego portretu i zacierającego się lustrzanego odbicia. Teresa Miszkin obsesyjnie bada procesy starzenia się ciała często tych samych modeli na przestrzeni mijających lat.



Zofia Watrak w biurze galerii autorskiej, 1994

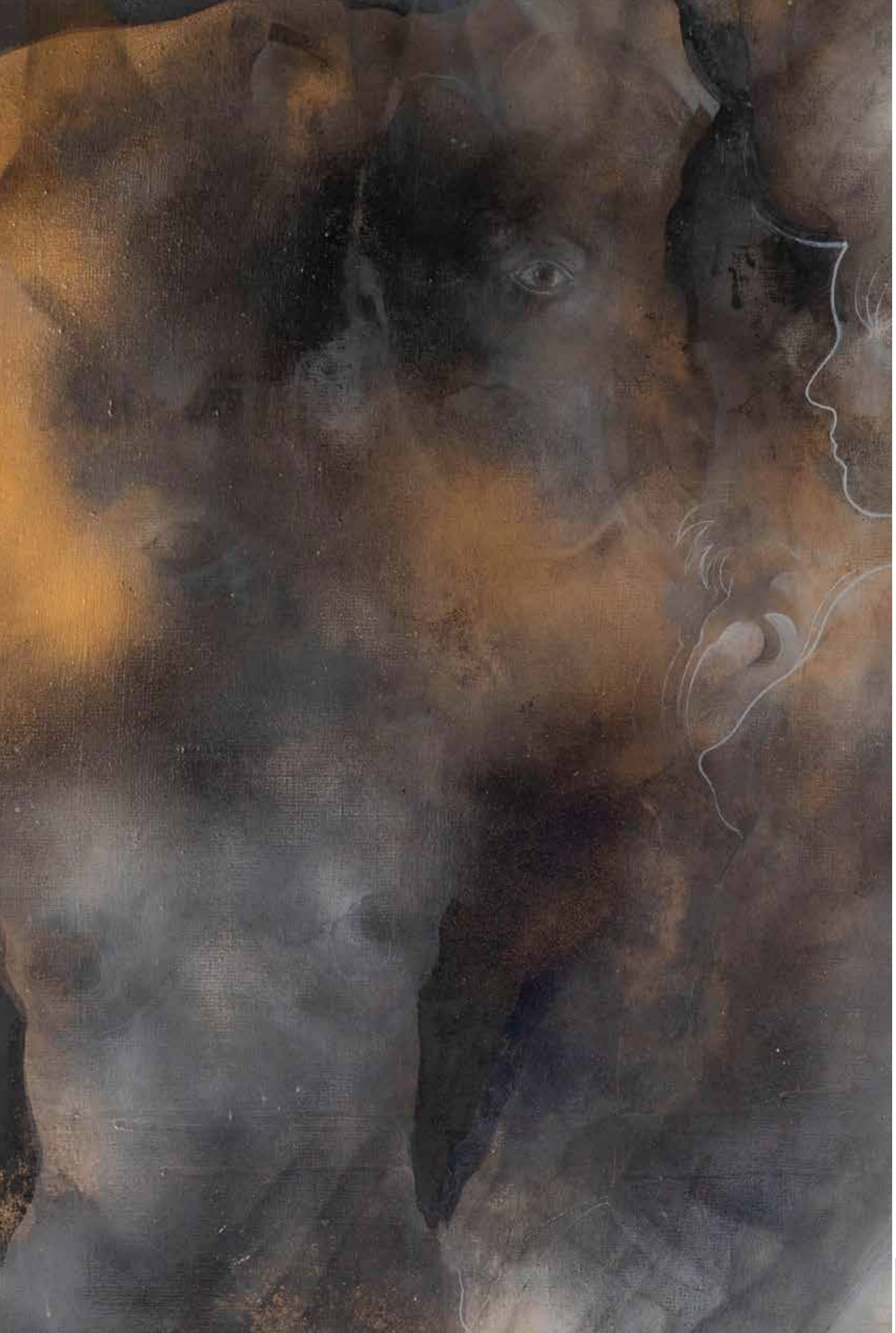


■ Maria Skowrońska ukryte znaczenia koduje w koncepcji ruchu powiązanego z postacią. Ruch jest zawsze zmianą. Tym samym swoją figuratywną narrację wpisuje w kontekst czasu. Nic bardziej krucho i przemijającego niż ludzkie ciało. Wątek autobiograficzny to wyraz intymnego wyznania o przemianach. Upływ czasu i jego destrukcyjne działanie jest nadrzędnym motywem kompozycji malarskich i rysunkowych, rozwijanym po wielokroć w kolejnych cyklach: „Przemiany” – realizowanym w latach 1984–1988, „Cienie” – rozpoczętym w roku 1988, a w roku 1993 – „Wnętrza”. Kolejne powstały w latach 1997–1999: „Balet, czyli katalog gestów” oraz „Nieuchwytność procesów przemijania”. Żaden z nich nie wyznacza znaczącej cezury stylistycznej ani nie wprowadza nowych wątków tematycznych, co najwyżej inaczej rozkłada akcenty. Akt kobiecy z własnym wizerunkiem przenosi indywidualne emocje w sferę uniwersaliów natury zarówno psychicznej, jak i kulturowej.

■ Kolejne cykle odkrywają odmienne przestrzenie znaczeń, których nośnikiem jest ten sam motyw kobiecego ciała. Na przestrzeni lat jego obraz ulegał przemianom, dopisując nowe wątki tej samej opowieści. Początkowo kontekstem dla ciała była przyroda. Nie stanowiło ono zamkniętej, wyodrębnionej formy. Poddane swoistej fragmentaryzacji, wtapiało się w porządek natury. Twarz, dłoń, tors przenikały się wzajem z formami roślinnymi. Biologia kobiecego ciała stanowiła jedność ze światem przyrody i podlegała tym samym procesom formowania i rozpadu. Pojawiał się też motyw muszli, która jest nie tylko atrybutem płci, ale także źródłem samego życia. Spiralna forma była też postrzegana jako symbol odrodzenia i wiecznych powrotów¹.

¹ Mircea Eliade, *Rytualne funkcje muszli*, [w:] *Obrazy i symbole*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 156-158.







z cyklu *Wyspy greckie*, 2003, technika własna na płótnie, 110 x 120 cm

■ Materie różniące się ciężarem, twardością, gęstością i przejrzystością współtworzyły jeden kosmos, dźwięczący harmonią form, światła i barwy. Nagość i natura w harmonijnym połączeniu ma swoją wykładnię symboliczną. Można ją odczytywać w rozumieniu filozofii Gombrowicza jako idealny model wartości, doskonały stan rzeczy, w którym aseksualne ciało, pozbawione wstydu i fałszu, należy do niewinnego świata natury. Jej przeciwieństwem są wszelkie przejawy kultury – „bastion wyobcowanych i represyjnych wobec człowieka form”². Opozycja natura–kultura jest czysto intelektualną konstrukcją, bo nie ma obiektywnie istniejącej natury samej w sobie, jest natura wyobrażona, a jej znaczenia zależne są od różnych sposobów jej postrzegania, widzenia i opisywania. Doświadczamy zatem historycznie zmiennej idei natury³.

■ Do kultury należy też akt. Jego pozycja na przestrzeni dziejów była tak silna, że można go traktować jako synonim sztuki w ogóle. Z jednej strony jest podstawowym tematem akademickich studiów, ale też najwybitniejszych w historii dzieł. Przeistoczenie ciała w akt dokonywało się poprzez odzianie go w konwencję. Figura człowieka nie wyrażała jego indywidualnej tożsamości, a raczej poprzez stosowane różne techniki formalne wiązała go z uniwersalnymi treściami. Estetyzacja, metaforyzacja, symbolizacja były popularnymi technikami neutralizowania biologicznej i erotycznej sfery człowieka. Kulturowa i estetyczna rama, jak pisze Lynda Nead⁴, stanowiła granicę dzielącą biologiczną materię ciała od bezinteresownego widzenia, przeistaczającego ciało w akt. O czystości widzenia aktu, wypierającej uczucie przyjemności czerpanej z oglądania ciała, decydowało konwencjonalne wartościowanie i bezruch oglądanej ludzkiej sylwetki zamienionej w akt. Innymi słowy akt jest estetyczną figurą odzianą w konwencje. Opozycja nagości i aktu implikowała binarne opozycje umysłu i ciała, kultury i natury, podmiotu i przedmiotu. Ciało łączyło się z naturą, a umysł z kulturą. Akt był ciałem stworzonym przez kulturę. Forma i styl kontrolowały nagość, nadawały jej definiującą ramę. Brak ramy traktowany był jako przekroczenie i ujawnienie cielesności. To klasyczne rozróżnienie między nagością a aktem na wiele lat utrwalone zostało autorytetem książki Kennetha Clarka⁵. Poza ustanowione przez niego estetyczne ramy wychodziła sztuka ciała lat 90., zwłaszcza sztuka feministyczna, w której własne ciało stało się materią różnorodnych akcji.

2 Jerzy Jarzębski, *Pojęcie „formy” u Gombrowicza*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 312-346.

3 Maria Janion, *Kuźnia Natury, słowo/obraz*, Gdańsk 1994.

4 Lynda Nead, *Akt kobiety*, Rebis, Poznań 1998, s. 31.

5 Kenneth Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.

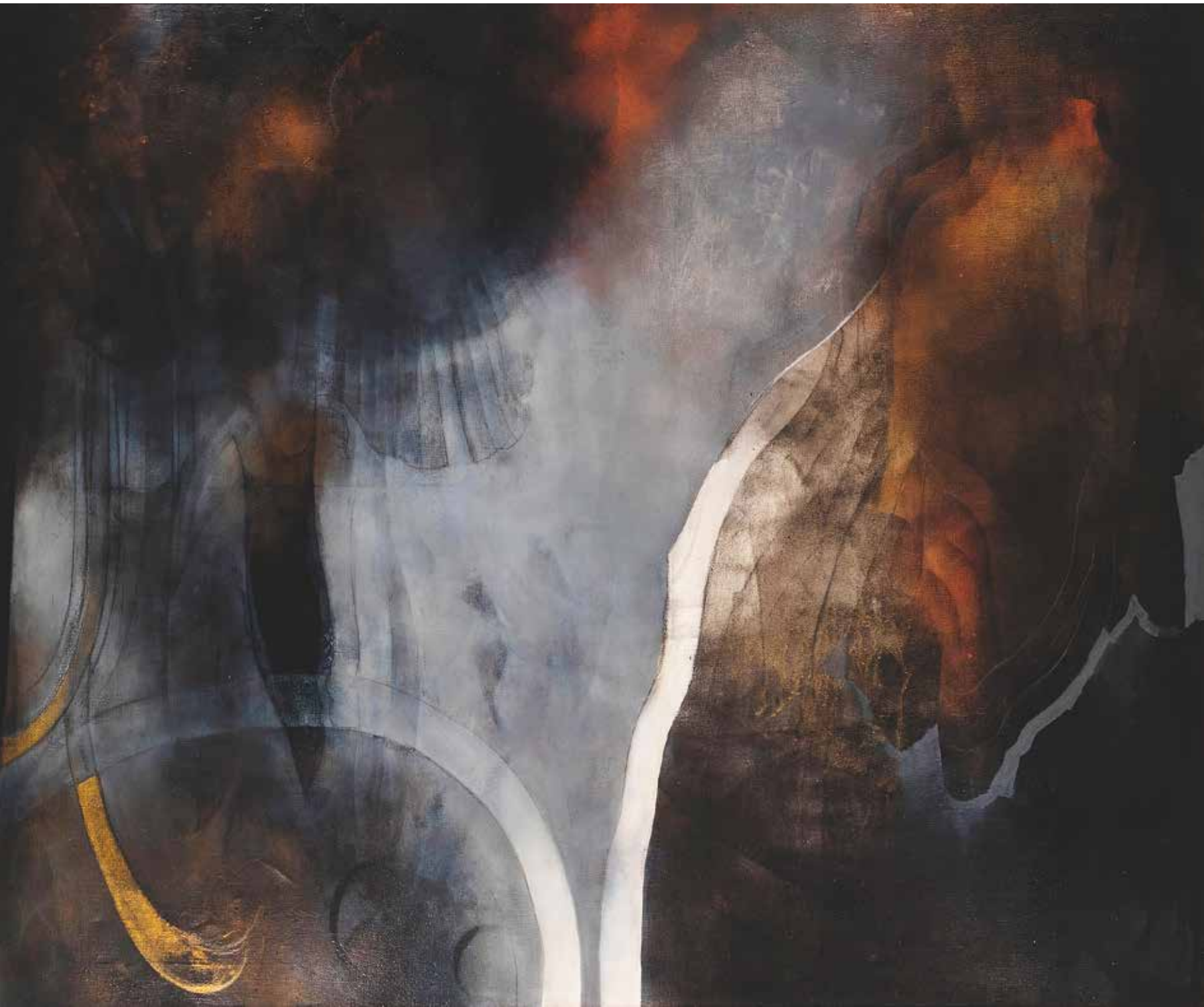


■ Akty Marii Skowrońskiej poza te ramy nie wychodzą. I w tym sensie jej twórczość pozostaje w obszarze tradycji i definicji Clarka. Są też jednak niewielkie odstępstwa. Dotyczą wprowadzenia do kompozycji kategorii ruchu, a co za tym idzie również kategorii czasu. Akt przestaje być idealną nieruchomą formą, przedmiotem przeznaczonym do oglądania i kontemplacji. Ponadto bywa połączony z autoportretem, co w historii było rzadkością. Oznaczało to zamysł wpisania w ideę czasoprzestrzenną autonarracji. Dla jej wyrażenia poszukuje autorka możliwych malarskich środków. Nadrzędna myśl o nieuchronności przemijania pojawia się od wczesnych kompozycji. W cyklu „Przemiany” akt kobiety zostaje pozbawiony naturalnego otoczenia przyrody, staje się wyabstrahowanym obiektem kulturowym. Zastyga na cokole niczym kamienna rzeźba, w której czas żłobi swe ślady. Odniesienia kulturowe mają także postaci zamknięte we wnętrzach. Znakiem odwołania do konwencji malarstwa renesansowego można by uznać szachownicę posadzki – kanon kreślenia trójwymiarowej przestrzeni.

Akty we wnętrzach Skowrońskiej nie są jednak statyczne. Zdają się poruszać w przestrzeni. Autorka wykorzystuje w malarstwie technikę zapisu ruchu w fotografii. Klatka notuje smugę ruchu z zatartym konturem przedmiotu. Gra przesuwanego się światła i wędrujących cieni nadaje ruchowi ekspresję. Niemożność ukazania ciał w ich nieustannych metamorfozach jest próbą zapisu zjawiska równie nieuchwytnego jak przemijanie, które dokonuje się w drodze, w ciągłym ruchu. Efekt zwielokrotnienia postaci, jej przesunięcia, zatrzymania czasu konturem, jego poruszenia lub zatarcia jest znanym sztuce od dawna motywem człowieka zagubionego w labiryncie świata. Pomnażanie odbić własnego „ja” to zapowiedź abstrakcyjnego labiryntu niezeczywistości. Istniały liczne sposoby przedstawiania labiryntów jako przeciwieństwa „wszystkiego, co się da przeniknąć”. Prawdziwy jest tylko podmiot odbity we własnym myśleniu. Pomnażać siebie to rzutować obraz własnego „ja” w czasie i przestrzeni ze świadomością tragicznego odczucia rozdźwięku między nieskończonością a ograniczającą teraźniejszością chwili i miejsca, w którym się jest⁶.

6 Gustaw René Hocke, *Świat jako labirynt*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.





z cyklu *Wyspy greckie*, 2003, technika własna na płótnie, 145 x 120 cm

■ Dawną harmonię zakłócają środki ekspresji i ostrzejsze kontrasty. Cykl „Cienie” przynosi kolejne przemiany widzenia postaci. Pozbawiona jest wszelkich atrybutów otoczenia poza własnym cieniem. Co więcej, cień zaczyna żyć własnym życiem, oddzielony od postaci zdaje się nad nią dominować, jakby ciało traciło swą realność, przenosząc się w strefę cienia – wymiar nieuchwytny i krótkotrwały, zależny od światła. Intymne, kobiece interpretacje aktu w twórczości Marii Skowrońskiej łączy romantyczna świadomość odchodzenia, bo czymże jest życie, jak nie chwilą tylko, a sztuka ma tę chwilę zatrzymać, ocalić nasz czas i nasze w nim trwanie.

■ W mojej sypialni wisi rysunek Majki. Pierwszoplanową postacią jest jej własny akt, ujęty w całkowitym bezruchu, bez gestu, z rękoma opuszczonymi wzdłuż ciała, zastygły w trwaniu poza czasem. Za nią podąża kroczący cień, a właściwie zwielokrotnione cienie nakładających się sylwet. Ich przesuwane kontury rejestrują kolejne sekwencje ruchu. Ta kompozycja rysunkowa oddaje ideę wielu obrazów. Rysunek towarzyszy nierozłącznie malarstwu artystki. Wydaje się, że jest pierwszym zapisem zamysłu kompozycyjnego. Nałożenia, przesunięcia, przenikania, metamorfozy form autorka rozstrzygała z uwzględnieniem środków przynależnych odrębnym mediom, zdążając do tego samego celu. Zarówno w malarstwie, jak i rysunku kompozycje opierały się na dychotomii – beczasowego trwania i ruchu, który jest stawaniem i jednocześnie przemianą. Ukrytym sensem była opowiadana wciąż ta sama historia o nieodwracalnej drodze ku kresowi życia.

■ Cień, nieodłączny towarzysz każdej rzeczy, zyskuje w wielu kompozycjach autonomię, tym samym realność traci przedmiot i pozbawiony przedmiotu cień. W jakimś sensie realny świat się rozpada. Jąwa zamienia się w senną wizję. Można więc mówić o kolejnej dychotomii kompozycji: światła i mroku z ich wielorakimi konotacjami. Światłocień wykorzystywany jest w dwóch funkcjach. Przynależny postaci określa przestrzeń wokół niej, ale cień osobny, uwolniony od postaci to jakby jej drugie „ja”. W wielu wierzeniach utożsamiany z duszą postaci i jej siłami witalnymi.

■ Kolejnym etapem poszukiwania środków wyrażających przemiany formy były rysunki na odkształconej powierzchni płótna. Cykl ten stanowił rodzaj eksperymentu formalnego, bez dalszej kontynuacji. Malarka badała proces przekształceń na podłożu aktywnym na światło. Zmięte i utwardzone płótno staje się rzeźbiarską reliefową strukturą, której faktura odkształca rysunek i aktywizuje grę światłocieniową. Kompozycje ograniczone były do czerni i bieli z gradacjami szarości. Na wklęsłe i wypukłe powierzchnie nakładało się dodatkowo światło przychodzące z zewnątrz. Potęgowało ekspresję światłocieniowych kontrastów i wrażenie ruchliwości obrazu. Wystarczyło zmienić pozycję patrzenia, by światłocienie ułożyły się inaczej. W tym sensie kompozycje wymagały interakcji z odbiorcą. Gra światła i cienia jest ważnym środkiem malarstwa Skowrońskiej, może najważniejszym. Wiąże się ze stopniem nasycenia barwy, walorem, modelunkiem kształtu. Reliefowe kompozycje rozwijają obecną w „Przemianach” opowieść o ideę fizycznego ruchu.







z cyklu *Sparta*, 2003, technika własna na płótnie, 100 x 120 cm



z cyklu *Wyspy greckie*, 2003, technika własna na płótnie, 100 × 120 cm

■ Najbardziej dojrzałymi realizacjami, w moim przekonaniu, są cykle obrazów inspirowane podróżą do Grecji: „Sparta”, „Wyspy greckie” z 2003 roku. Kumuluje się w nich dotychczasowe doświadczenie i perfekcyjne władanie wypracowanymi środkami ekspresji, zwłaszcza swoboda w operowaniu technikami laserunku, prowadzenie linii konturu, która nigdy nie domyka formy, a jedynie ją sugeruje. Stosowane dotąd środki wybrzmiały najpełniej w malarstwie dojrzałym i wyrafinowanym. To wciąż ten sam moduł kobiecego aktu, wpisany tym razem w poetycki kontekst mitologii greckiej. Grecję artystka widzi poprzez kulturowe odniesienia. Z mroków odległych historii wyobraźnia przywołuje zjawy mitycznych bogiń i muz. Ich nierealne ciała uwodzą urodą materii, z jakiej zostały utkane. Przywołane na chwilę istnienia w rozbłysku światła, odchodzą w strefę cienia, roztopiając się w materii, z której powstały. Ich byt jest ulotny, nierealny i bezcielesny. Zbliża się do abstrakcyjnego pejzażu wyobraźni, w którym nagłe uderzenie światła niczym błyskawica rozdziela świat bogów i ludzi (z cyklu „Wyspy greckie”). To jak rodzaj mistycznej iluminacji pozwalającej wyjść z czasu teraźniejszego w czas wieczny. Bywa, że to tylko fragment zwiewnej tuniki greckiej, kiedy indziej figury zastygają fragmentem kamiennej rzeźby. Zmysłowość postaci równa jest zmysłowej urodzie materii i z niej wynika. Dźwięczy intensywnymi kontrastami barwnymi – czerwieniami i różami, błękitami, czernią i bielą, świetlistymi złoceniami. Nigdy wcześniej obrazy nie miały tak bogatej i rozjarzonej gamy barwnej. Jest w nich autentyzm ekstatycznego wręcz przeżycia.

z cyklu *Wyspy greckie*, 2003, fragment

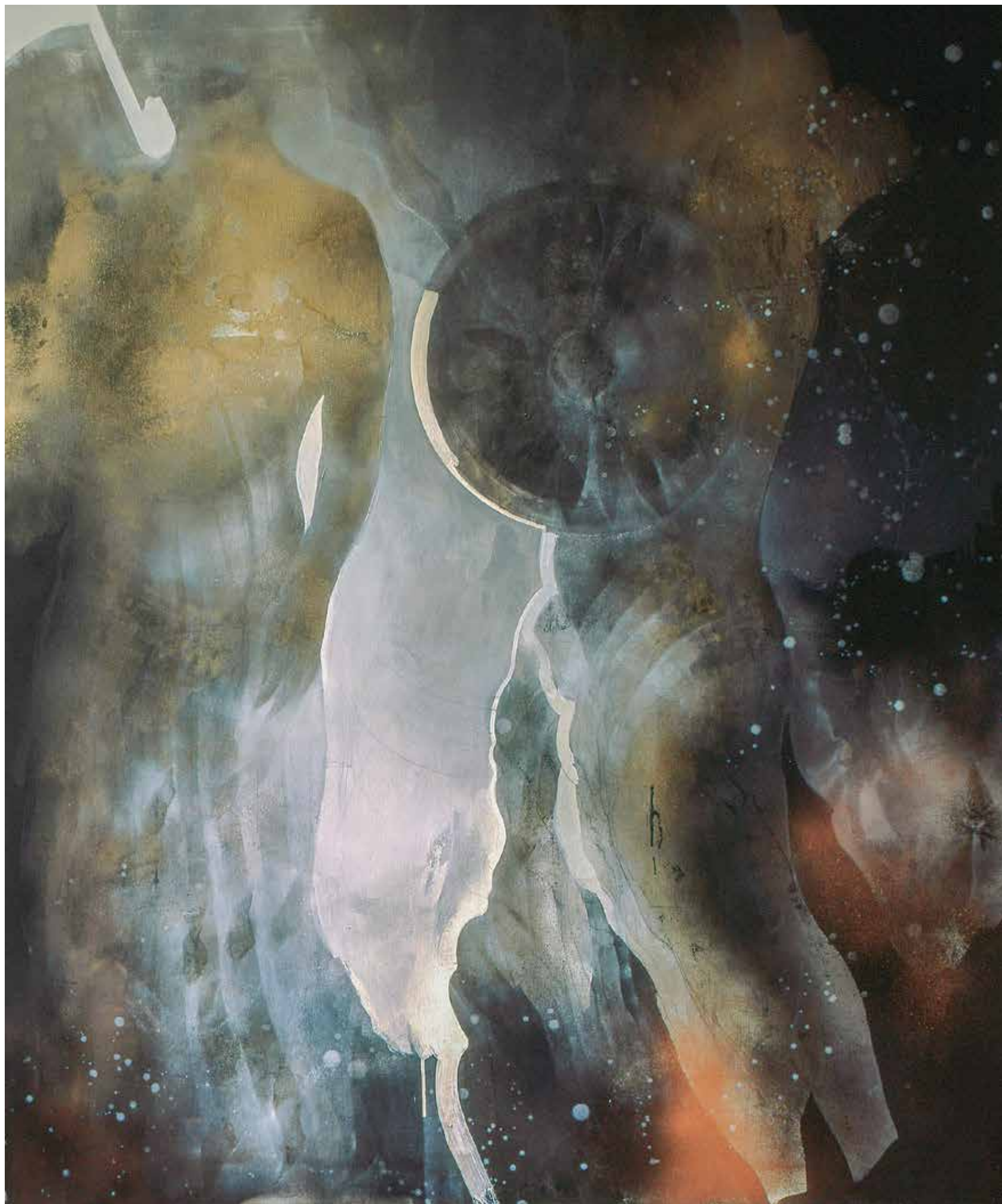




Indywidualny czas psychiczny – Królestwo Błękitnego Kwiatu

■ Kiedy patrzę na ostatni, niedokończony już obraz Majki Skowrońskiej, myślę o dramatycznej granicy, jaką wyznaczyła jej nieodwracalna, postępująca choroba. Krok po kroku odbierała jej możliwość rozpoznawania otoczenia, pamięć rzeczy i twarzy, ich wzajemnych związków i relacji przestrzennych. To, co nieukończone, fascynuje tym, czym mogłoby być, gdyby istniała jakaś przyszłość – ale jej nie ma. W tym sensie nieukończony obraz jest ukończony, z brzemieniem dramatu niespełnienia zawieszono między bytem a niebytem, uwięzionego w ciele umysłu, do którego dostępu już nikt nie ma. Pozostają jednak obrazy, realny ślad twórczego, aktywnego życia. Przenoszą nas w przeszłość do lat 70. Niedokończony obraz zamyka definitywnie twórczość Majki. Zatrzymuje moją uwagę, ponieważ jest tak różny od dotychczasowej twórczości, że nie sposób pominąć pytania o przyczyny tej nagłej przemiany. Systemowe, geometryczne podziały wydają się być zaledwie początkiem zarysowującej się koncepcji. Szkielet trójkątnych pól gdzieś wypełniony jest szablonem jakiegoś motywu roślinnego. Bładoniebieska kolorystyka, przedzielona pustymi, białymi ekranami może być jedynie podkładem przyszłych rozwiązań kolorystycznych. Zarys tej kompozycji jest uproszczonym powtórzeniem wcześniejszego, skończonego obrazu z bardziej skomplikowanymi podziałami o kasetonowym charakterze. Podstawową figurą jest kwadrat dzielony na prostokąty i trójkąty o gamie stonowanej do szarości, czerni i bieli z akcentami różu. Podobną zasadę podziałów geometrycznych zastosowała autorka w obrazie z roku 2006, ostatnim, w którym pojawia się jeszcze figuracja. Geometria stanowi tło dla pierwszoplanowych postaci, obrysowanych linią z szablonu. Kontur osadza i stabilizuje formę, odcinając ją od geometrycznej dynamiki tła. W niektórych polach pojawiają się zarysy motywów organizmów biologicznych, znanych z wczesnej twórczości.

Ostatnie kompozycje są zapowiedzią niespełnionej nigdy przemiany, ale też, być może, początku walki z pierwszymi symptomami choroby – kłopotami postrzegania i odtwarzania relacji przestrzennych. Stąd rezygnacja z modelunku bryły, lokowania postaci w trójwymiarowej przestrzeni oraz pozbawienie jej zindywidualizowanych cech. Wyznaczają one graniczny stan umysłu poszukującego – być może – w porządku geometrycznym, szablonie i linijce stabilnych, rozpoznawalnych modeli rzeczywistości, możliwych jeszcze do odwzorowania. W uproszczeniu i pewnej schematyzacji osiąga niespodziewaną jakość, tak różną od dotychczasowej twórczości. Wcześniej szablon i geometria wykorzystywany był na wstępnym etapie budowania konstrukcji obrazu. Ukrywały go dalsze działania. Znikał pod kolejnymi warstwami farby: frotażem, laserunkami, przecierkami, bogatą skalą środków, którymi malarka się posługiwała. Nową jakością ostatnich kompozycji jest to, że drugoplanowa technika, jaką był szablon, staje się w nich podstawowym środkiem wyrazu. Dodatkowym walorem jest ich dekoracyjność. Estetyczna wartość pomimo choroby nie ulega zniszczeniu. Autorka w pełni panuje nad całym procesem budowania obrazu, wybór motywów i technik malarskich jest w pełni przemyślany. Dysponuje środkami, które wcześniej już miała w swoim repertuarze warsztatu profesjonalnego artysty i nauczyciela akademickiego. Ich selekcja i intensyfikacja mogły być intuicyjne, ale wykorzystywała je świadomie, panowała nad ideą zamysłu i każdym poszczególnym elementem kompozycji, mając za sobą nie tylko wiedzę, ale przede wszystkim talent. Sztuka nie jest produktem choroby. Napisano wiele na temat relacji choroby i sztuki, ale talent, zdaniem Arnolda Hausera, nie ma bezpośredniego związku z dobrym czy złym zdrowiem. Choroba może jedynie modyfikować użytek, jaki twórca robi ze swoich zdolności i umiejętności.



z cyklu *Sparta*, 2003, technika własna na płótnie, 100 × 120 cm

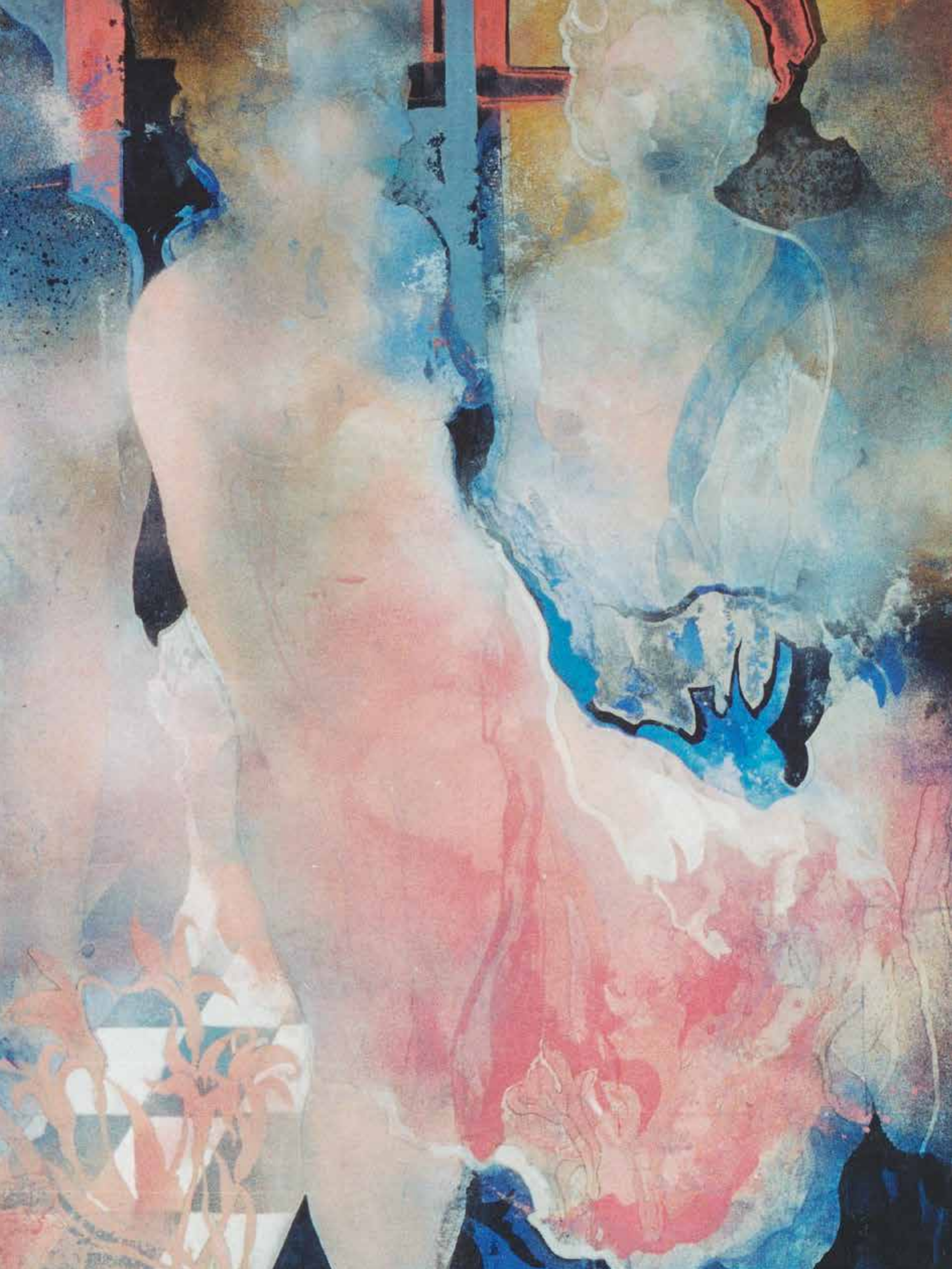
■ Talent artystyczny – pisze Hauser – nie tylko nie jest chorobą, ale stanowi ochronę przed chorobą, nawet jeśli nie zawsze ochronę skuteczną. Możemy zatem mówić o ucieczce w sztukę, tak jak mówimy o ucieczce w chorobę, nerwicę czy psychozę. I w ten sposób wracamy ostatecznie do znanej starej prawdy, że sztuka jest schronieniem tych, którzy nie potrafią podołać rzeczywistości albo nie chcą mieć z nią do czynienia: słowem, że sztuka jest Królestwem Błękitnego Kwiatu, starą romantyczną krainą ludzi wrażliwych i subtelnych – jeśli nie utopią, to schronieniem zbuntowanych?

■ Z pewnością dla Majki Skowrońskiej sztuka nie była ochroną skuteczną. Straciła nad nią kontrolę w momencie, gdy straciła kontrolę nad rzeczywistością i w końcu nad własnym życiem. Niedokończony obraz jest tego momentu śladem i granicą, poza którą nie ma powrotu. Niespodziewany kontur obrysowujący figurę, dopełniając jej kształtu, niweczy to, co było istotą jej wcześniejszego malarstwa – przenikanie i amorfizm. Unieruchamia i zatrzymuje czas. Bezruch istnieje poza czasem. Ostatnią kreskę postawiła w roku 2011. Ciągle jednak zamykała się na długie godziny w pracowni, chroniąc swoją autonomiczną przestrzeń artysty. W niej szukała schronienia i nadziei. Porządkowała pędzle i farby, gromadziła niezbędne materiały, jakby chciała utrzymać stan gotowości do pracy, której nie była już w stanie podjąć.

7 Arnold Hauser, *Filozofia historii sztuki*, PIW, Warszawa 1970, s. 103.



■ Patrę po latach na twórczości Majki z cieniem wielkiego smutku. Mam świadomość, że na ogląd jej zamkniętego już dzieła ma niewątpliwy wpływ aktualny, indywidualny czas, w jakim się znalazła. To intensyfikuje emocje. Oczywista prawda o przemijaniu, która była intelektualną konstrukcją literacką, zderzyła się brutalnie z realnością. Rzeczywistość zapisała prawdziwą, jakże dramatyczną historię życia.





tytuł nieznany, ok. 2003, technika wodna, mieszana



tytuł nieznany, ok. 2003, technika wodna, mieszana

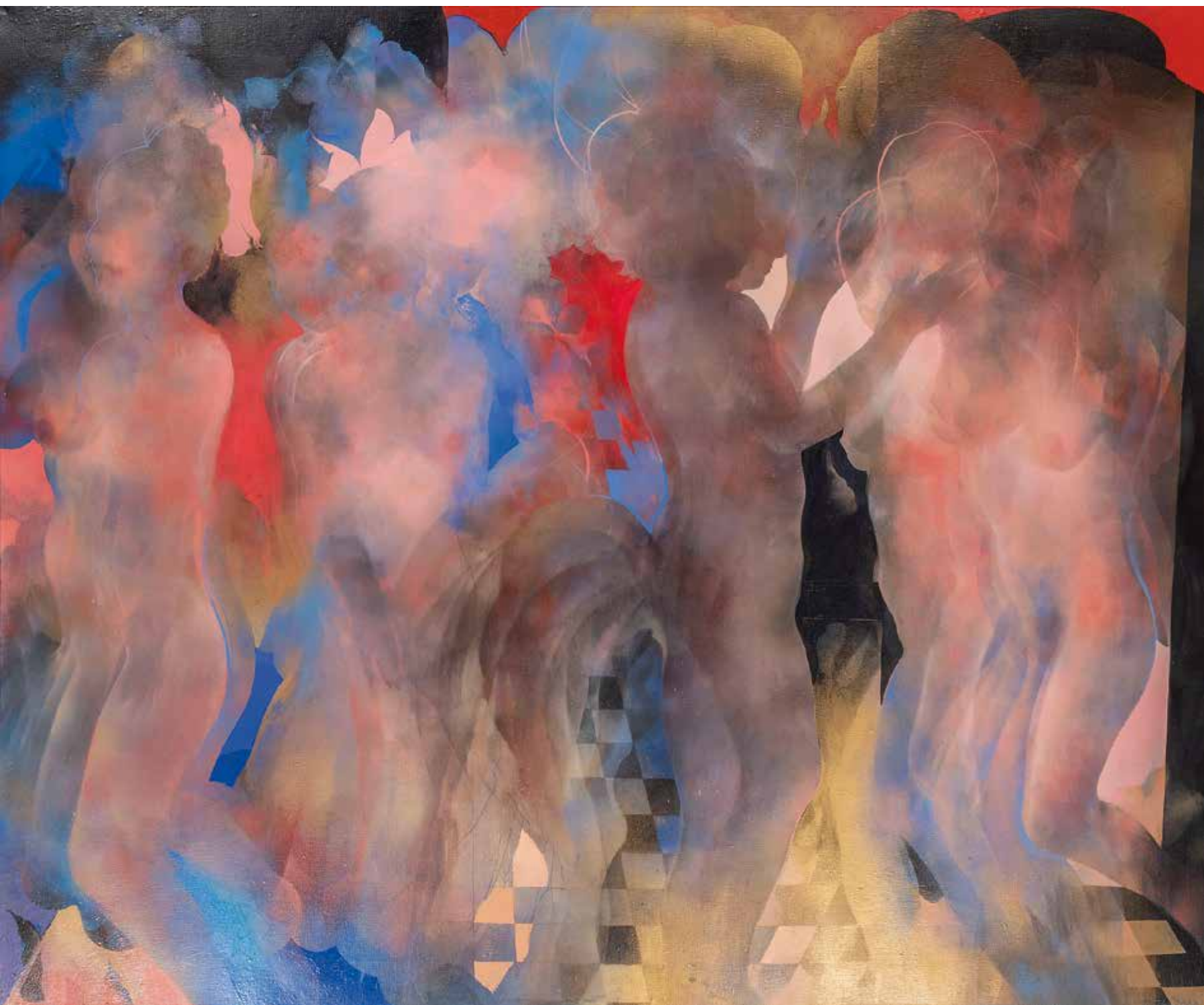


Nieuchwytność procesów przemijania, 2000, technika wodna, mieszana, 100 x 70 cm



z cyklu *Balet czyli katalog gestów*, ok. 1997–1999,
olej na płótnie

z cyklu *Balet czyli katalog gestów*, ok. 1997–1999,
olej na płótnie



Karnawał w Wenecji, 2000, olej na płótnie, 156 x 120 cm



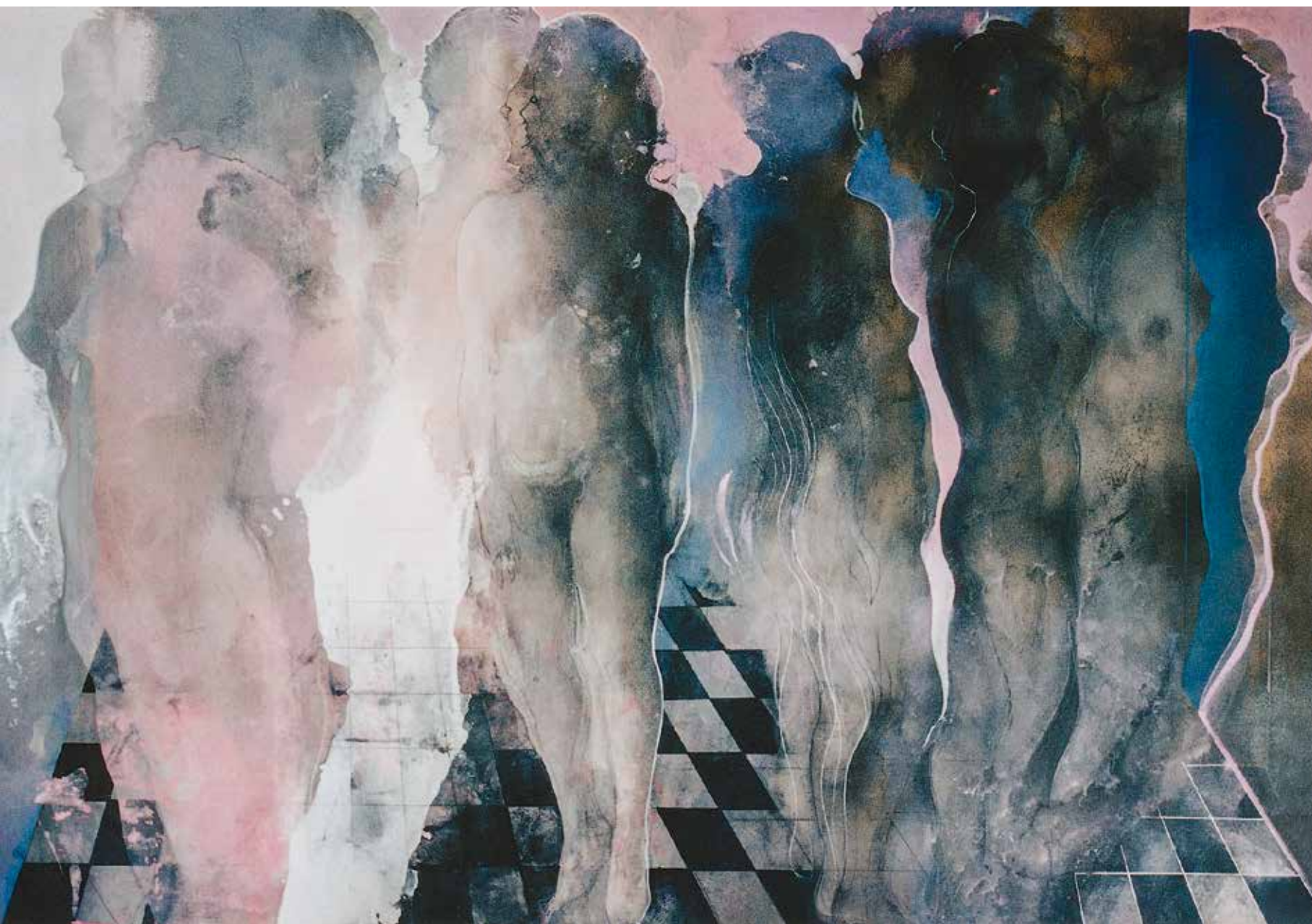


Magiczne wnętrza II, 1998, technika własna, 145 x 120 cm



z cyklu *Balet czyli katalog gestów*, ok. 1997–1999, technika własna

z cyklu *Balet czyli katalog gestów*, ok. 1997–1999, technika własna



z cyklu *Balet czyli katalog gestów*, ok. 1997,
technika własna

z cyklu *Balet czyli katalog gestów*, ok. 1997–1999,
technika własna





Le balet V, 1998, z cyklu *Balet czyli katalog gestów*, olej na płótnie, 165 × 120 cm



z cyklu *Balet czyli katalog gestów*, ok. 1998, olej na płótnie



Le balet IV, 1998, z cyklu *Balet czyli katalog gestów*, olej na płótnie, 145 x 120 cm

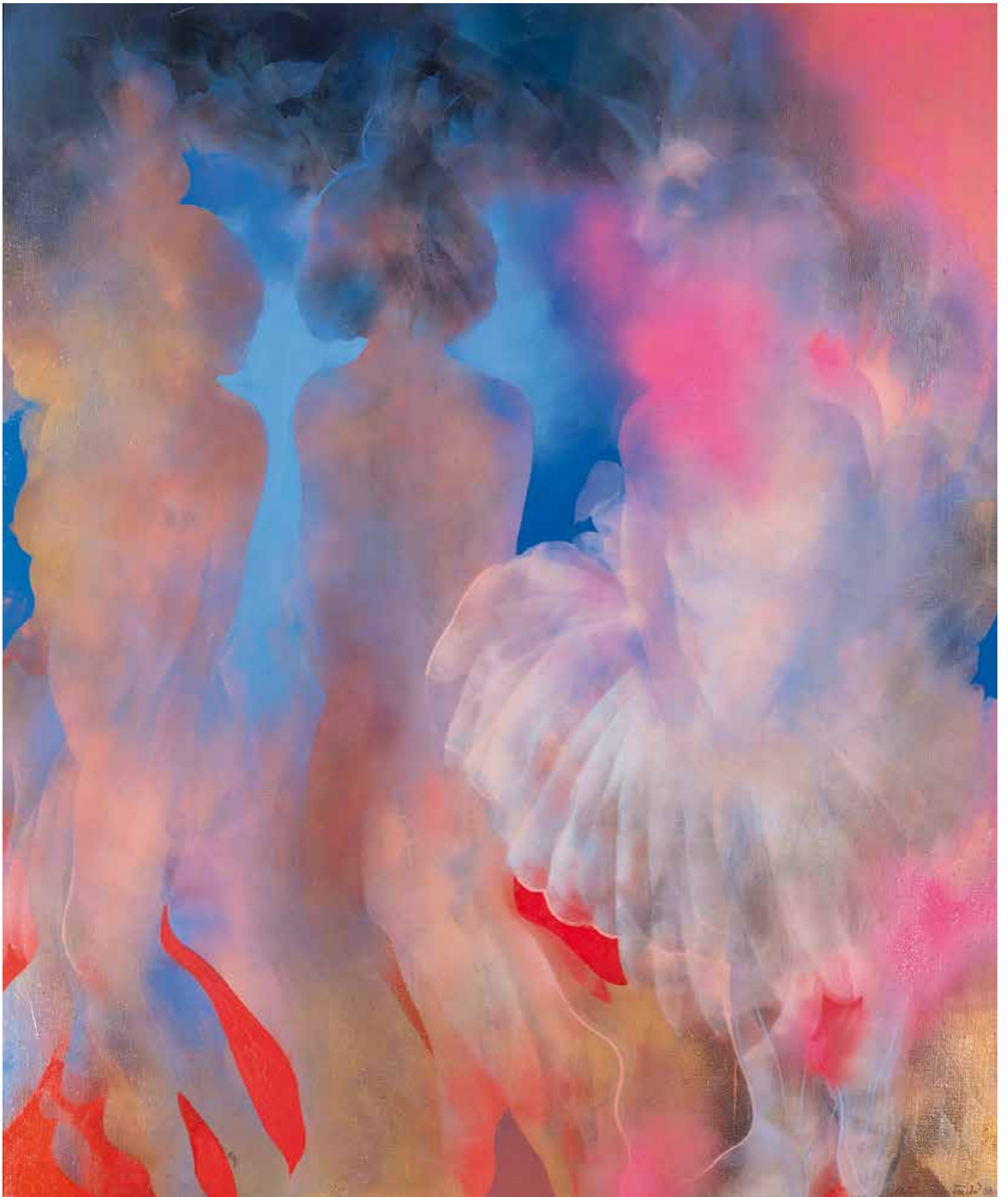


z cyklu *Balet czyli katalog gestów*, ok. 1998, olej na płótnie



z cyklu *Balet czyli katalog gestów*, ok. 1998, olej na płótnie

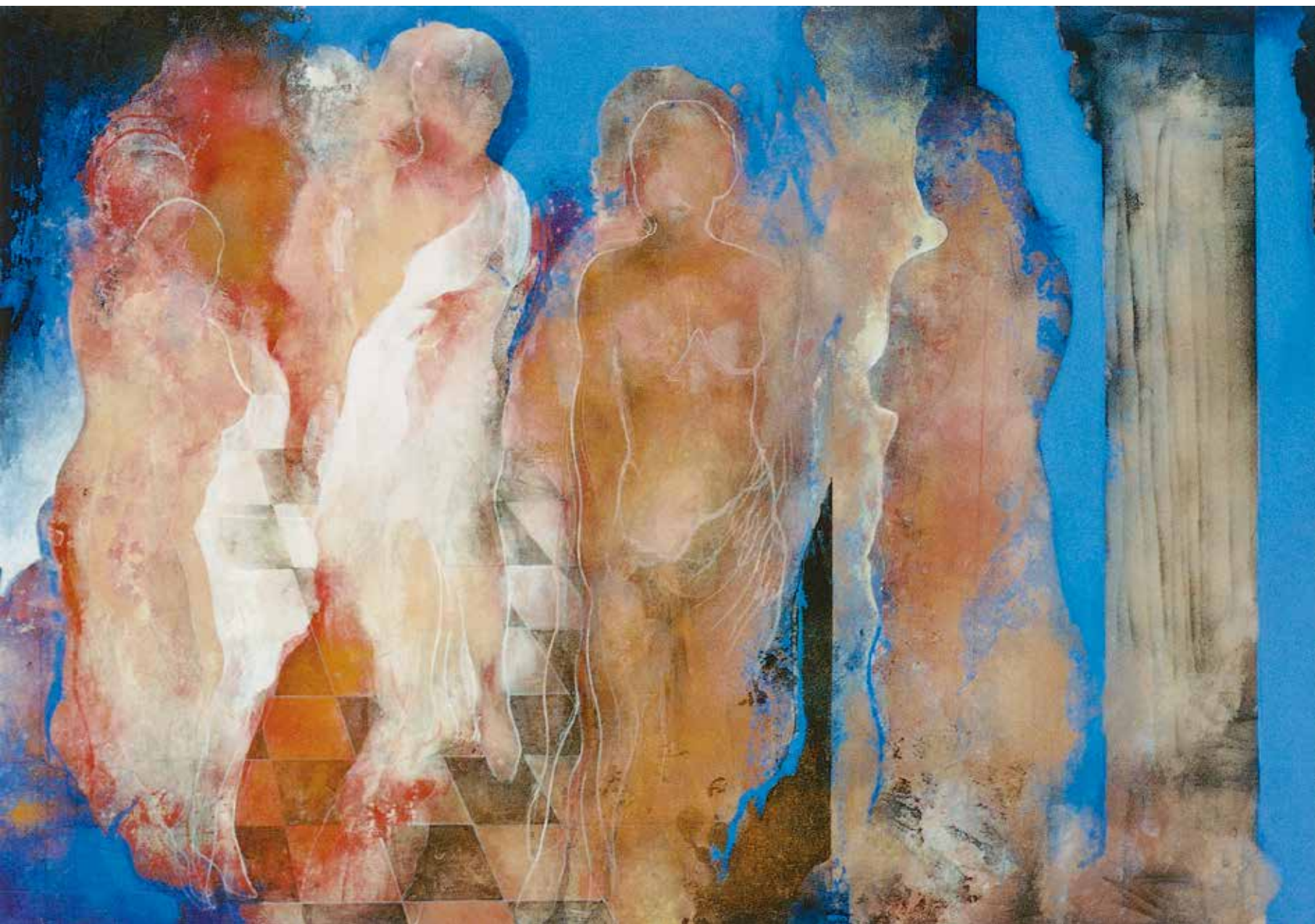
z cyklu *Balet czyli katalog gestów*, ok. 1998, olej na płótnie



Baletnica, ok. 1998, z cyklu *Balet czyli katalog gestów*, olej na płótnie



z cyklu *Wnętrza*, 1993–1997, technika wodna, mieszana



Teatr, 1996, z cyklu *Podróż do Italii*, technika wodna, mieszana 70 × 100 cm



z cyklu *Podróż do Italii*, 1995, technika wodna, mieszana





z cyklu *Podróż do Italii*, 1996, technika wodna, mieszana
z cyklu *Podróż do Italii*, 1996, technika wodna, mieszana



z cyklu *Podróż do Italii*, 1995, technika wodna, mieszana





z cyklu *Podróż do Italii*, 1995, technika wodna, mieszana

z cyklu *Podróż do Italii*, 1995, technika wodna, mieszana



z cyklu *Podróż do Italii*, ok. 1995,
technika wodna, mieszana

z cyklu *Podróż do Italii*, ok. 1995,
olej na płótnie

z cyklu *Podróż do Italii*, ok. 1995,
olej na płótnie



Niebo, 1994, z cyklu *Podróż do Italii*, technika wodna, mieszana, 70 x 100 cm



Pompeja, 1995, z cyklu *Podróż do Italii*, technika wodna, mieszana, 70 × 100 cm

Ogród wenecki, 1995, z cyklu *Podróż do Italii*, technika wodna, mieszana, 70 × 100cm



z cyklu *Wnętrza*, 1993–1997, olej na płótnie



z cyklu *Wnętrza*, 1995, rysunek ołówkiem, 56 x 84 cm

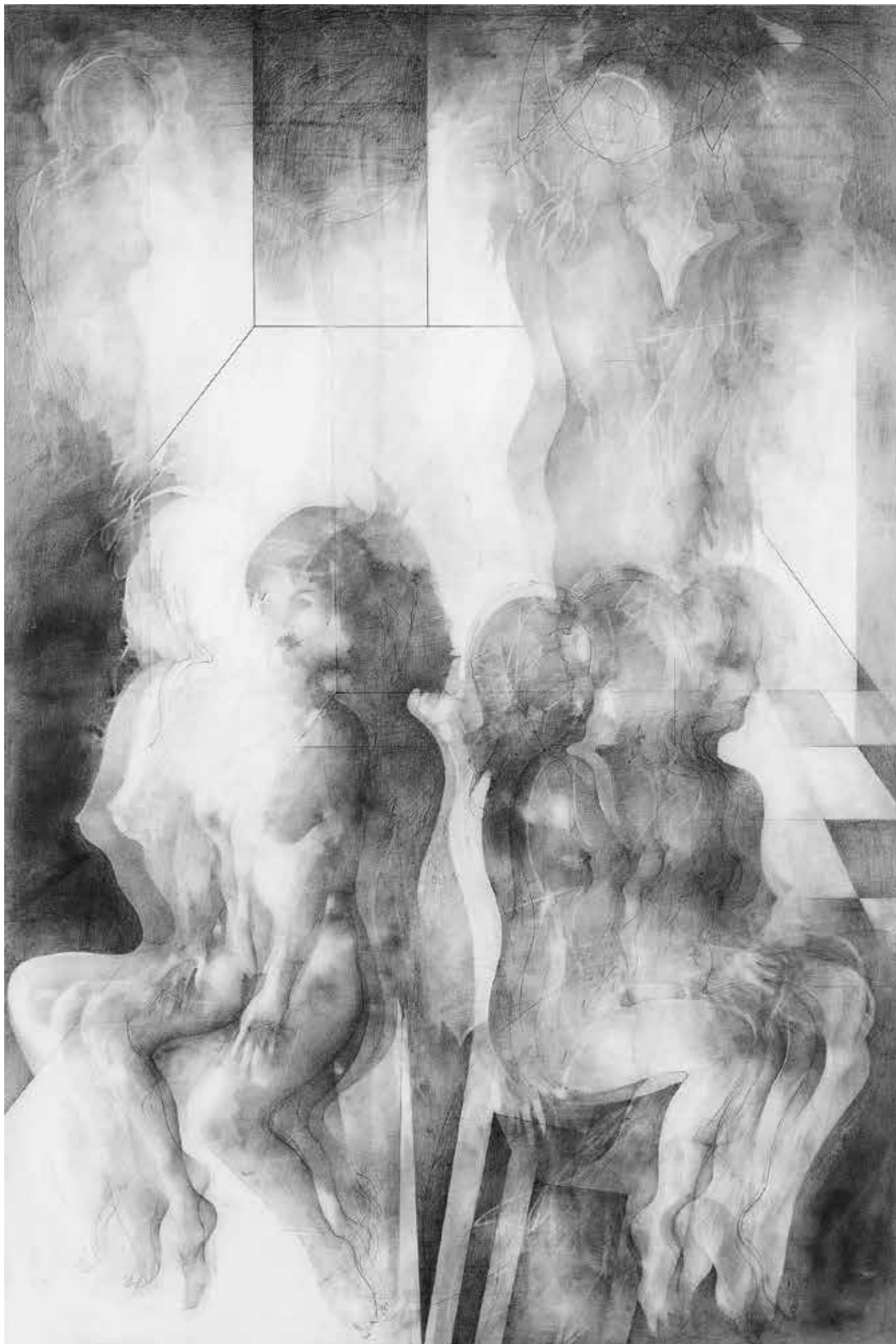
z cyklu *Wnętrza*, 1993–1997, olej na płótnie

z cyklu *Wnętrza*, 1993–1997, olej na płótnie

z cyklu *Wnętrza*, 1993–1997, olej na płótnie







z cyklu *Wnętrza*, 1995, rysunek ołówkiem, 55 x 84 cm

z cyklu *Wnętrza*, 1993–1997, olej na płótnie



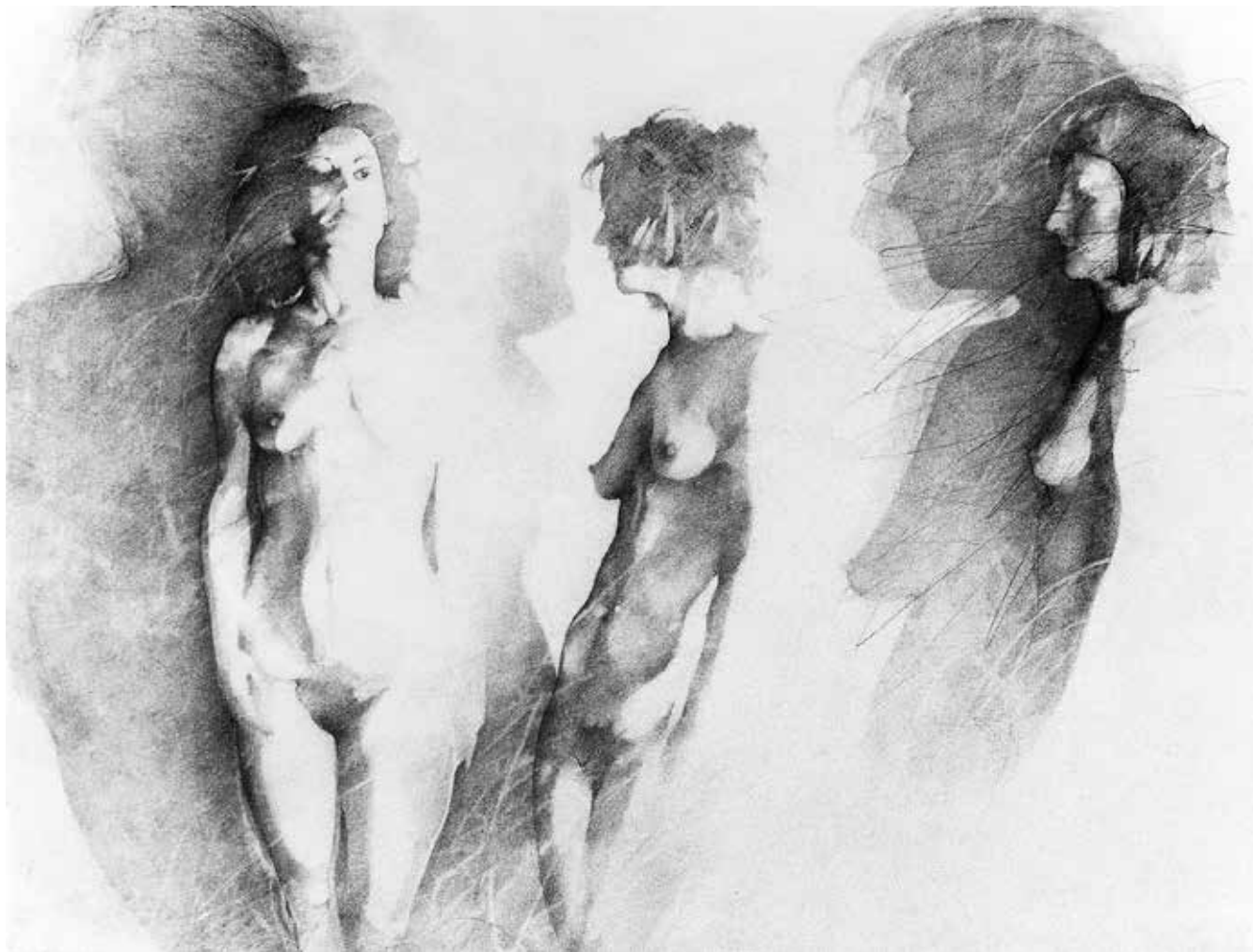


Lux umbra Dei

■ Lux umbra Dei – to stare, średniowieczne łacińskie przysłowie mówiące o tym, iż światło jest cieniem Boga, zdaje się wyznaczać rozpięty między przemijaniem a potrzebą trwałości, balansujący na granicy zmysłowości i mistycyzmu rytm sztuki Marii Skowrońskiej. Ma się wrażenie, że malarka utrwala jedynie światło i jego cień – migotliwy ślad, zapisujący różne stadia widzialności, czy też realności ruchu. W malowanych przez nią aktach, targanych zmiennością, nabrzmiałych kruchością kształtów i... płowiejących snów, tożsamość zostaje wydana na pastwę wielorakiego istnienia, a wszechobecne światło, wypełniające ciało, odnajduje odpowiednią dla siebie pustkę po świetle już porzuconym, by pod skórą skryć niebo. Mijający się ludzie rzucają na siebie cień – niektórym udaje się przeniknąć do czyjś wewnątrz, nielicznym zdomowić tam na dobre. Krawędzie cieniutkie jak nić włosa to otchłań mimowolnego gestu przez podobieństwo odkrywającego różnice.



z cyklu *Cienie*, ok. 1992, olej na płótnie



■ Akt traktowany prawie realnie tworzy świat konkretny, pozostałe kontury zdają się być zapisem myśli. Każda zaś myśl prowadzi ku pewnej deformacji rzeczywistości, choćby przez konieczność zajęcia wobec niej określonego stanowiska. Jak się wydaje, to nie potrzeba realistycznej, definicyjnej, a więc niby niepodważalnej wiedzy o człowieku kieruje autorką, raczej konieczność przekładania różnorodnej rzeczywistości na harmonię i piękno ostatecznych praw systemu, kiedy wszystko zostaje ograniczone do światła, w świetle uwięzione, kiedy dopełnieniem jest doświadczenie obcości.

■ Ten stan amorficznej płynności dobrze oddaje atmosfera inicjacji z wiersza „Debiut” Josifa Brodskiego (tłum. S. Barańczak):

*... pustka nieodparta
pełzła w nią poprzez jeszcze jeden wylom,
co się otwierał na poznanie świata ...*

gdzie – jak w malarstwie Marii Skowrońskiej – wszystko, co istotne, rozgrywa się poza postaciami, trwa wokół nich w rozblaskach i dynamicznie pierzchających cieniach.

z cyklu *Cienie*, ok. 1989, rysunek ołówkiem, 64 × 48,5 cm



z cyklu *Cienie*, ok. 1993, olej na płótnie

■ W takiej realizacji człowiek nie występuje jako przedmiot dzieła, ale jako jego miara i głęboko ukryta, niewyobrażalna intymna treść. W ruchu harmonizuje to, co wewnętrzne i zewnętrzne, materialne i duchowe. Odwołując się do pamięci ciała, uruchamia naturalną, drzemiącą w nim potencjalność. W ruchu form, w ich wzajemnym przenikaniu odnajduje nieustanny rytm spokojnego trwania i dramatycznego przemijania. W ten sposób terażniejszość nakłada się

na czas miniony, a ludzka postać jest tylko tym, co z siebie za pośrednictwem świata zewnętrznego ujawniła, rodząc się z zewnętrzności i kierując ku wnętrzu, ku swej wewnętrznej prawdzie. Maria Skowrońska akcentuje w ten sposób bardziej niepewność i chaos (moment), niż trwanie i transcendencję (wieczność). Chwyta nie-nazwane, chwyta chwilę trwającą w swych kolejnych metaforach, postrzegając ją w przemijaniu.



z cyklu *Cienie*, ok. 1993, olej na płótnie

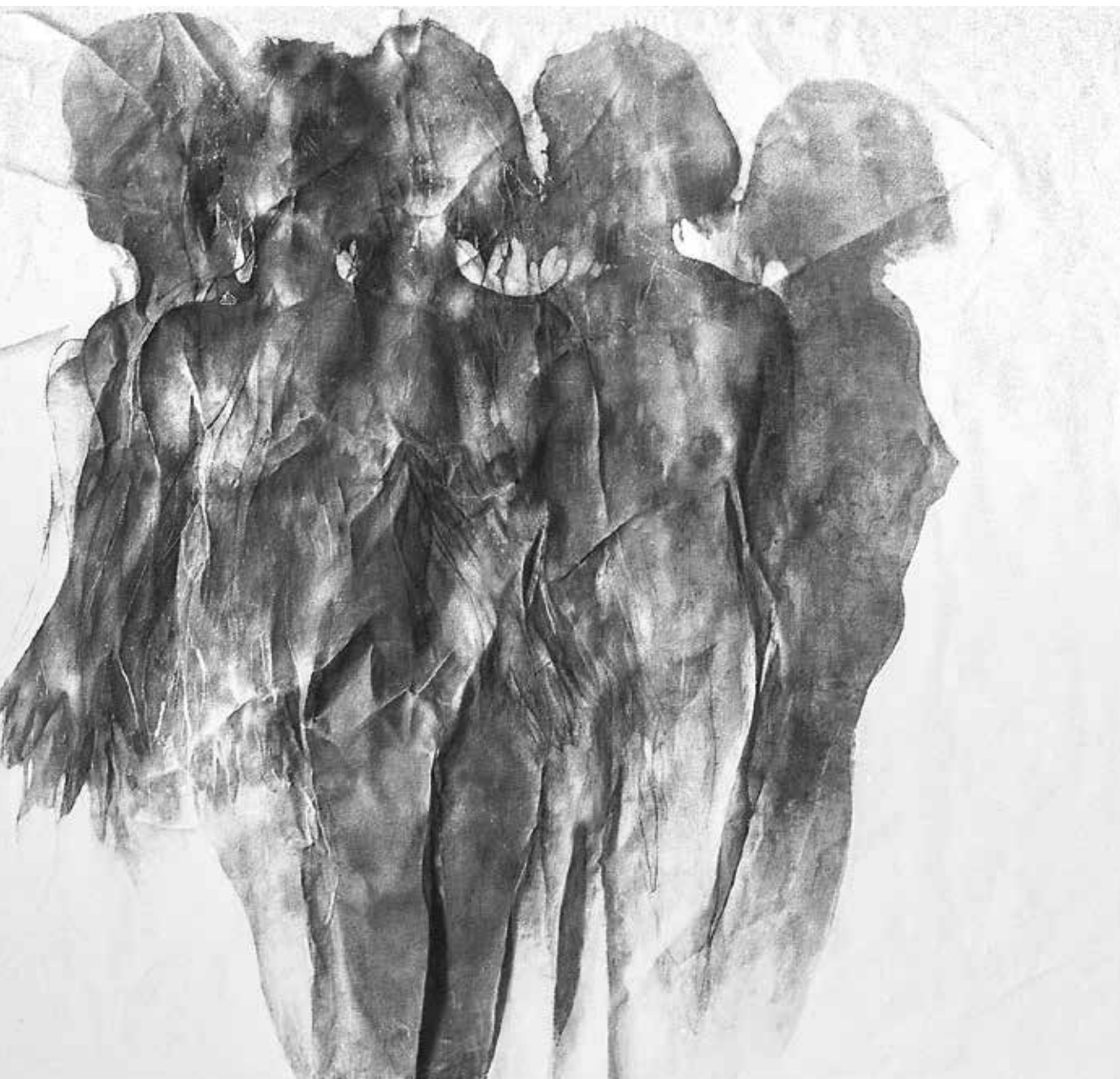


z cyklu *Cienie*, 1990, technika własna, obraz przestrzenny, 68 x 84 cm

■ Spójrzmy, oto z jednej strony konstituuje to malarstwo niespokojna racjonalność, prowadząca do efektów ułożonych i logicznych, z drugiej destrukcyjna przewrotność prowokacyjnie ekspresyjna. Owo konstruowanie i destrukcja, budowanie ładu i niszczenie ustalonego porządku – kiedy tworzywem jest, cóż za paradoks, światło opisujące bryły, zagnieżdżające się w nich, wykrawające z cienia kontury, tworzące przestrzenie – przywodzi na myśl wszechporządek i nierozzerwalnie z nim związaną współpracę harmonii stwarzanej przez nieodłączną jej dysharmonię.

■ Zauważmy, jak bardzo epikurejskie to założenie, z istnieniem ciał wiążące konieczność istnienia przestrzeni. Przestrzeni tak samo rzeczywistej, jak ciała – bez niej niemożliwe byłoby postrzeganie ruchu. Przestrzeni pojmowanej dwojako – raz jako obejmującego [fragment tekstu nieczytelny], raz jako pustki umożliwiającej ruch. Dziwny to kontakt, specyficzny, trudno uchwyt-ny, przesunięty poza granice konkretnego i złączonego z nim wyobrażenia. Przestrzeń wyzwala go i natęża, gasi i uniemożliwia, mitologizuje i mistyfikuje, gdy chwila zatrzymuje się i zastyga w kontur. Ruch zamiera w linię, równie w tym wypadku nieciąglą, kusząc zamrożeniem czasu krzepnie, podtrzymując to, co niestałe. Pośredniczy w nigdy nieurywającej się wędrówce, łączy wieloimienność rzeczywistości w wymownym milczeniu szlachetnych współbrzmień, delikatnych szeptów, przenikających się śladów, które nie nakładają się, nie mijają ostatecznie, nie określają nigdy do końca.

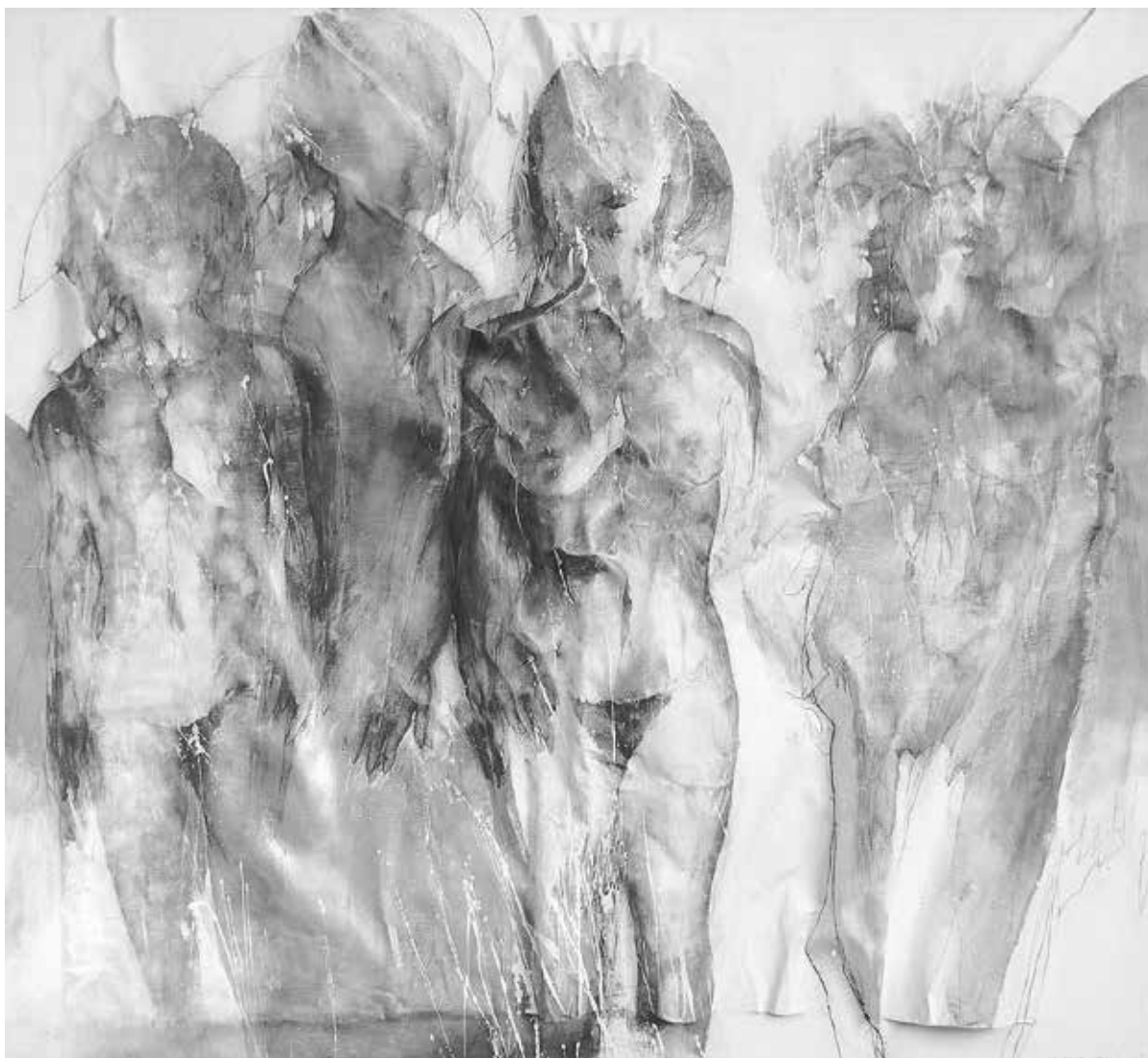
Tekst na podstawie kopii maszynopisu



z cyklu *Cienie*, ok. 1990, technika własna, obraz przestrzenny



z cyklu *Cienie*, ok. 1990,
technika własna, obraz przestrzenny

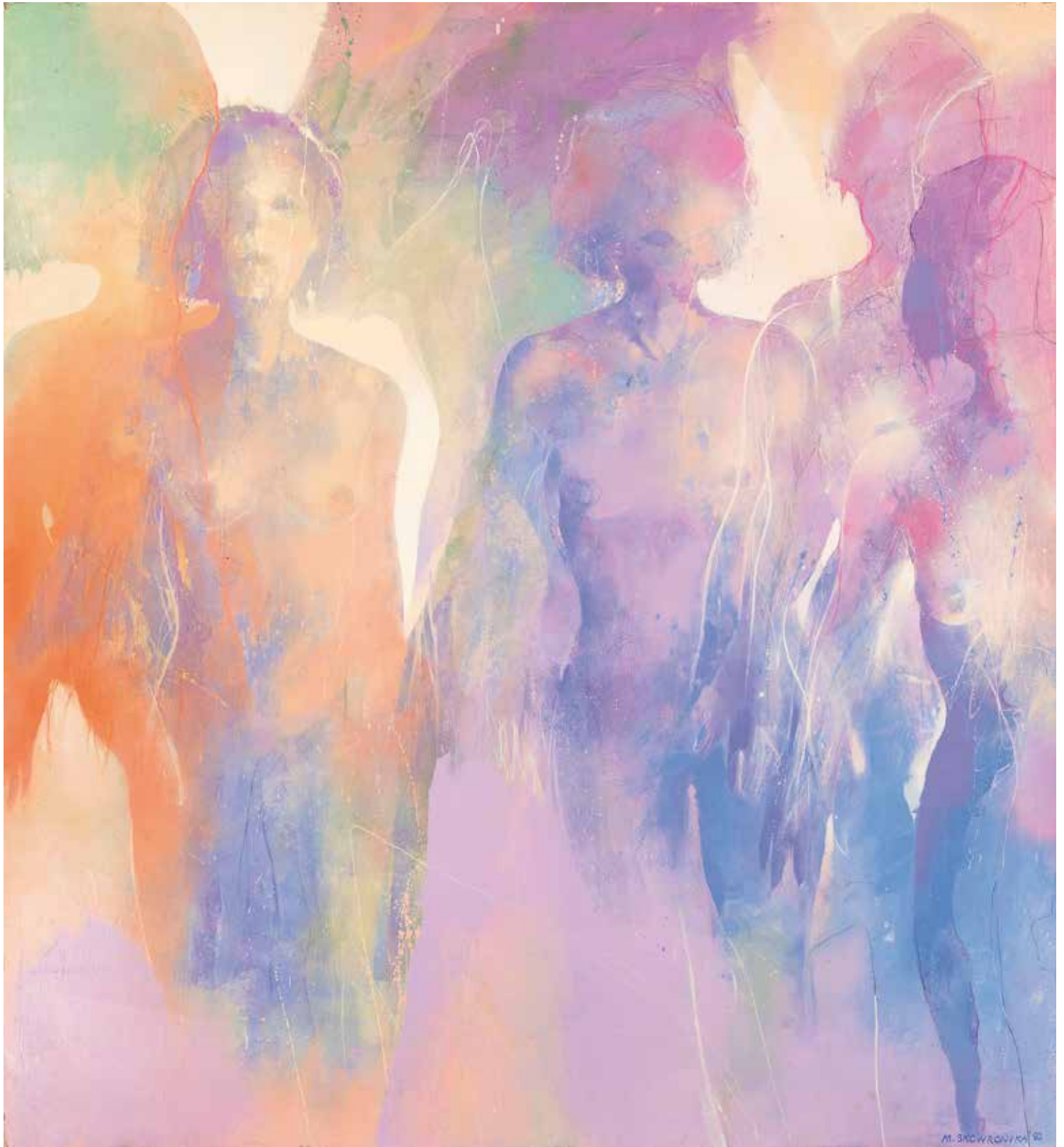


z cyklu *Cienie*, ok. 1990,
technika własna, obraz przestrzenny



M. SIKOWIŃSKA

z cyklu *Cienie*, 1991, technika własna, obraz przestrzenny



z cyklu *Cienie*, 1992, olej na desce, 110 x 120 cm



Rysunek – ślad ręki, ślad osobowości

■ Rysunek, dzieło i ślad ręki, zawsze był związany z działalnością człowieka i jest jednym z najstarszych sposobów wypowiedzi wizualnej. Obecnie – w latach dziewięćdziesiątych – całkowicie oczywista jest jego rola jako automatycznej wypowiedzi artystycznej. Rysunek – jako samoistne dzieło sztuki – dawno już wkroczył do sal wystawowych i doczekał się wielu własnych konkursów i ekspozycji o dużej renomie. Bardzo wielu twórców na świecie – malarzy, grafików, rzeźbiarzy czy architektów – zajmuje się rysunkiem równoległe z innymi dziedzinami swojej twórczości. Świadomość korzystania z tej formy działalności artystycznej wynika z możliwości bardzo osobistej wypowiedzi, jaką daje rysunek.

z cyklu *Cienie*, 1990, fragment





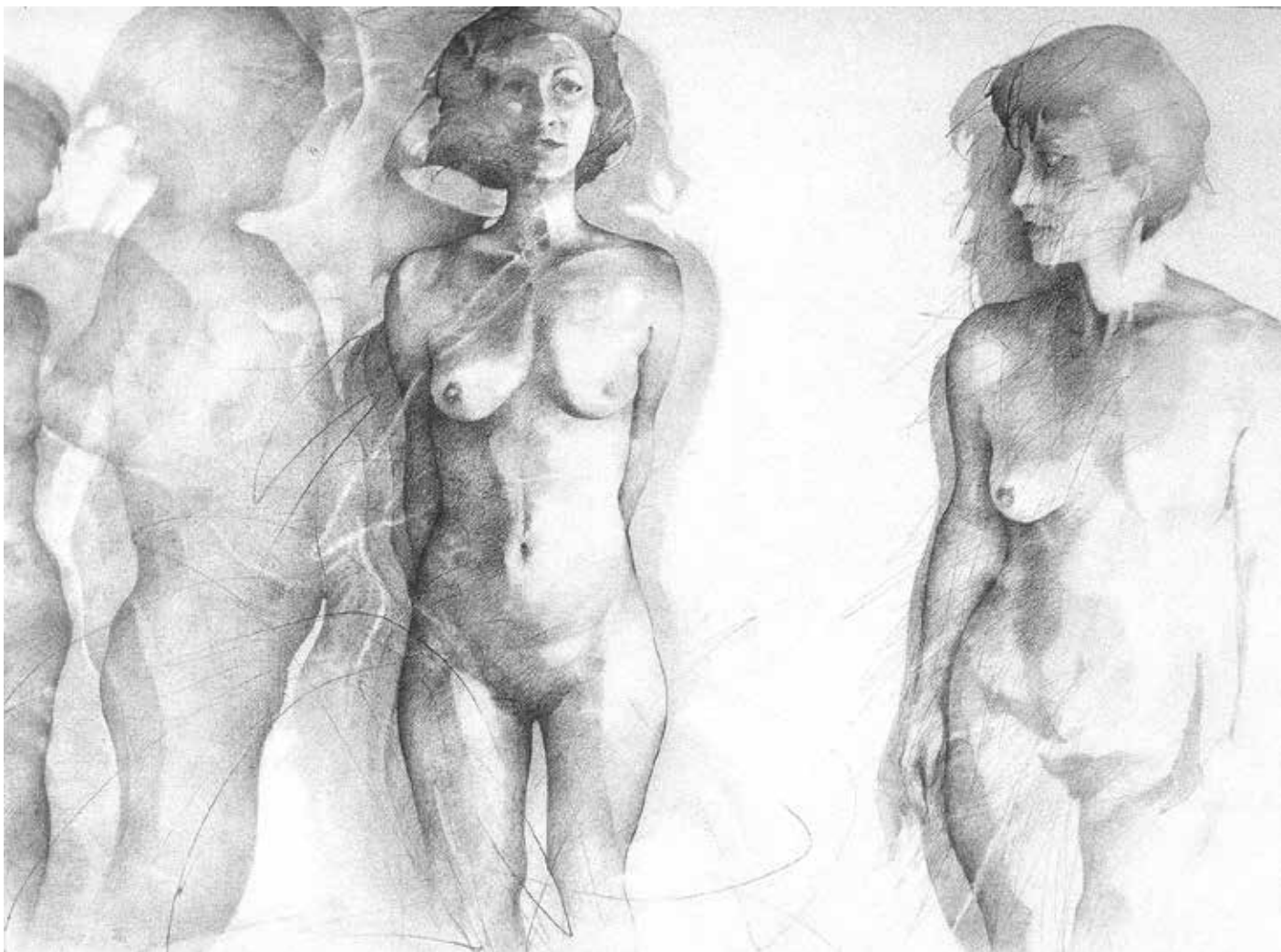
z cyklu *Cienie*, 1990, rysunek ołówkiem, 54 x 72 cm

■ Rysunek współczesny, korzystając ze zdobyczy całego dorobku dziejów dyscypliny, charakteryzuje się wielością i różnorodnością poszukiwań. Jest tak różnorodny, jak różnorodne są postawy twórcze i osobowości artystów, gdyż skala uczuć i doznań, które można przekazać w tej formie, jest niewyczerpana. Oddaje wszystkie nastroje, klimaty i emocje, które składają się na osobowość artysty i jego indywidualność oraz autentyczność jego wypowiedzi artystycznej.

■ Podkreślam słowo autentyczność nie bez powodu. Jest bowiem tak, że na artystę oddziałują mody artystyczne panujące w sztuce oraz związane z nimi konwencje i obiegowe formy stylistyczne. Nie mają one destrukcyjnego wpływu na artystę o dużej indywidualności. Korzystając z przypadającego mu czasu sztuki, wyposaża go we własne formy stylistyczne, nadaje mu kształt własnych wyobrażeń – pozostawiając swój ślad. Twórca autentyczny to samodzielny, krytyczny artysta posiadający świadomość tego, co chce zrobić z bagażem swoich umiejętności i predyspozycji. Dlaczego o tym piszę? Otóż dlatego, że w ostatnich latach nastąpiła zmiana w widzeniu roli rysunku w procesie kształcenia studentów szkół artystycznych. W latach sześćdziesiątych nie był on traktowany jako autonomiczna wypowiedź artystyczna. Ta zmiana nastawienia zmienia równocześnie sposób kształcenia studentów, szczególnie w pierwszej fazie studiów. Trudno nie dodać, iż z reguły są oni przyzwyczajeni do unikania tego, co niewygodne i trudne.



z cyklu *Cienie*, 1991, rysunek ołówkiem



z cyklu *Cienie*, 1992, technika własna, obraz przestrzenny

z cyklu *Cienie*, 1990, technika własna, obraz przestrzenny, 64 × 84 cm

z cyklu *Cienie*, 1990, rysunek ołówkiem, 64 × 45 cm



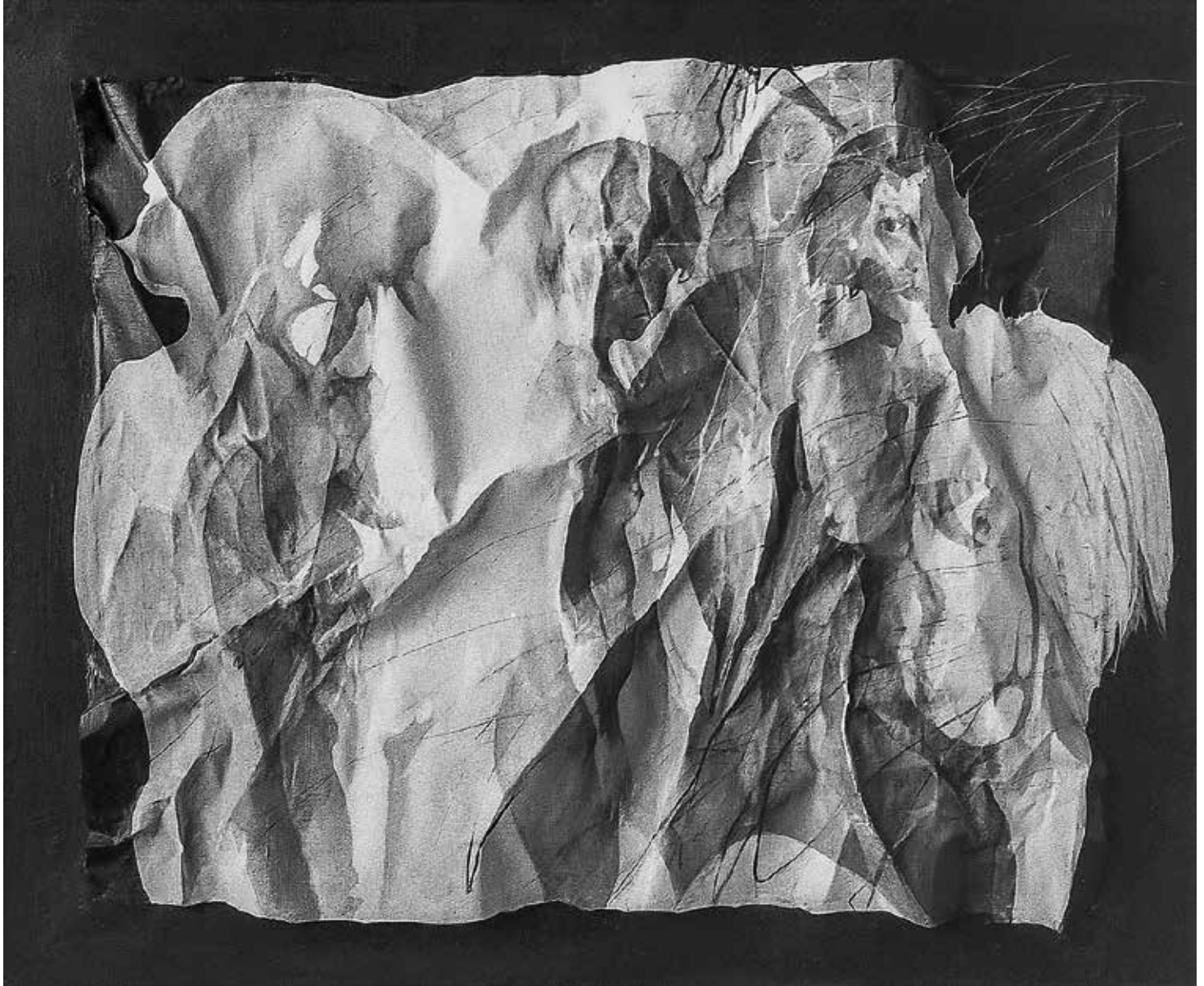
z cyklu *Cienie*, 1992, rysunek ołówkiem



■ Ucząc się rysunku, wnikliwej obserwacji zjawisk poprzez pokazywanie ich w różnych technikach, studenci wzbogacają swoje widzenie świata, rozwijają umiejętności manualne oraz uzyskują umiejętność świadomego wyboru tego, co jest im niezbędne do realizacji własnej wizji. Zaczynają więc powoli kształtować swoją indywidualną sylwetkę artystyczną – poprzez obserwację i poszukiwania odpowiednich środków w bagażu swoich umiejętności, a nie tylko płytkie, powierzchowne korzystanie z obiegowych form stylistycznych i uleganie panującemu modom. Rysunek zawsze będzie najwrażliwszym sejsmografem ukazującym prawdziwe umiejętności młodego artysty.



z cyklu *Cienie*, 1990,
technika własna, obraz przestrzenny, 68 x 84 cm

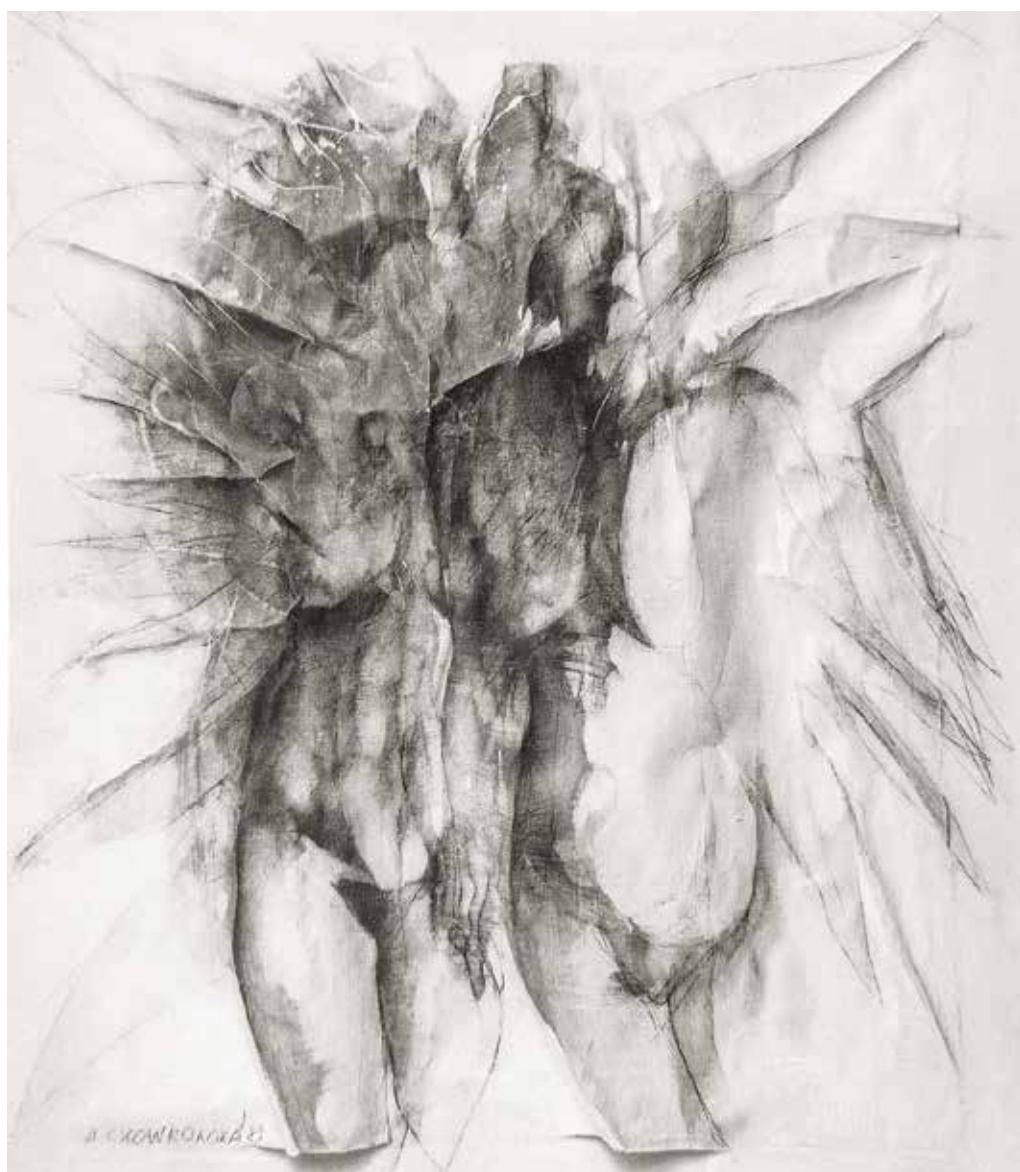


z cyklu *Cienie*, 1989, technika własna, obraz przestrzenny, 87 × 73 cm



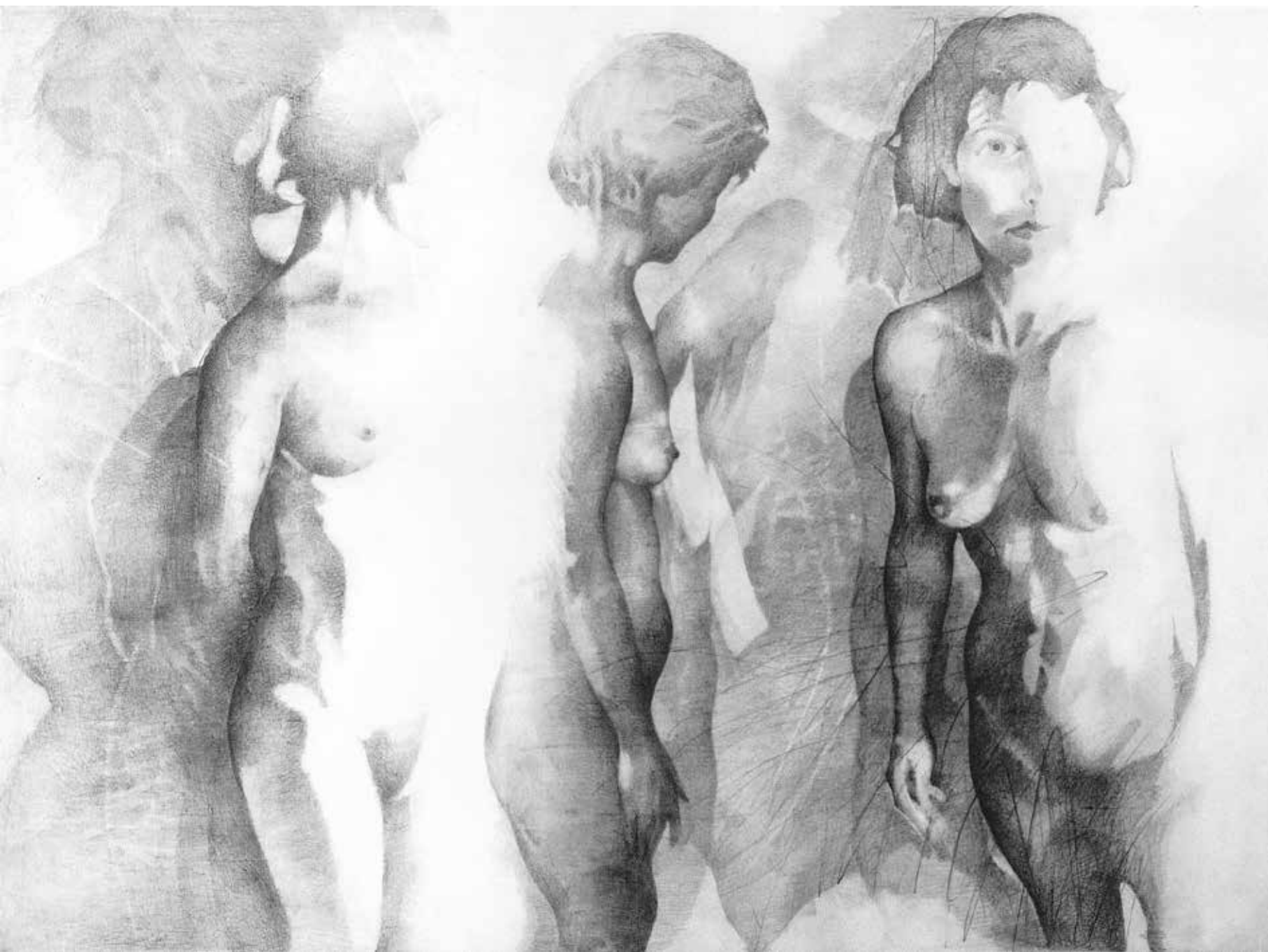
■ Nie wiemy, co przyniesie nam jeszcze przyszłość w dziedzinie tak złożonej jak sztuka. Obszary ludzkiej wyobraźni są nieograniczone, a przenikające się dyscypliny w sztuce łączą się ze sobą na rzecz działań interdyscyplinarnych. Również rysunek podlega tym przeobrażeniom. W rozwoju rysunku można wyodrębnić dwa główne nurty. Pierwszy traktuje rysunek jako zapis procesu twórczego, efektów badań, konieczną dla pozostawienia śladu notatkę czy zapis artystycznej koncepcji – w pełni skończoną formę wypowiedzi. Jest to świadome eliminowanie osobistej interpretacji dzieła. Nurt drugi polega na kreowaniu własnej rzeczywistości, na umiejętności kształtowania poetyckiej treści. Operując środkami jednoznacznie związanymi z tą treścią, przy użyciu form tradycyjnych i współczesnych, figuralnych i niefiguralnych.

■ Zwróćmy uwagę na stosowanie swobodnych zapisów linearnych przypominających pismo, czy obrysów postaci lub jej cienia tworzących sylwety schematyczne. Elementy te ujawniają się zarówno w jednym, jak i w drugim nurcie. Tak więc obydwie nurty przenikają się nawzajem, wnosząc nowe wartości do dziedziny sztuki, jaką jest rysunek.

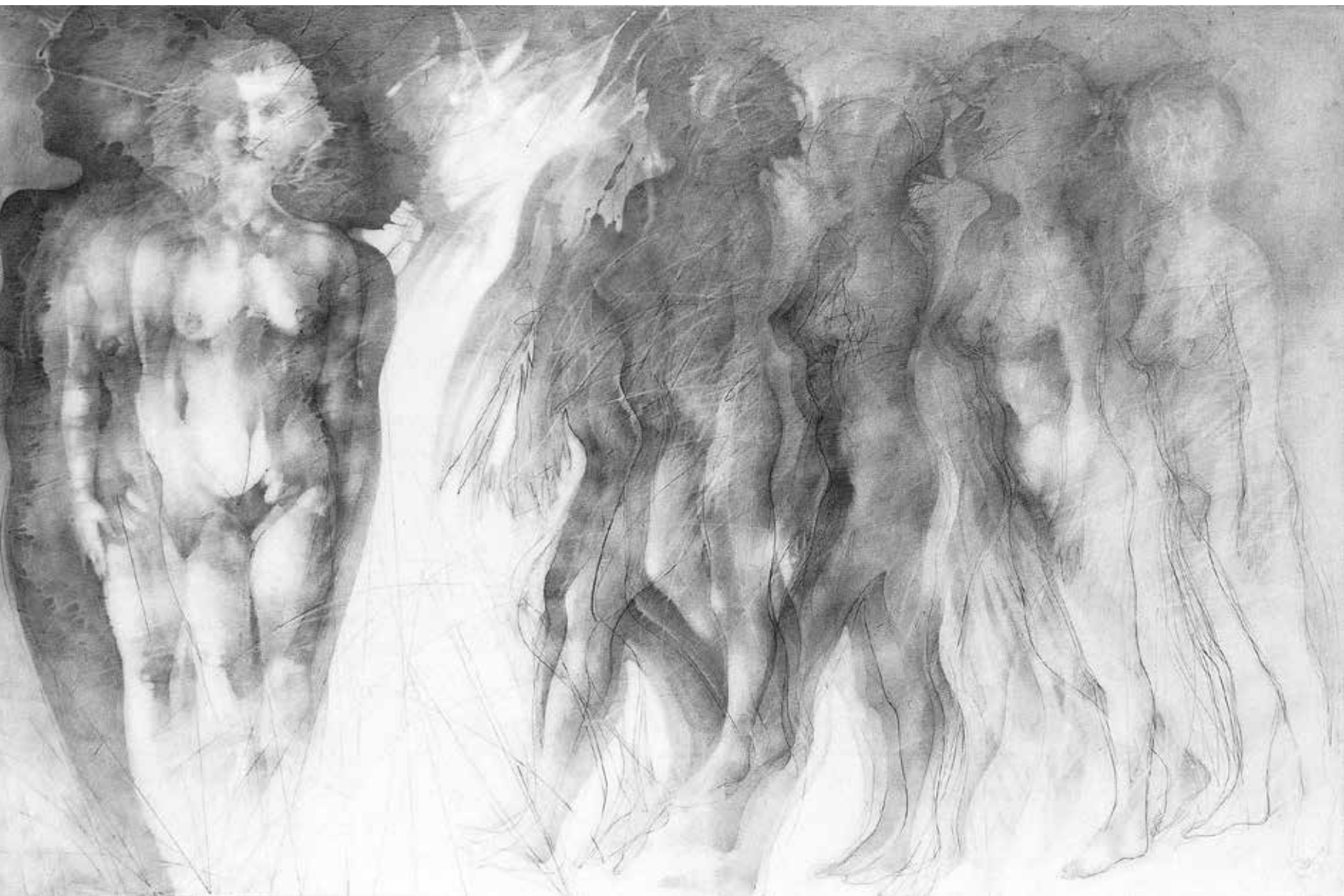


z cyklu *Cienie*, 1989,
technika własna, obraz przestrzenny

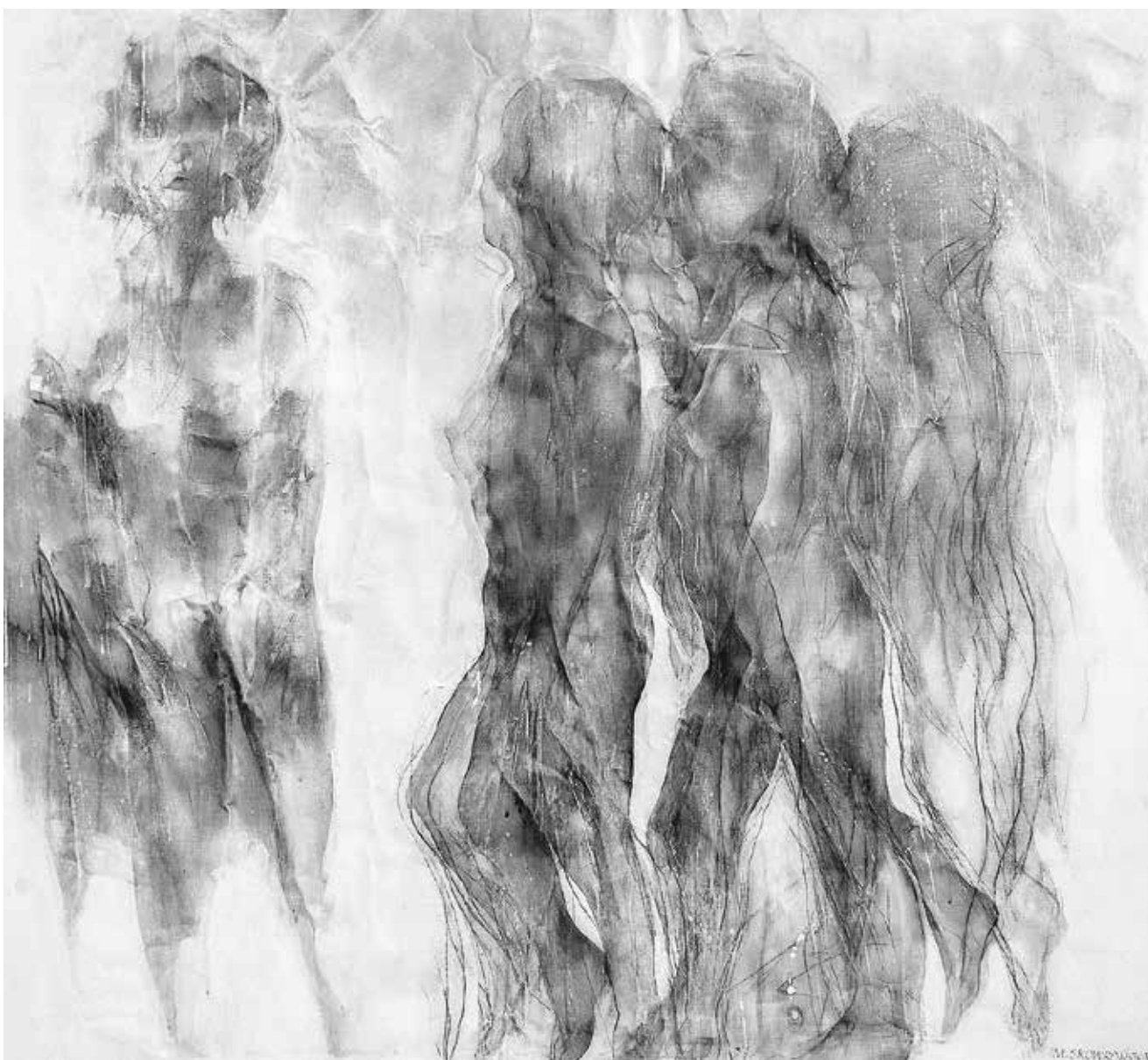
z cyklu *Cienie*, 1989,
technika własna, obraz przestrzenny



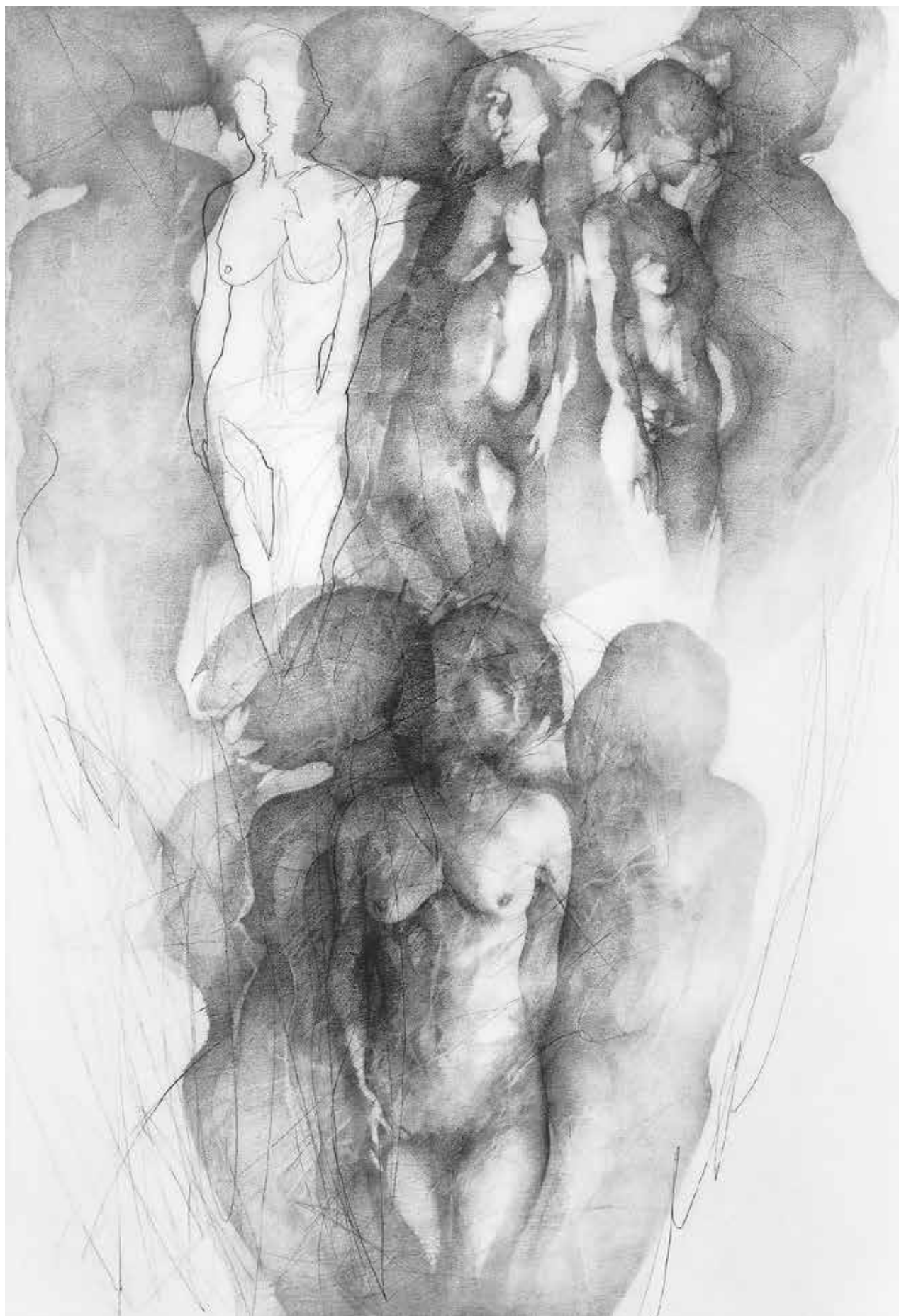
z cyklu *Cienie*, ok. 1990, rysunek ołówkiem



z cyklu *Cienie*, ok. 1990, rysunek ołówkiem



z cyklu *Cienie*, ok. 1991–1993, technika własna, obraz przestrzenny



z cyklu *Cienie*, ok. 1990, rysunek ołówkiem

z cyklu *Cienie*, ok. 1990, rysunek ołówkiem





z cyklu *Cienie*, 1994, technika własna, obraz przestrzenny



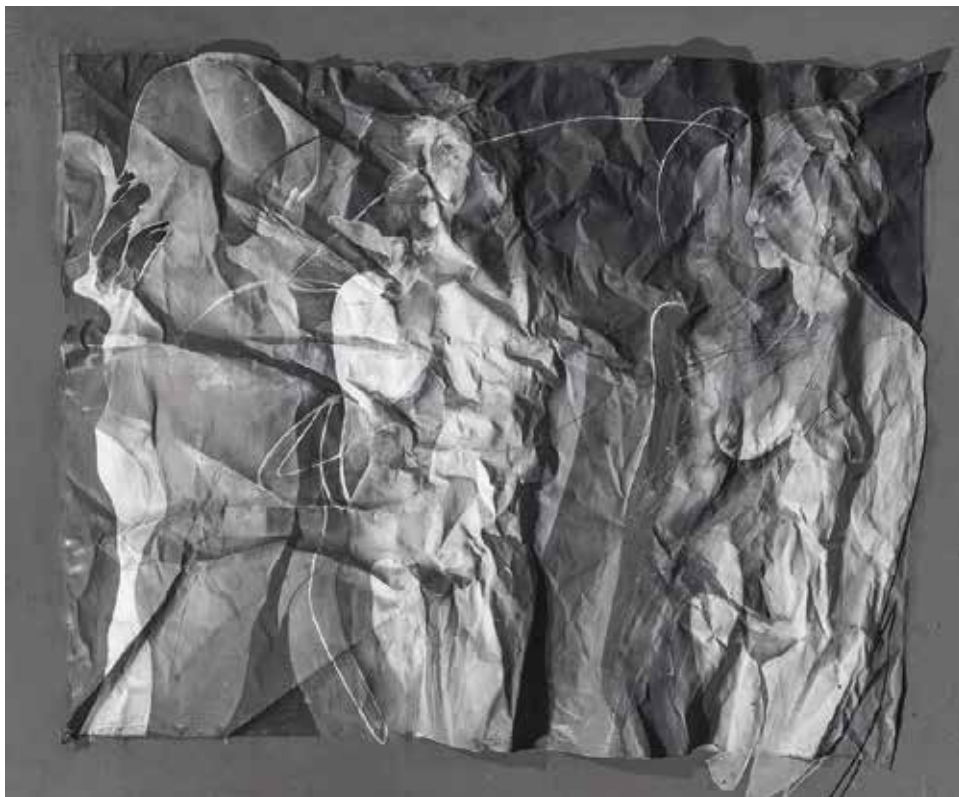
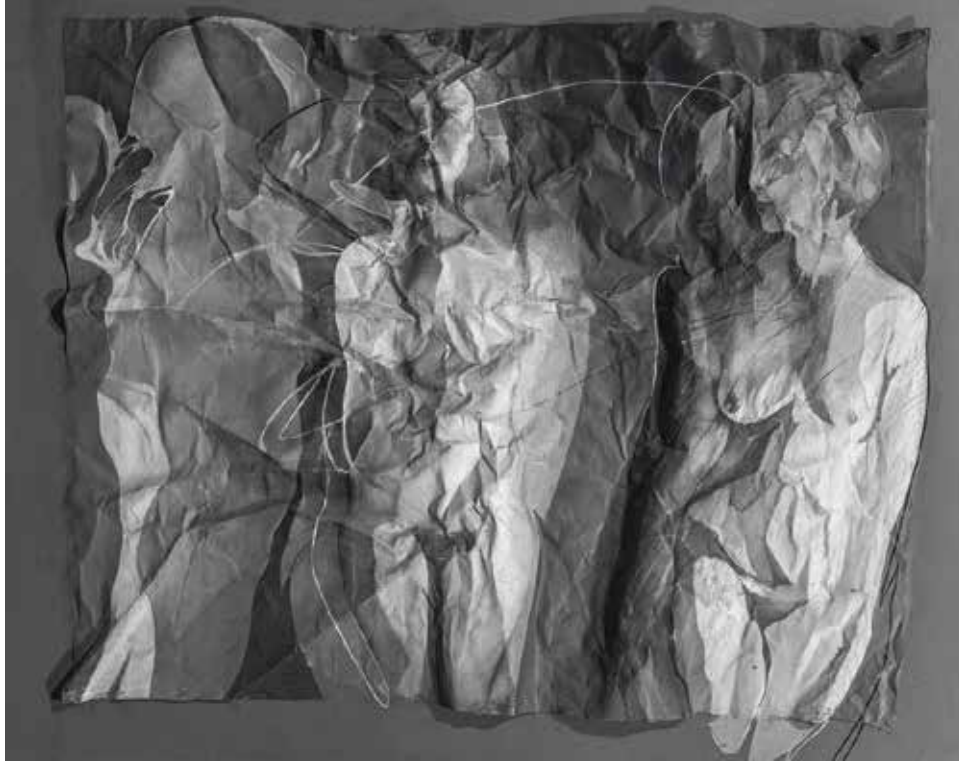
z cyklu *Cienie*, 1994, technika własna, obraz przestrzenny

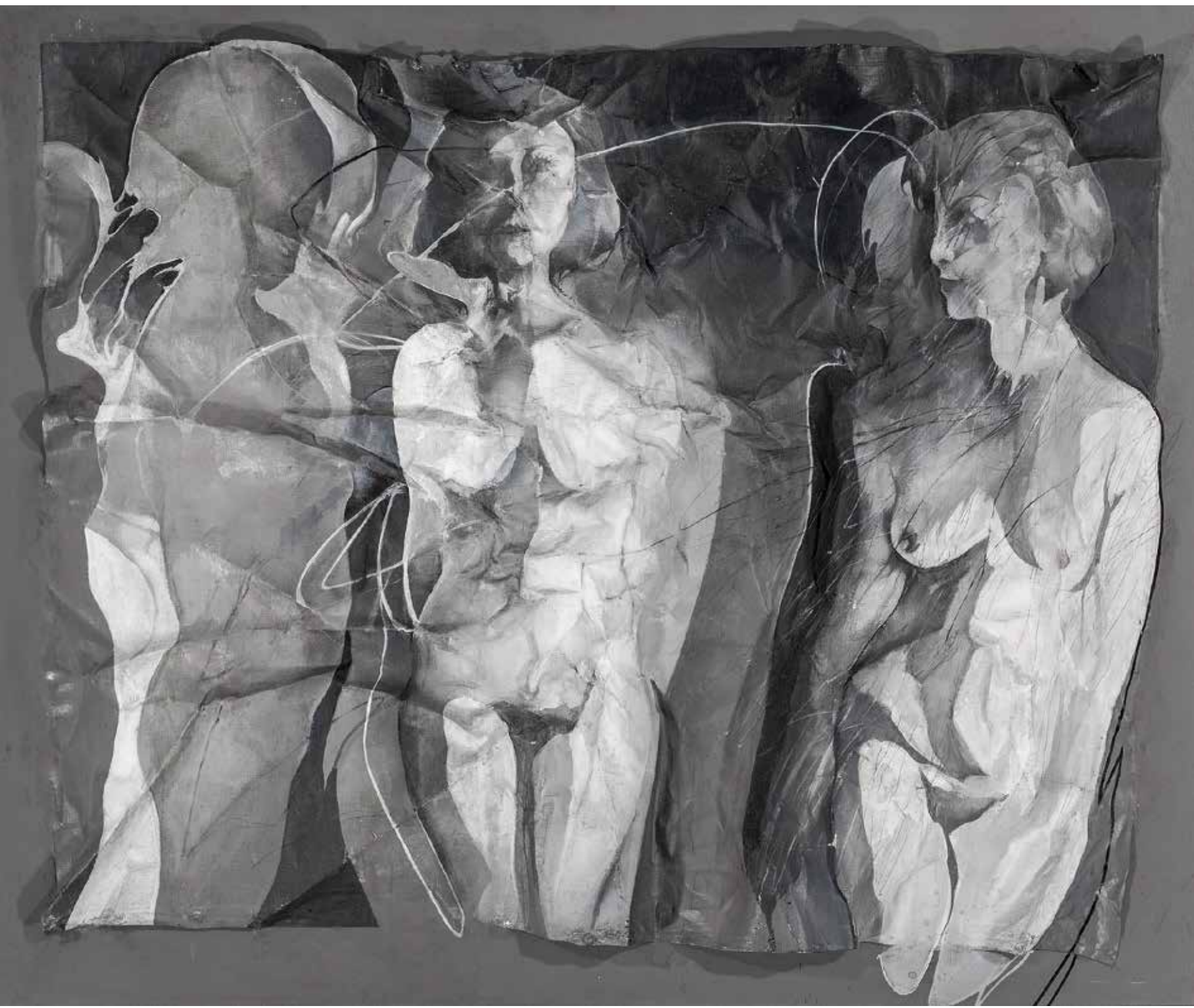


z cyklu *Cienie*, ok. 1990, rysunek ołówkiem



z cyklu *Cienie*, ok. 1990, rysunek ołówkiem

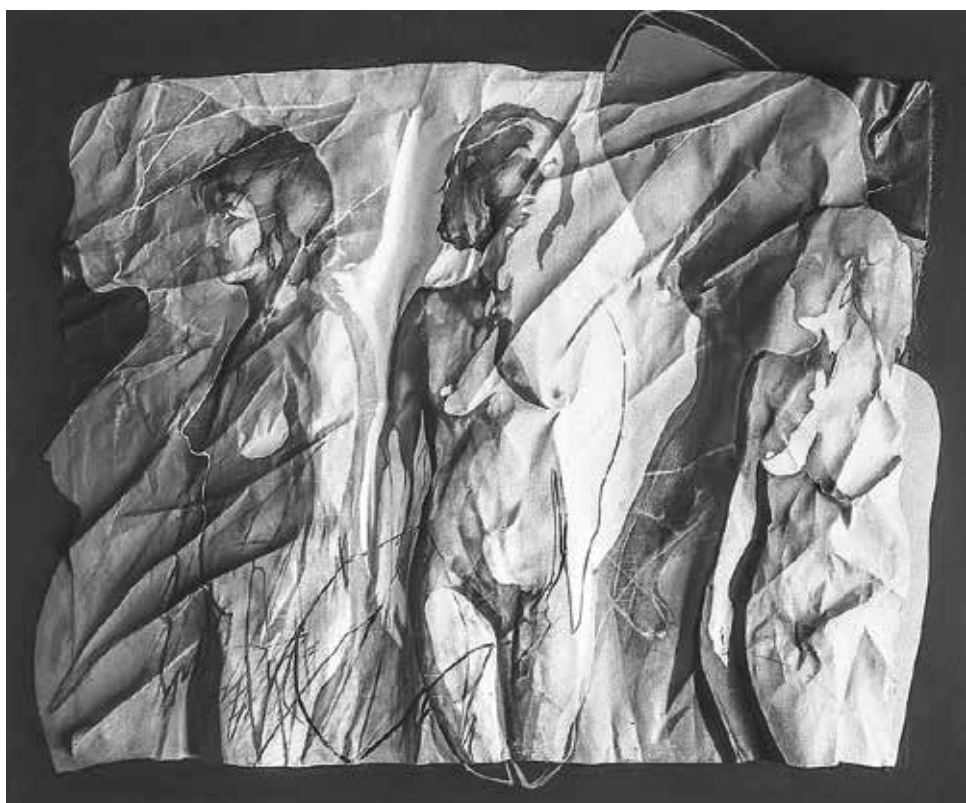




z cyklu *Cienie*, 1989, technika własna, obraz przestrzenny, 87 × 73 cm

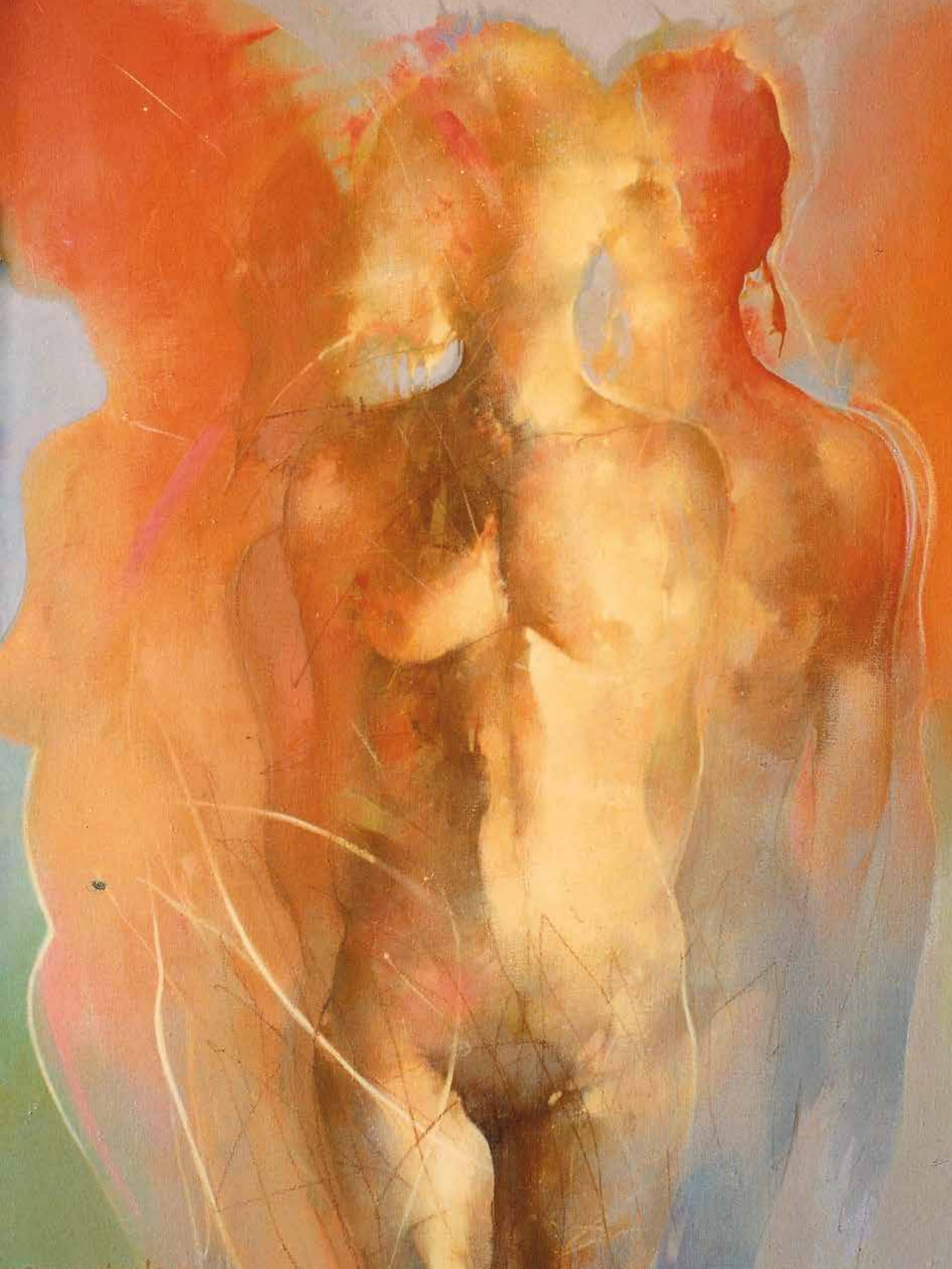
■ Rysunek w swej monochromatyczności jest ogromnie kolorowy, wchłania również elementy malarstwa. To tylko proporcja tych elementów oraz chęci twórcy coraz częściej budują nazwę dzieła: obraz czy rysunek.

■ Jedna dziedzina korzysta z drugiej, a obie są trwale ze sobą związane. Paul Cézanne powiedział przed laty: „rysunku i koloru nigdy nie uda się wyraźnie rozgraniczyć. W tym samym stopniu się maluje, co i rysuje. Im bardziej harmonizowany jest kolor, tym więcej jest precyzji w rysunku”.



z cyklu *Cienie*, 1990, olej na płótnie

z cyklu *Cienie*, 1989, technika własna, obraz przestrzenny





z cyklu *Cienie*, ok. 1988, olej na płótnie



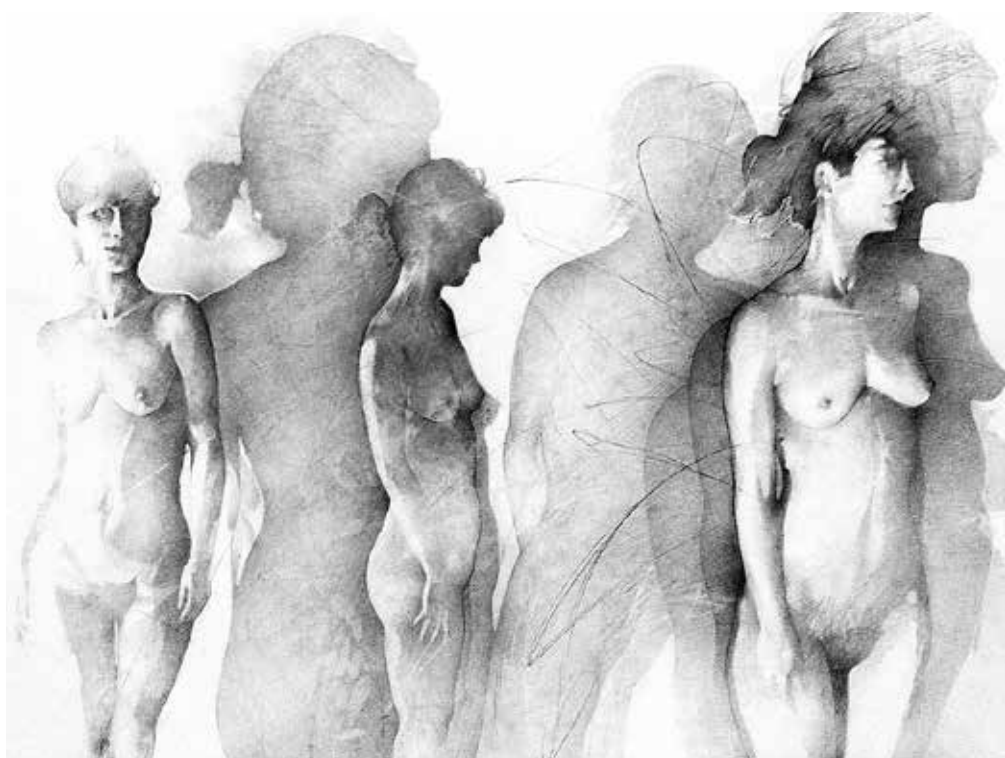
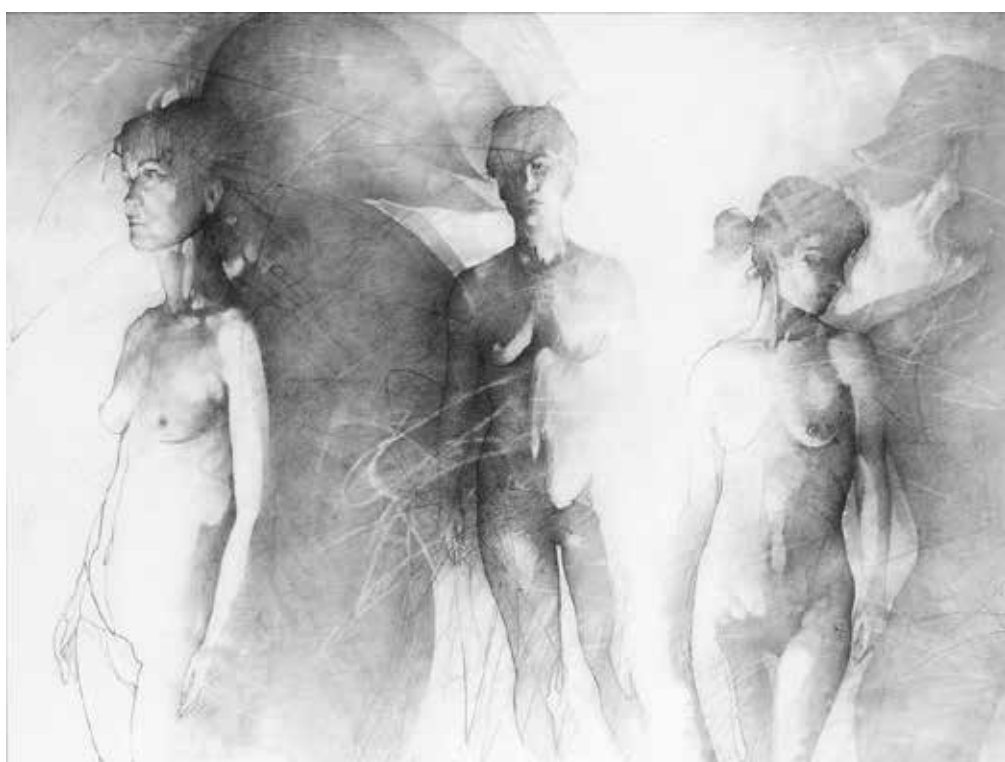
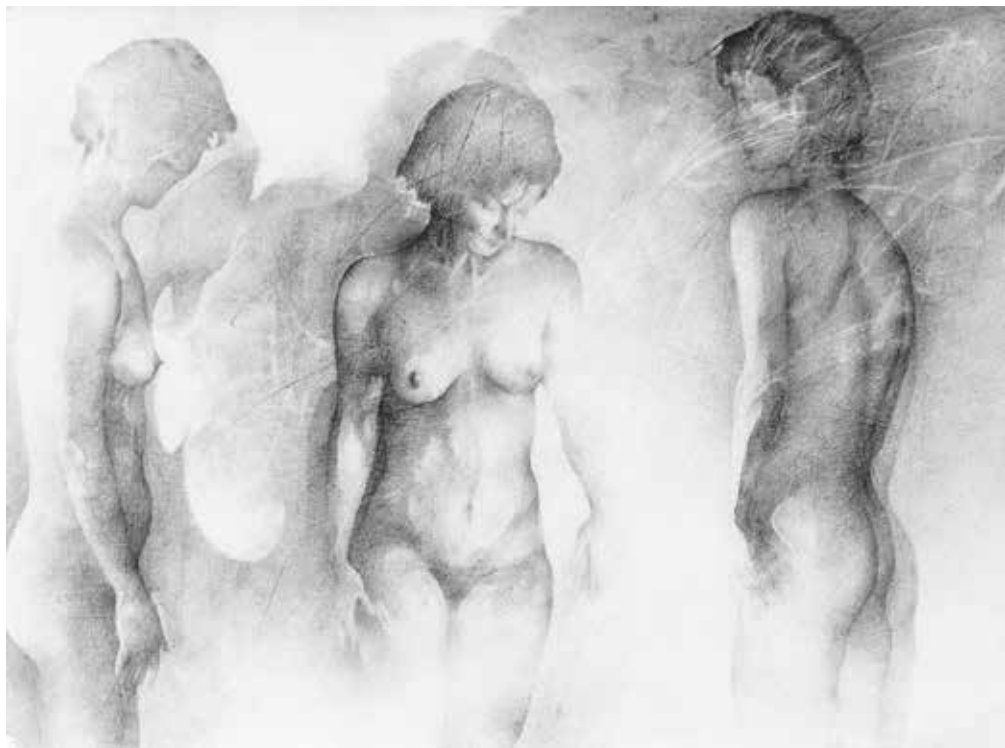
z cyklu *Cienie*, ok. 1990, rysunek ołówkiem



z cyklu *Cienie*, 1990, olej na płótnie



z cyklu *Cienie*, ok. 1988, olej na płótnie



z cyklu *Cienie*, ok. 1990, rysunek ołówkiem

z cyklu *Cienie*, ok. 1990, rysunek ołówkiem, 60 x 47 cm

z cyklu *Cienie*, 1990, rysunek ołówkiem, 64 x 48,5 cm



z cyklu *Cienie*, ok. 1988, olej na płótnie



z cyklu *Cienie*, ok. 1988, olej na płótnie

z cyklu *Cienie*, 1989, rysunek ołówkiem, 44 x 48 cm

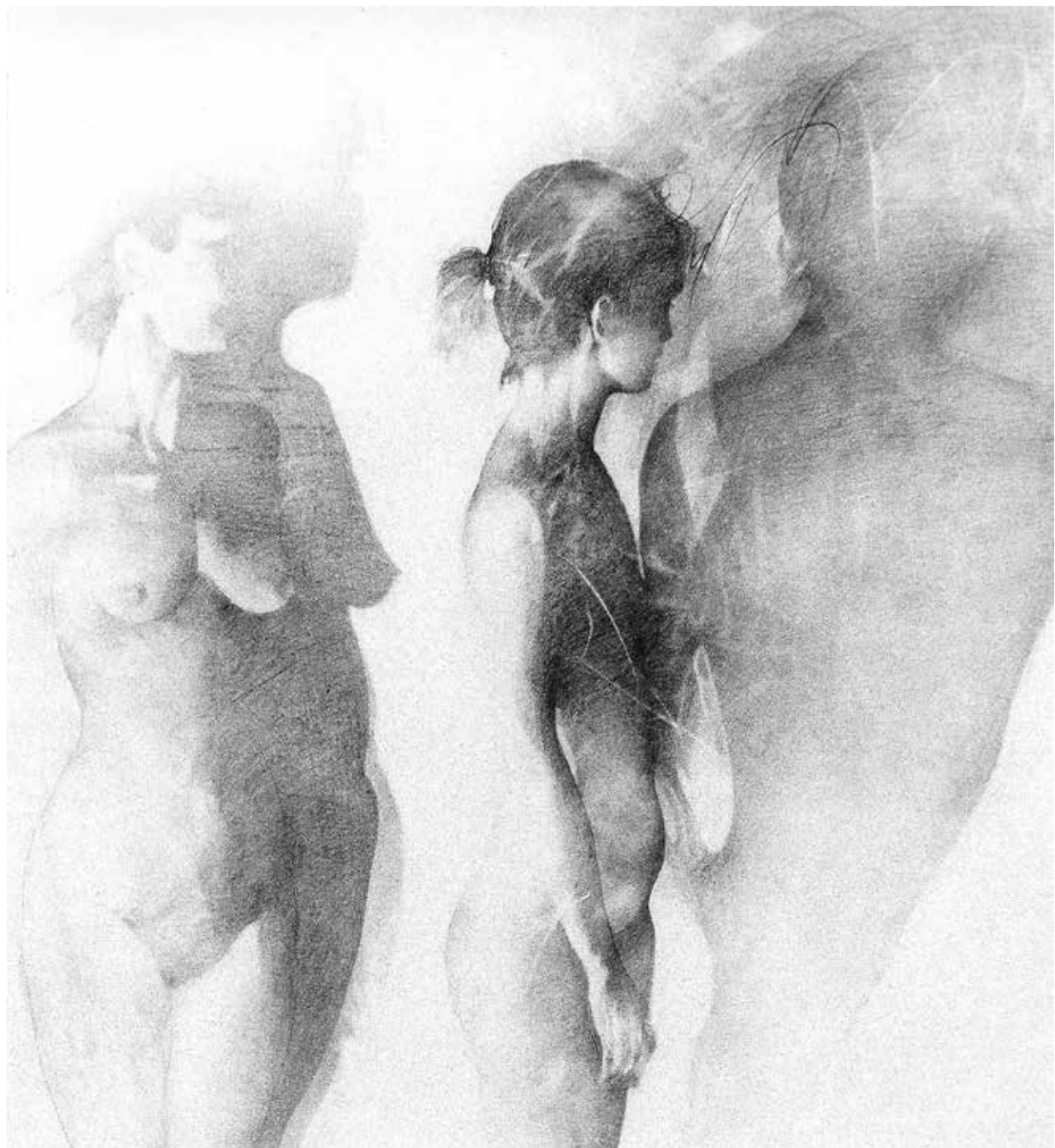




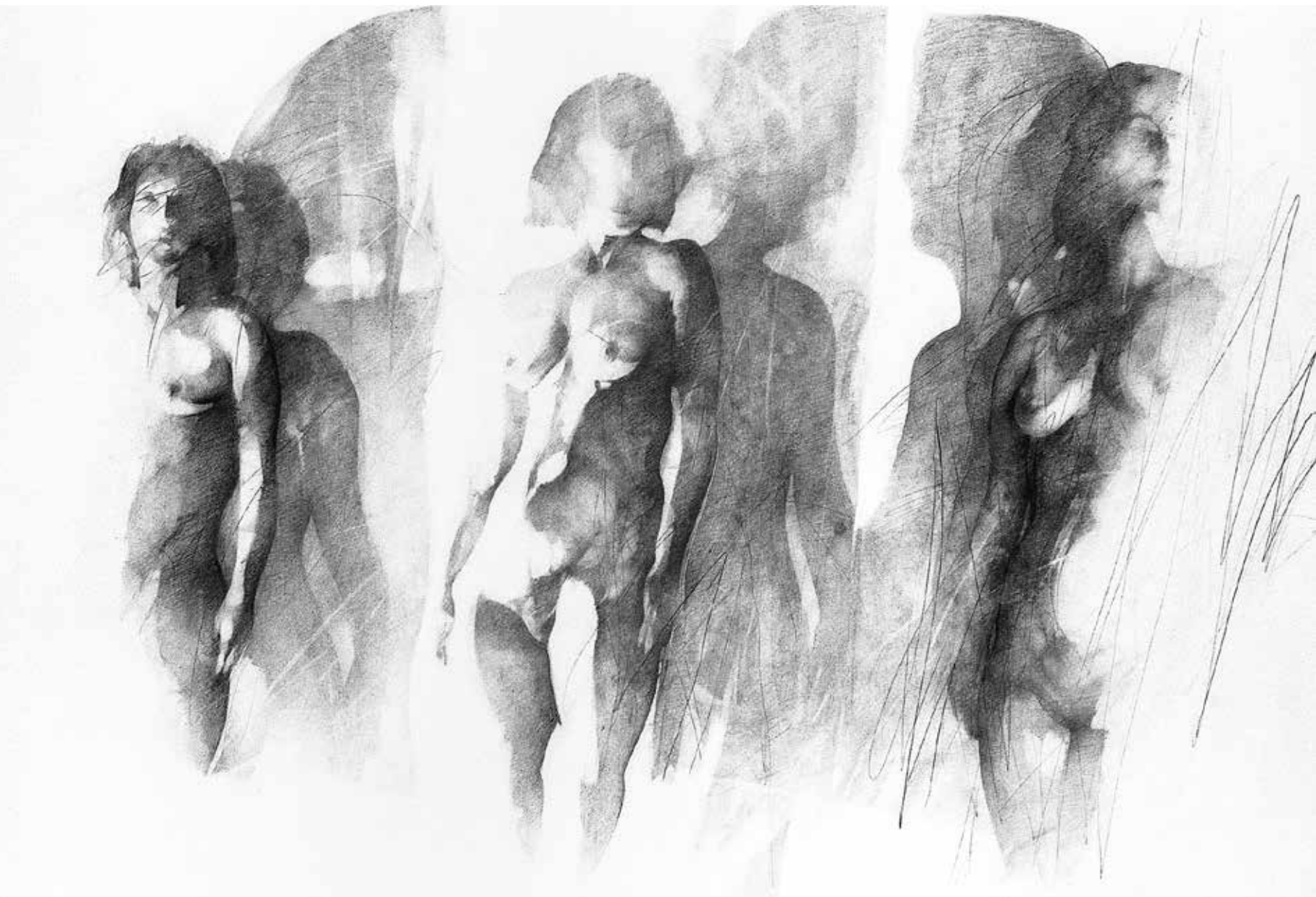
z cyklu *Cienie*, ok. 1988, olej na płótnie, 120 × 90 cm



z cyklu *Cienie*, ok. 1988, olej na płótnie



z cyklu *Cienie*, 1990, rysunek ołówkiem



z cyklu *Cienie*, 1990, rysunek ołówkiem

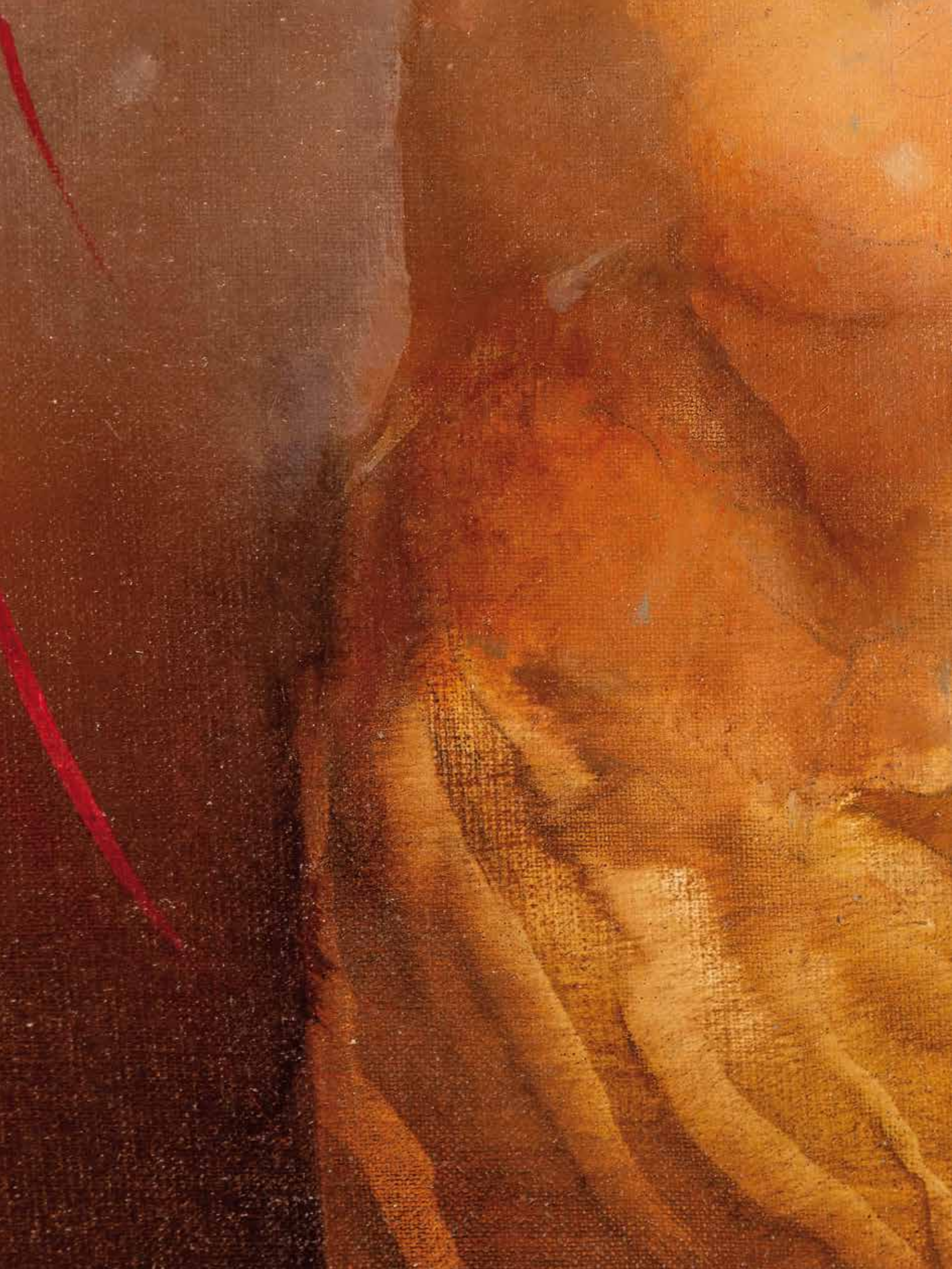


z cyklu *Cienie*, ok. 1988, olej na płótnie



z cyklu *Przemiany*, 1986, olej na płótnie, 74 × 92 cm

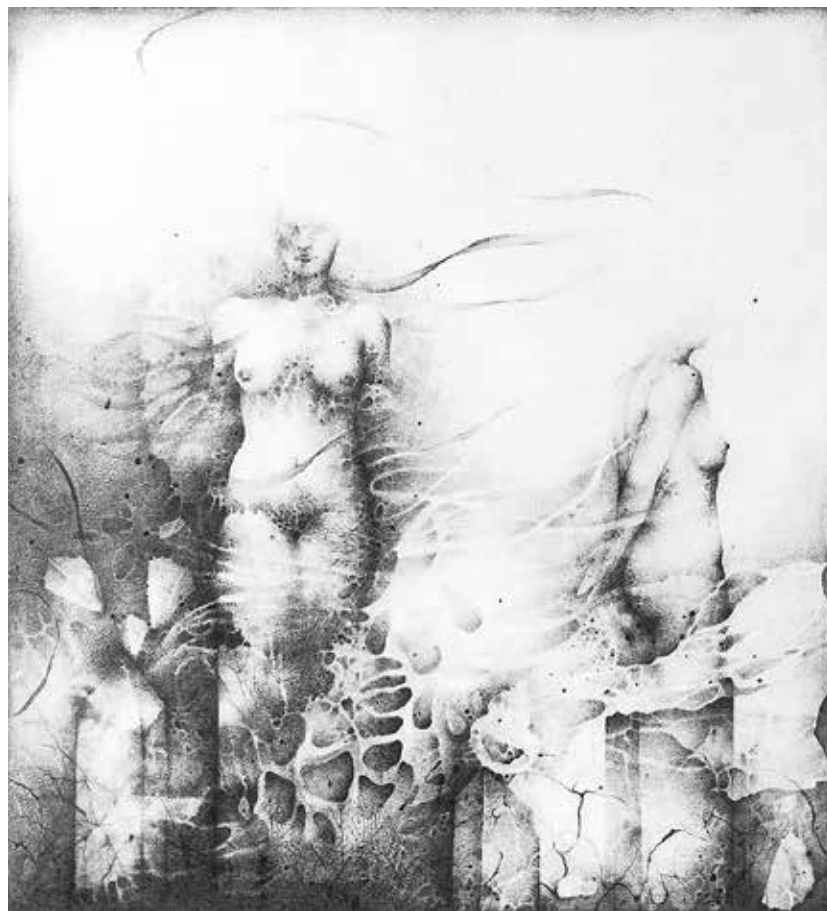








■ Proces twórczy jest płynny i zmienny, jak życie. Wszystko, co nowe, nie może i nie musi pokrywać się z kształtami, które już znamy. Należałoby dokonać zasadniczej korekty w tradycyjnym definiowaniu rysunku, jednakże zdefiniowanie jednoznaczne tych procesów jest bardzo trudne. Obok rysunków o konstruktywistycznych rygorach istnieją rysunki dokumentujące spontaniczne gesty artysty, rysunki realistyczne, abstrakcyjne, surrealistyczne, rysunki powstałe na bazie fotografii, rysunki przestrzenne i przestrzenie rysunkowe (np. spiralna przestrzeń rysunkowa Gabrieli Konsor pokazana na IV Międzynarodowym Triennale Rysunku w Norymberdze), a także rysunki zaprojektowane i wykonane przy pomocy komputera. Granice rysunku – i wszystkich dziedzin sztuki – przesuwają się coraz dalej, a my nie jesteśmy w stanie przewidzieć, co przyniesie nam przyszłość.



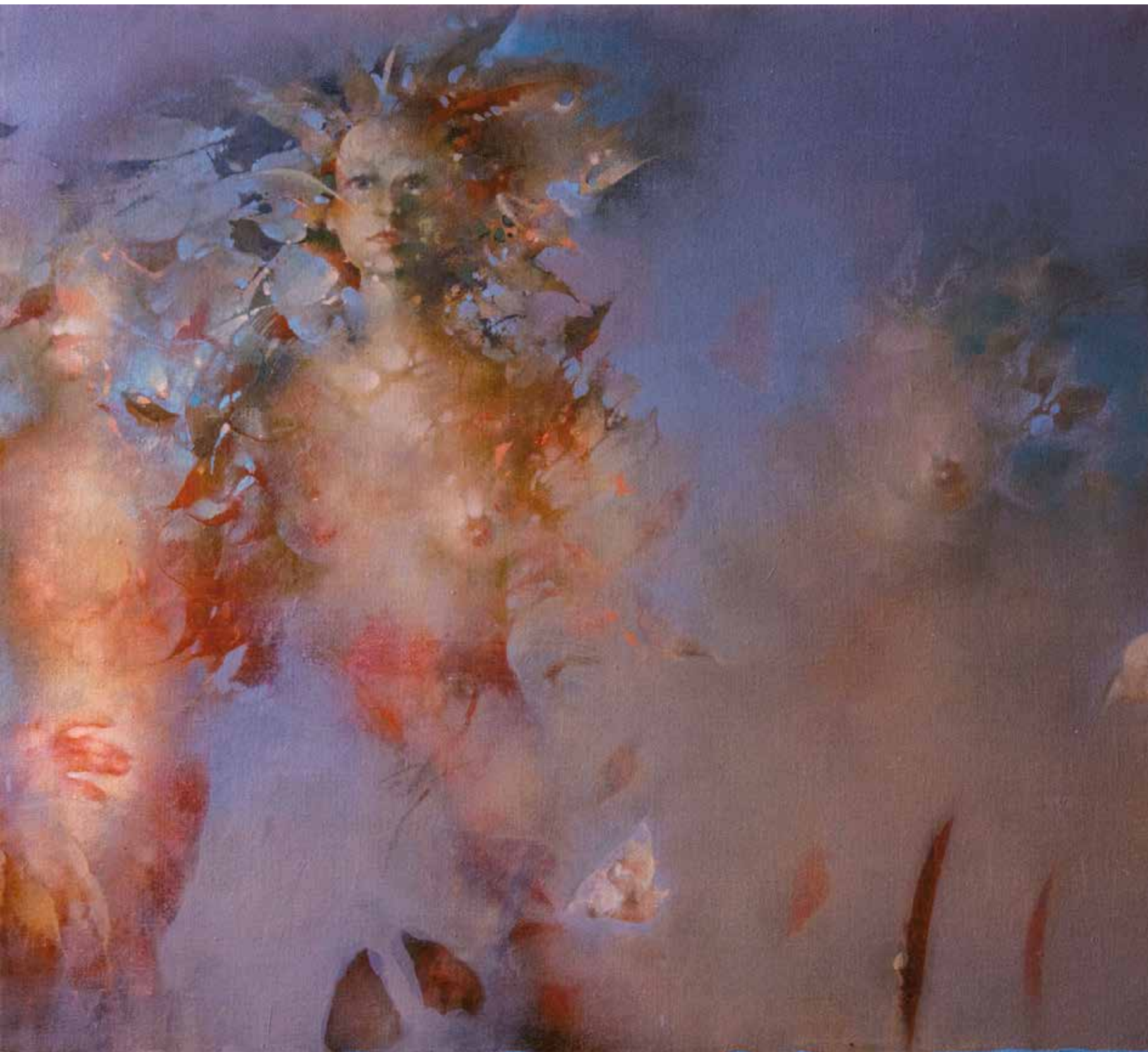
Rysunki z cyklu *Przemiany*, 1982–1986, ołówek na papierze, 44 × 48 cm



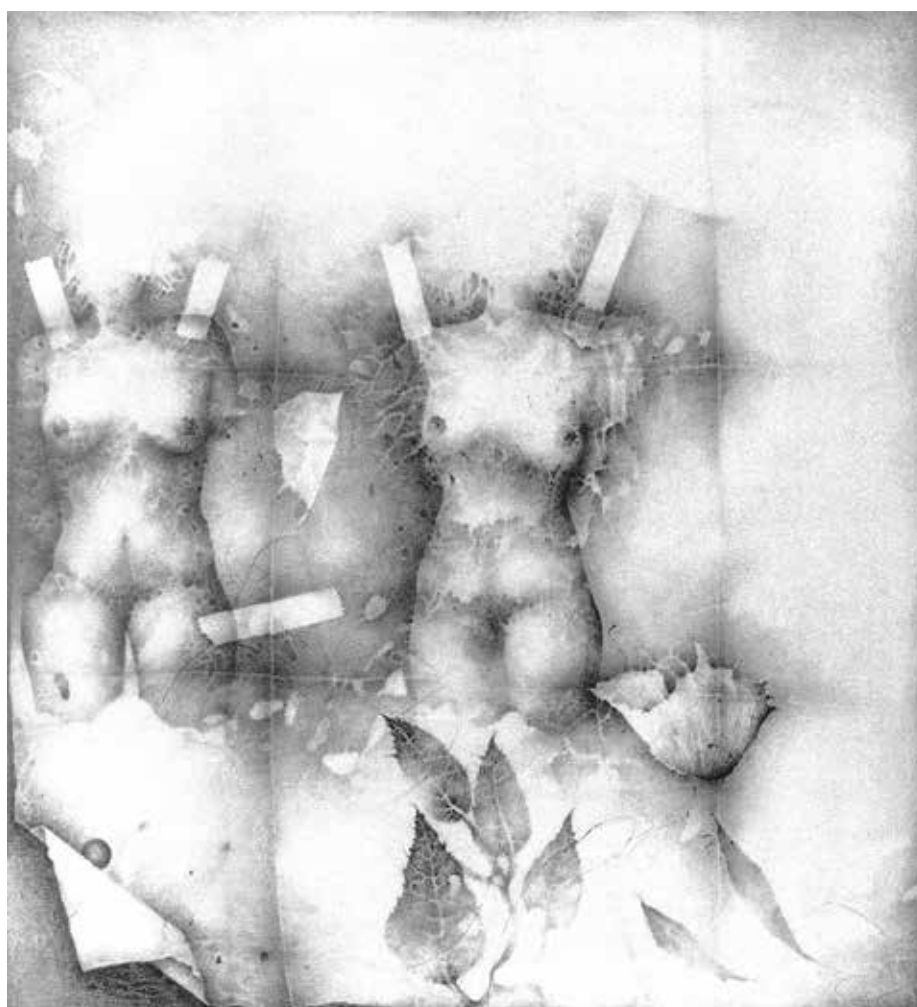
z cyklu *Przemiany*, 1985, olej na płótnie



z cyklu *Przemiany*, 1986, olej na płótnie



z cyklu *Przemiany*, 1986, olej na płótnie

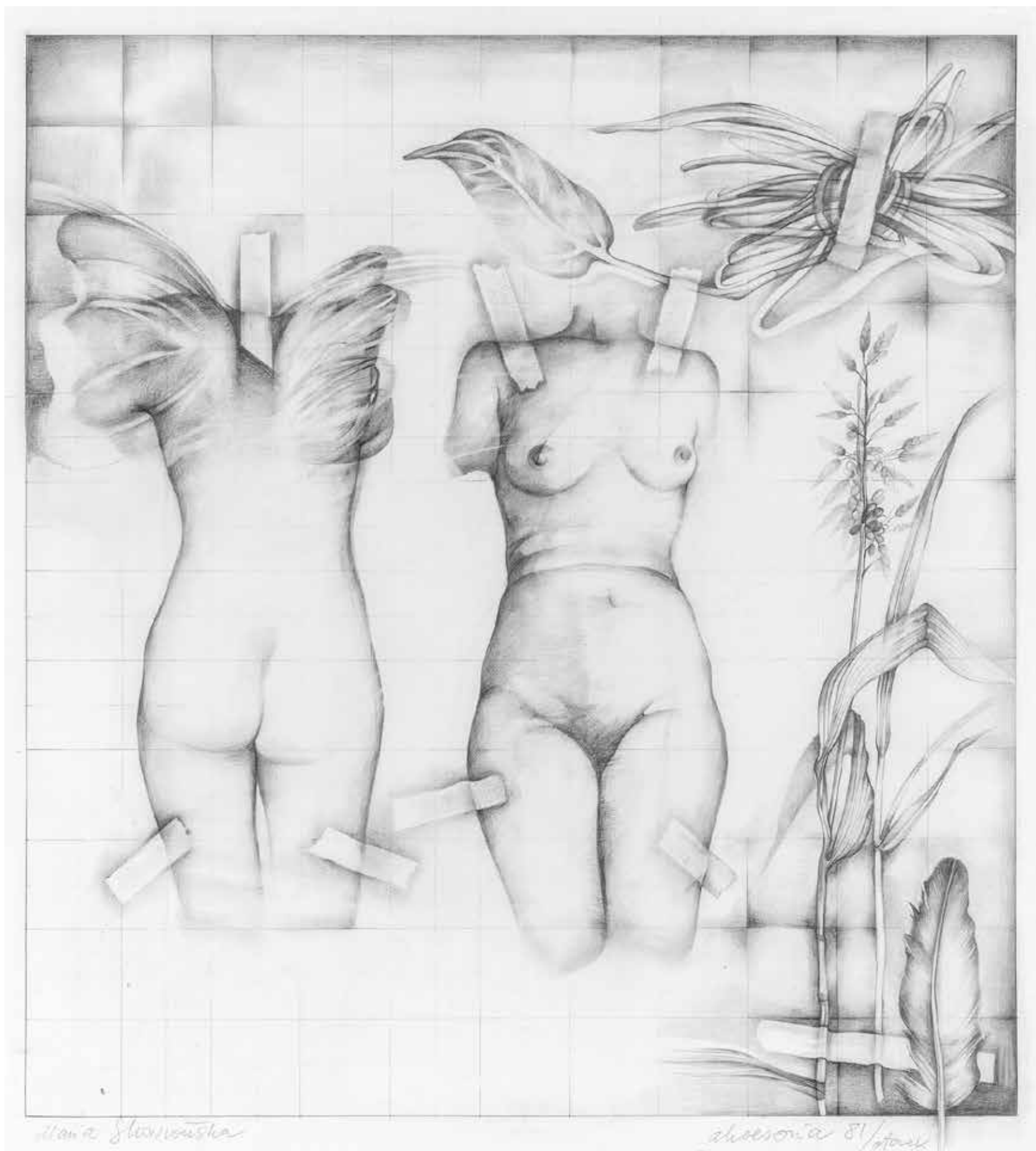


z cyklu *Przemiany*, ok. 1981, ołówek na papierze, 44 x 48 cm

z cyklu *Aksesoria*, ok. 1981, ołówek na papierze, 44 x 48 cm



z cyklu *Przemiany*, ok. 1985, olej na płótnie



z cyklu *Akcesoria*, 1981, ołówek na papierze, 44 x 48 cm



z cyklu *Łąki*, 1980–1984, ołówek na papierze, 44 × 48 cm
z cyklu *Przemiany*, 1981, ołówek na papierze, 44 × 48 cm
z cyklu *Łąki*, 1980–1984, ołówek na papierze, 44 × 48 cm

z cyklu *Przemiany*, 1981, ołówek na papierze, 44 × 48 cm
z cyklu *Łąki*, 1980–1984, ołówek na papierze, 44 × 48 cm
z cyklu *Łąki*, 1980–1984, ołówek na papierze, 44 × 48 cm

z cyklu *Łąki*, 1980–1984, ołówek na papierze, 44 × 48 cm
z cyklu *Łąki*, 1980–1984, ołówek na papierze, 44 × 48 cm





Maria wraca z Grecji

■ Maria wraca z Grecji. Pośród mitów i czerni wypatrywała tam śladów i symboli przemijania. Chce je połączyć z bielą i błękitem, z rozpalonymi słońcem dniami, połączyć z trwaniem. Zwykle spokojna, zdradza silne emocje. Jak zawsze nie na jednej, lecz na dwóch sztalugach naraz pojawiają się jednak nie tylko greckie reminiscencje. Nietrudno zauważyć nowe intensywne kolory nakładane na zwielokrotnione narracje, ale przede wszystkim egzystencjalne refleksje o nieuchronności. Widać początek zmiany. W artystycznym życiu Marii pojawia się nowy okres, inny, choć silnie związany z poprzednim.

■ Maria się spieszy. Jest jak zawsze malarsko uważna – dbałość o warsztat i perfekcja są niezmiennie od czasu, kiedy wiele rysowała. Pozostaje żarliwym, zaangażowanym pedagogiem. Dzieje się wiele, wiele jest planów. Czy to pośpiech w obliczu przemijania? Niepokój przychodził drobnymi krokami. Sygnały wydawały się banalne: utrata biegłości w angielskim, błędy przy wybieraniu numerów telefonu, czasem kłopoty z kartą kredytową.

■ Pojawiają się kolejne, postępujące jeszcze powoli pęknięcia. Nie tylko w Jej pracy przy sztaludze. Inaczej niż zwykle, bez przekonania planuje podróże. Zawsze ważny był Egipt. Właśnie tam przemijanie – temat, który Ją dręczy od lat – zmaterializowane zwolniło w czasie. To w tym miejscu do dziś można podziwiać z mumifikowane koty, kontemplować nieprzemijające kolory i formy odwiecznych budowli.

■ Lecz to nie do Egiptu, ale do Londynu udaje się po egipskie wrażenia – uporządkowane w muzeum – a po drodze do Luwru. I już nie dwie sztalugi zajęte w pracowni i nie sterty urokliwych zapisko-szkiców, migawek robionych byle czym dla zapamiętania. Coraz to zaczęły się pojawiać sygnały od zaprzyjaźnionych medyków, ale brzmiały niewinnie, nie jak alarm. Dziś rozumiem, że ich czujność mogła być uśpiona widokiem jej entuzjazmu, wystawami, czasem nagrodami i wyróżnieniami czy zbliżającą się promocją profesorską. Ja też w naszych częstych leśnych spacerach czy w śniegu na nartach widziałem Ją – bo chciałem – sprawną, jak zawsze.

■ Zło z wolna nadciągało. Delikatne uwagi medyczne zamieniały się w diagnozy. Sama Maria chciała się uwolnić od wyczuwalnych ograniczeń albo za wszelką cenę dociec, co to za „diabelskość” powoduje, że jest inaczej.

■ Wiedziała najlepiej, że ulatują jej naturalne umiejętności przekładania na malarską rzeczywistość wrażeń z życia i tworzenia przesłań dla życia. Dziwne to było. W pracowni Marii zaczęła panować cisza. Nie o dźwięki chodzi, a o ciszę w pociągnięciach pędzla, w gasnących kolorach, w zatrzymanych gestach, spowolnionym ruchu światła, tak bardzo żywych w Jej obrazach.

■ Cisza i porządek. Wszystko to, co dotąd rozsiane wszędzie, zaczyna znajdować sztuczne, niby swoje miejsca. Pędzle, farby, szpachle, ramy obrazów, palety i ta cała barwna wielość nabiera sztywności już nie rzeczy żywych, ale przedmiotów – i to chirurga, nie malarza. Ich wielka urokliwość traci swoje cudowne życie. Drobiazgowo ułożone, mają czekać. Na co? Na przebudzenie artysty?

■ Niektóre, o dziwo, się doczekały. Maria z determinacją osoby, która już wie, że ulatuje to, co było, że jej przemijanie jest tuż-tuż, wybiera drogę, nad którą potrafi jeszcze zapanować.

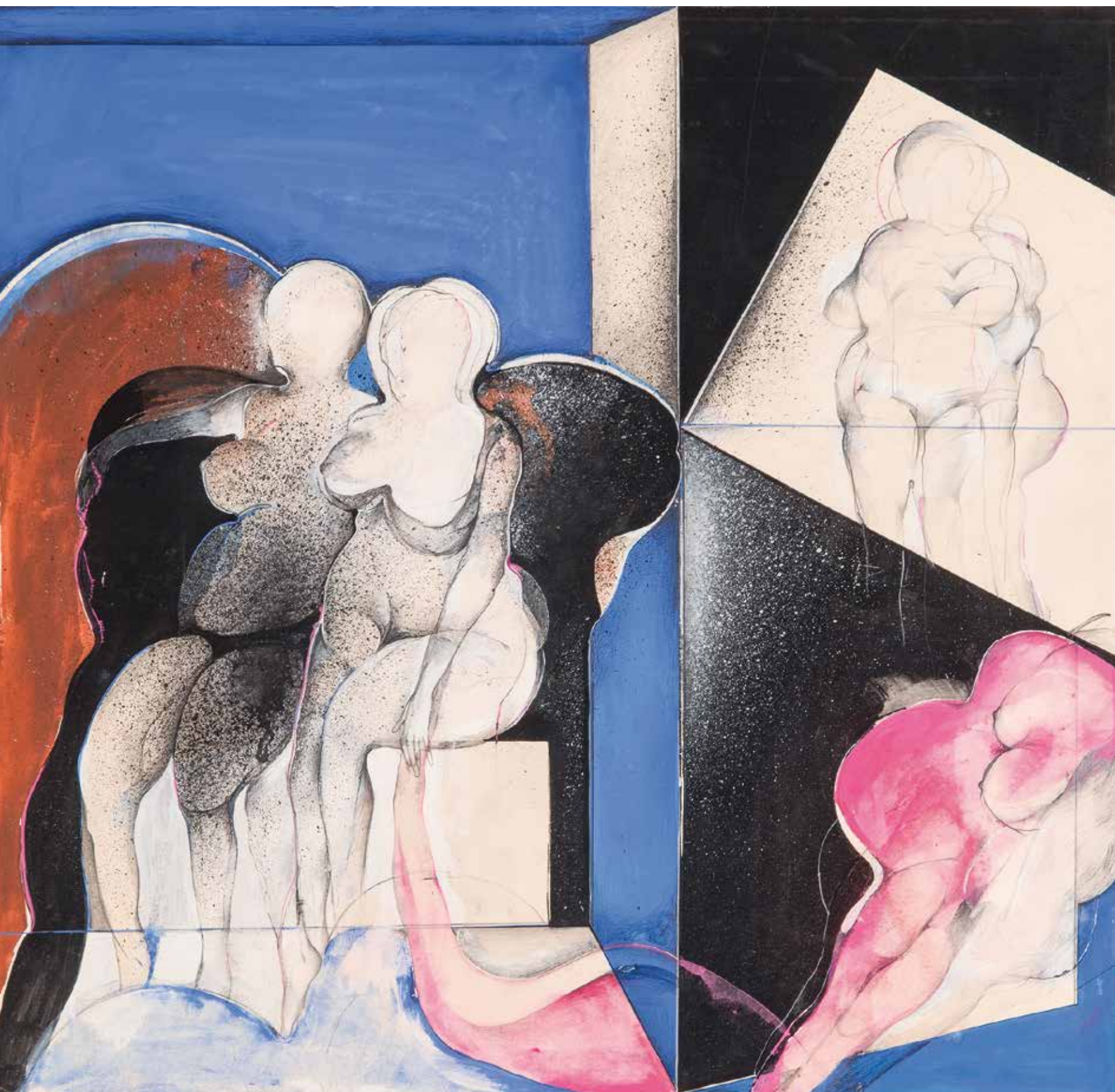
■ Upraszcza kolory, geometryzuje, przymusza kompozycję do swoich reguł, wprowadza novum: motywy roślin i antycznych rycin. Nie rezygnuje z przedstawiania postaci, maluje kobiece ciało – symbol jej przesłania o wartościach w życiu i w sztuce.

■ Ostatni skończony i wystawiony obraz Marii jest datowany na rok 2006.

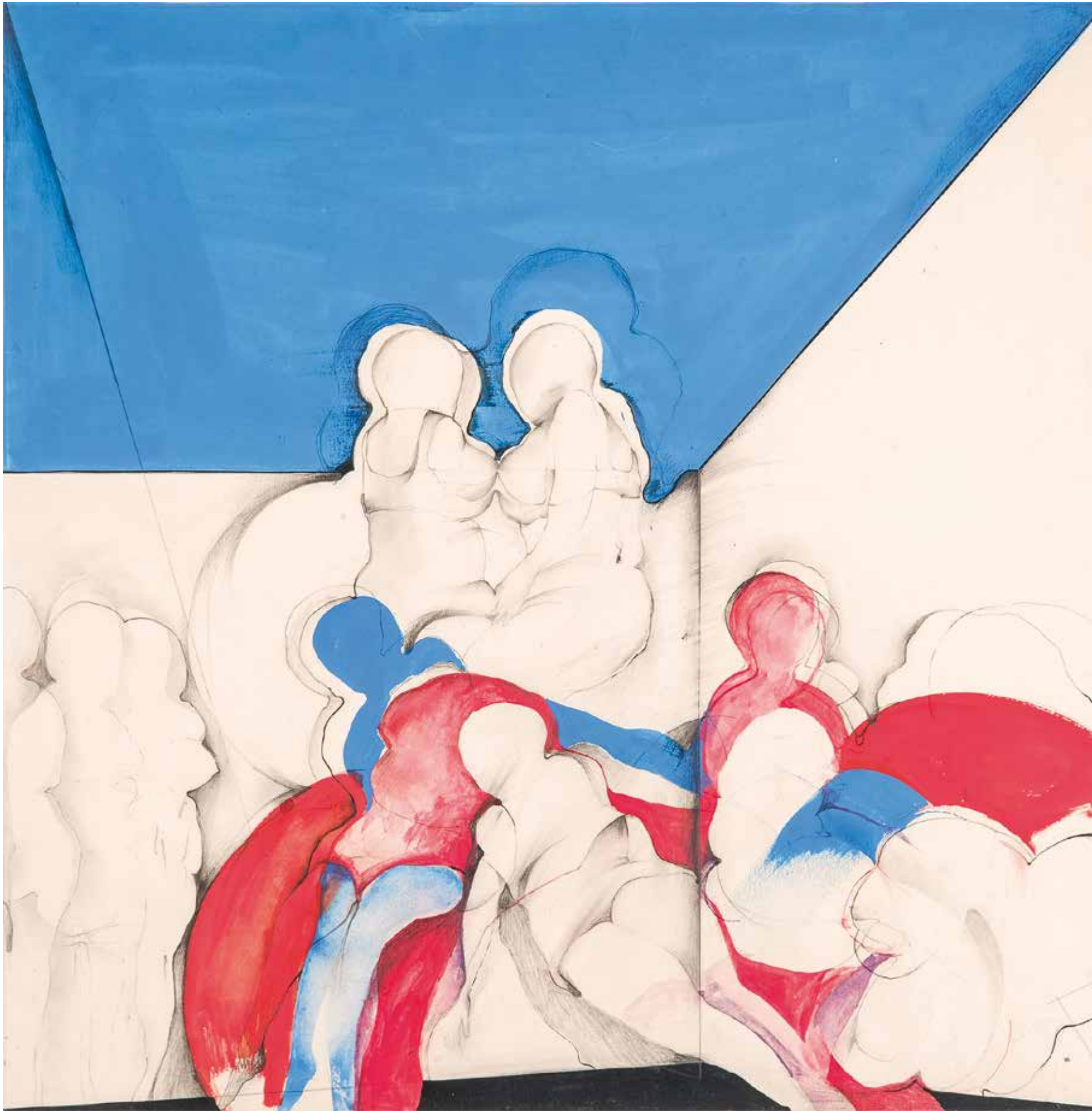
■ Tak Maria kończy opowieść o przemijaniu, nieuchronności, kruchości rzeczy zastanych, opowieść przeplecioną pięknym światem kolorowego tańca, fascynacją zmysłowym kobiecym ciałem, z raz ożywionym, a raz zastygłym cieniem, zadumą. Kończy opowieść o trwaniu.

■ Zaczyna życie w innym – tylko Jej – świecie.

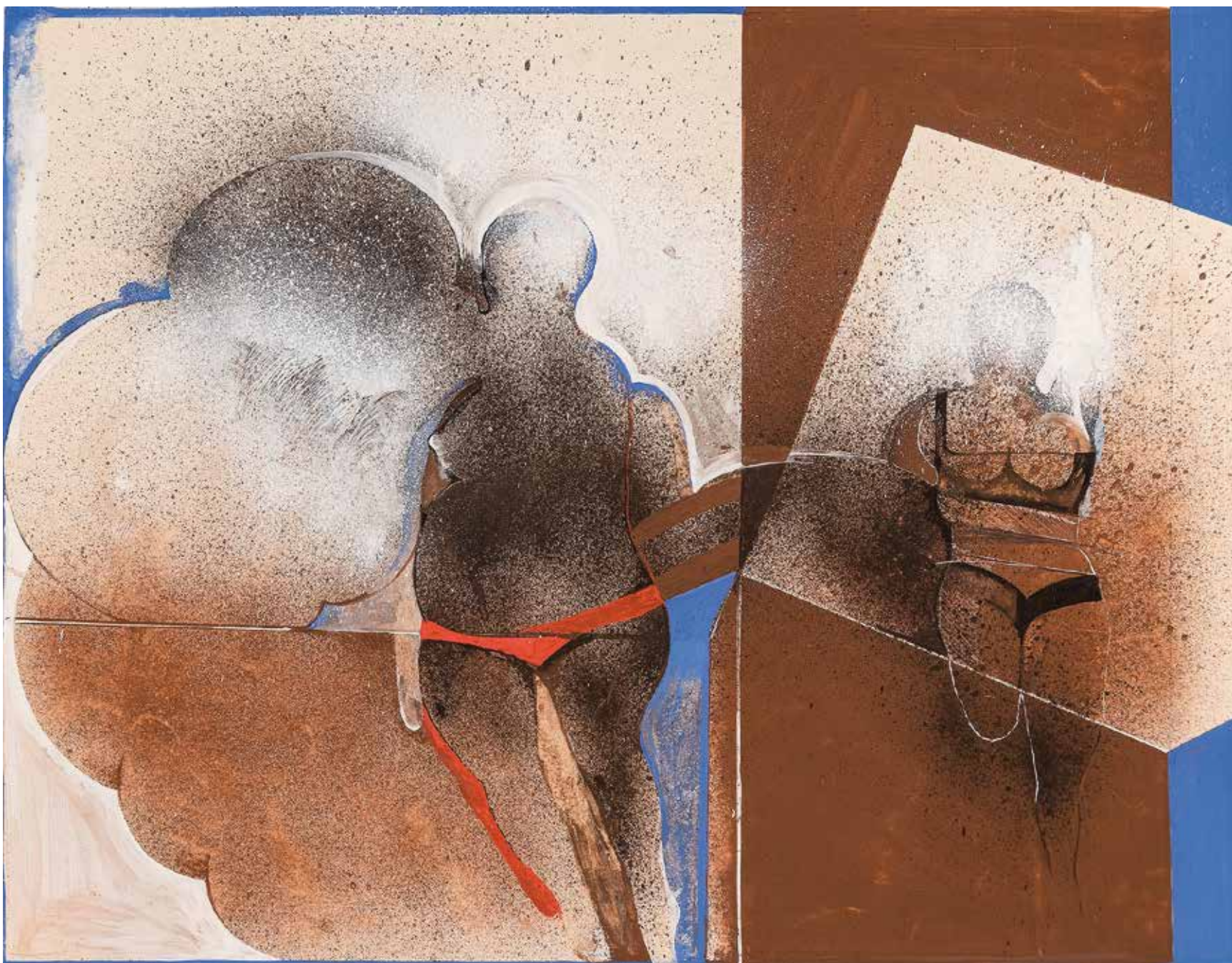
■ Może przy wtórce cykad rozmawia z bóstwami akropolu, a może jest z nami, wsłuchuje się w ptasi gwar szaropiórch i zastyga w zadumie przy poszumach wiatru.



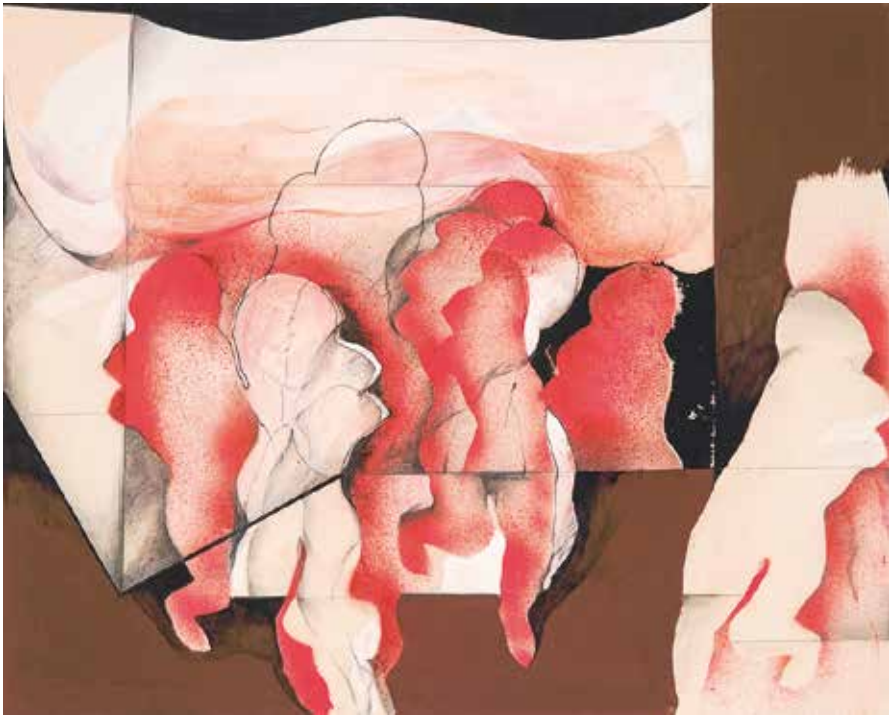
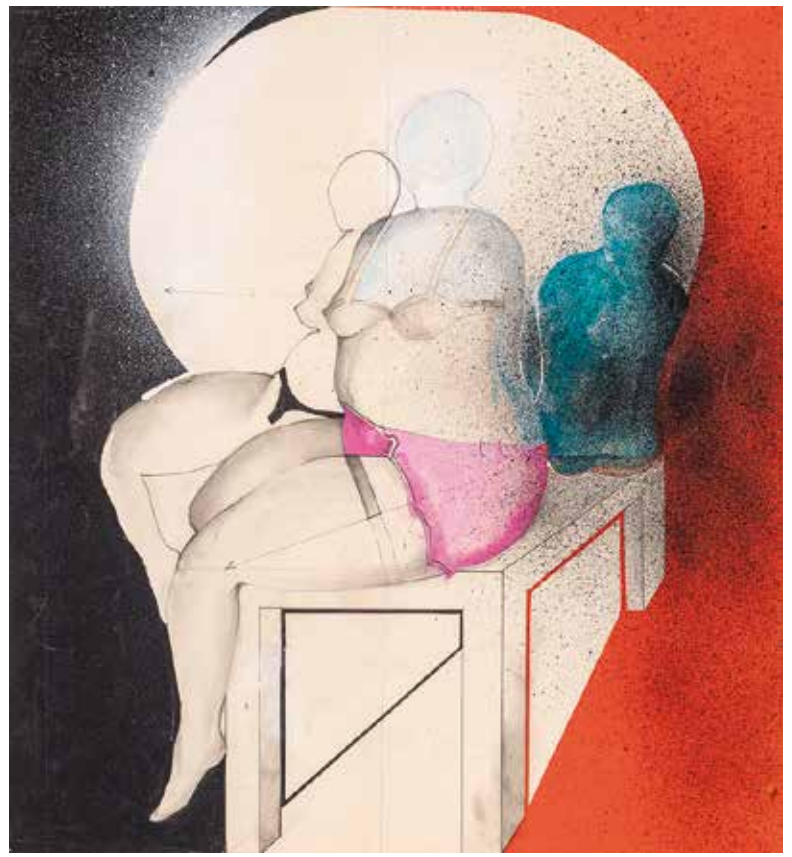
z cyklu *Sytuacje V*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 42 x 41 cm



z cyklu *Sytuacje VI*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 43 x 43 cm



z cyklu *Sytuacje II*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 52 x 41 cm



z cyklu *Sytuacje III*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 48 x 41 cm

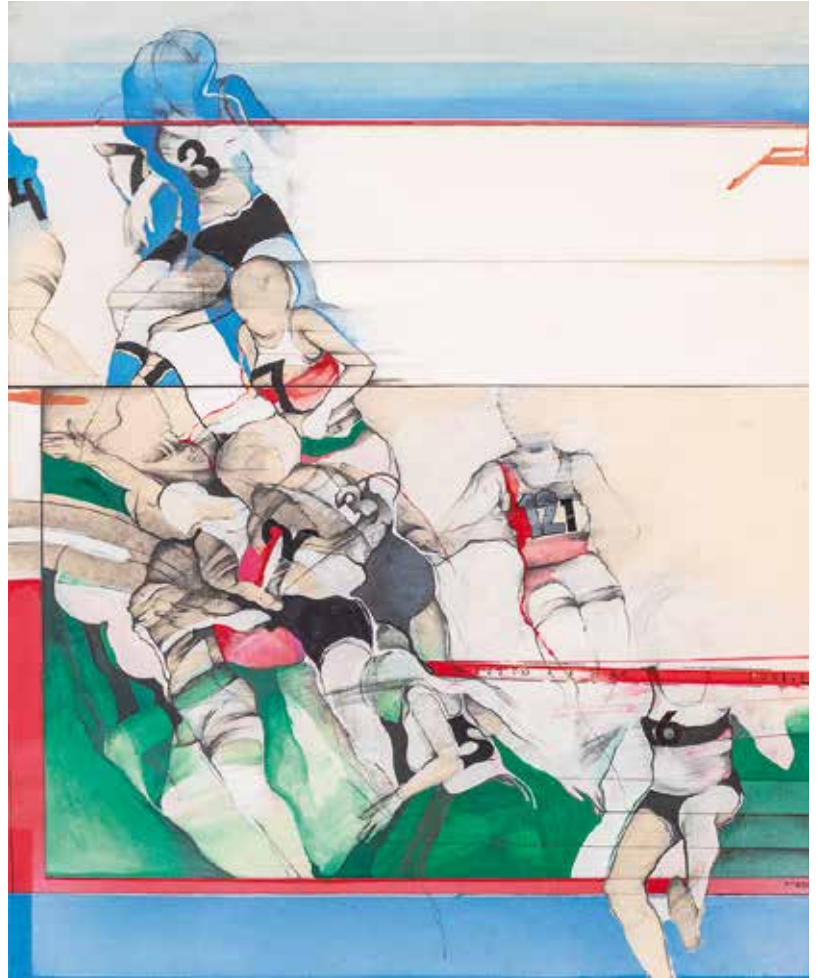


z cyklu *Wnętrza*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 44 x 48 cm

z cyklu *Sytuacje*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 46 x 44 cm

z cyklu *Sytuacje VII*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 48 x 43 cm







Postacie w plenerze, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 45 × 45 cm

Postacie w plenerze, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 37 × 46 cm

Na stronie obok

z cyklu *Sportowcy*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 42 × 39 cm

z cyklu *Sportowcy*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 43 × 52 cm

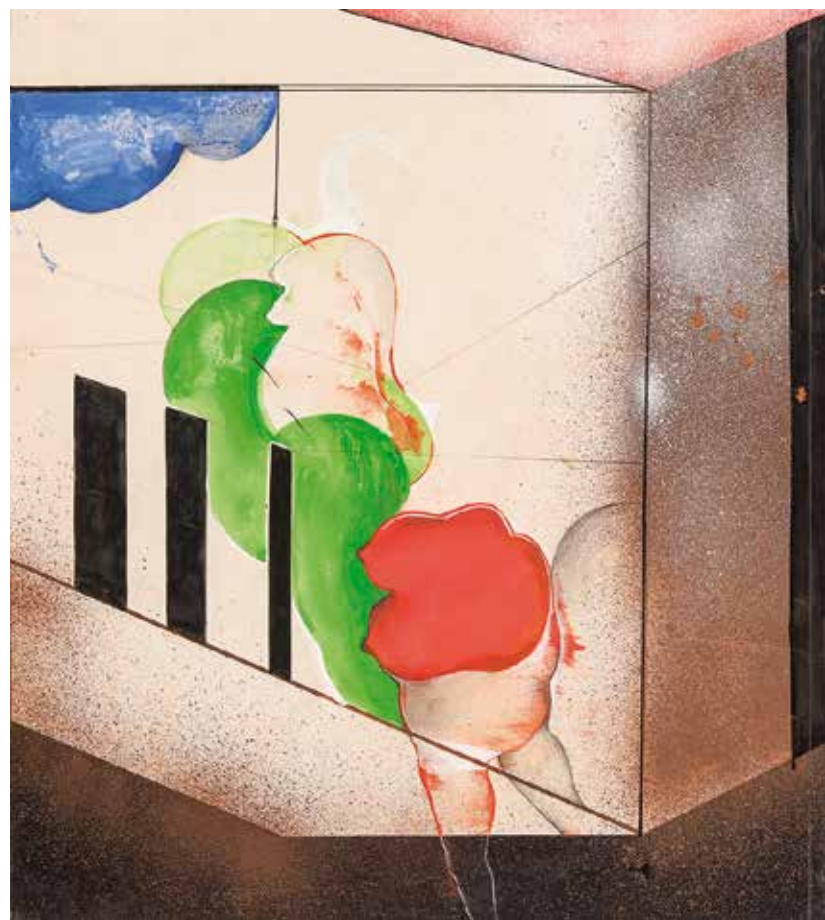
z cyklu *Sportowcy*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 45 × 57 cm

z cyklu *Sportowcy*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 43 × 55 cm





Postacie w plenerze, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 42 x 43 cm



z cyklu *Wnętrza V*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 38 x 43 cm

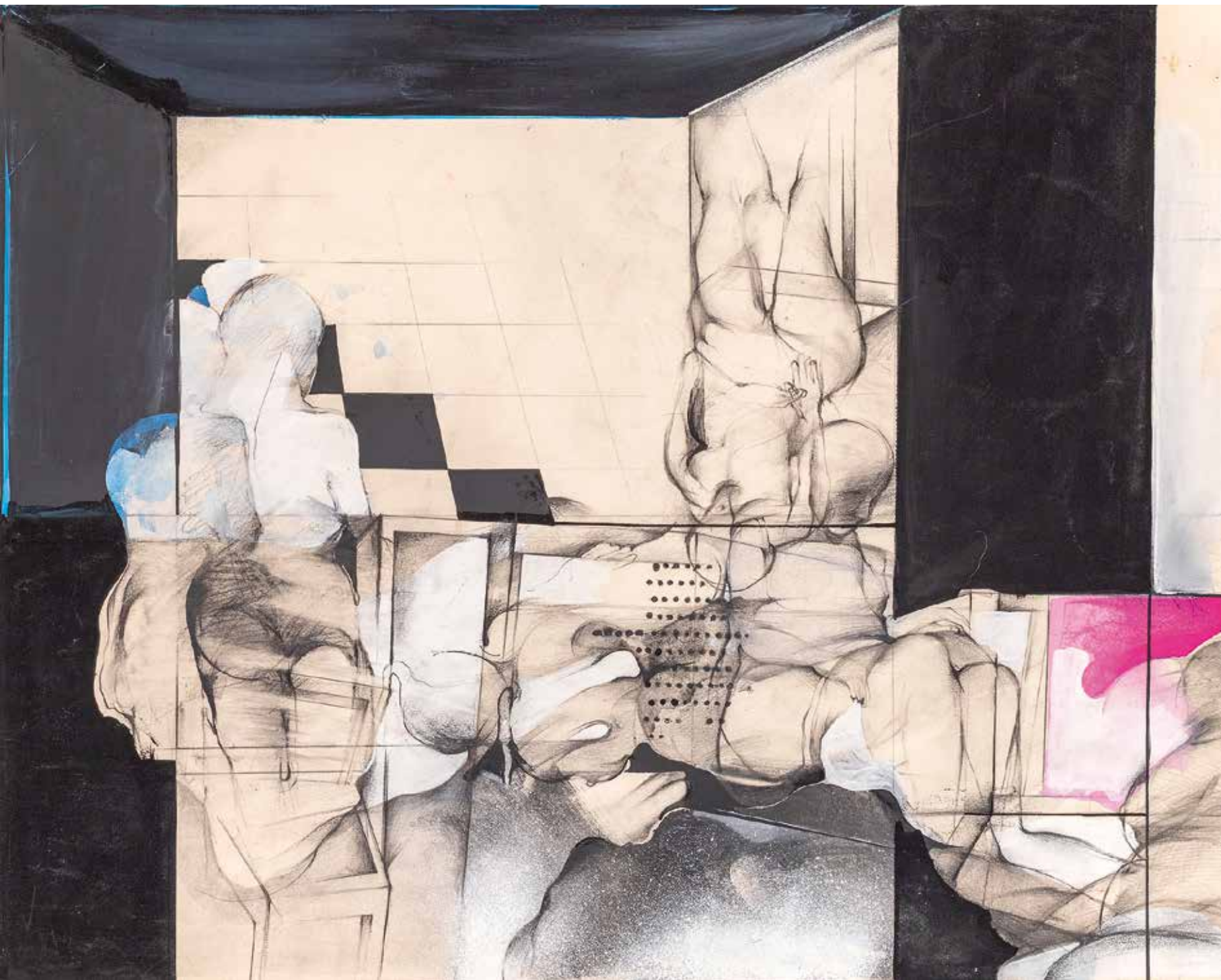
z cyklu *Wnętrza III*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 41 x 39 cm

z cyklu *Wnętrza I*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 40 x 46 cm

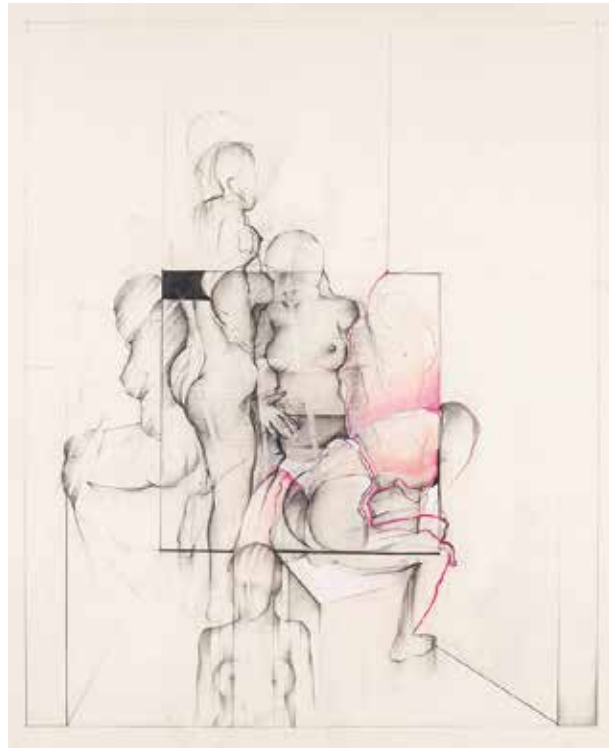
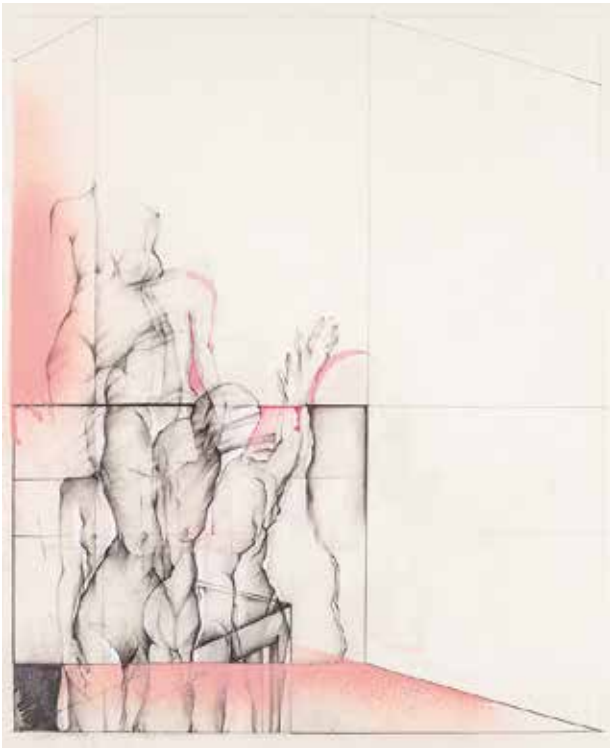


z cyklu *Wnętrza*, 1973,
gwasz, ołówek na papierze, 42 x 39 cm

z cyklu *Wnętrza*, 1973,
gwasz, ołówek na papierze, 44 x 44 cm



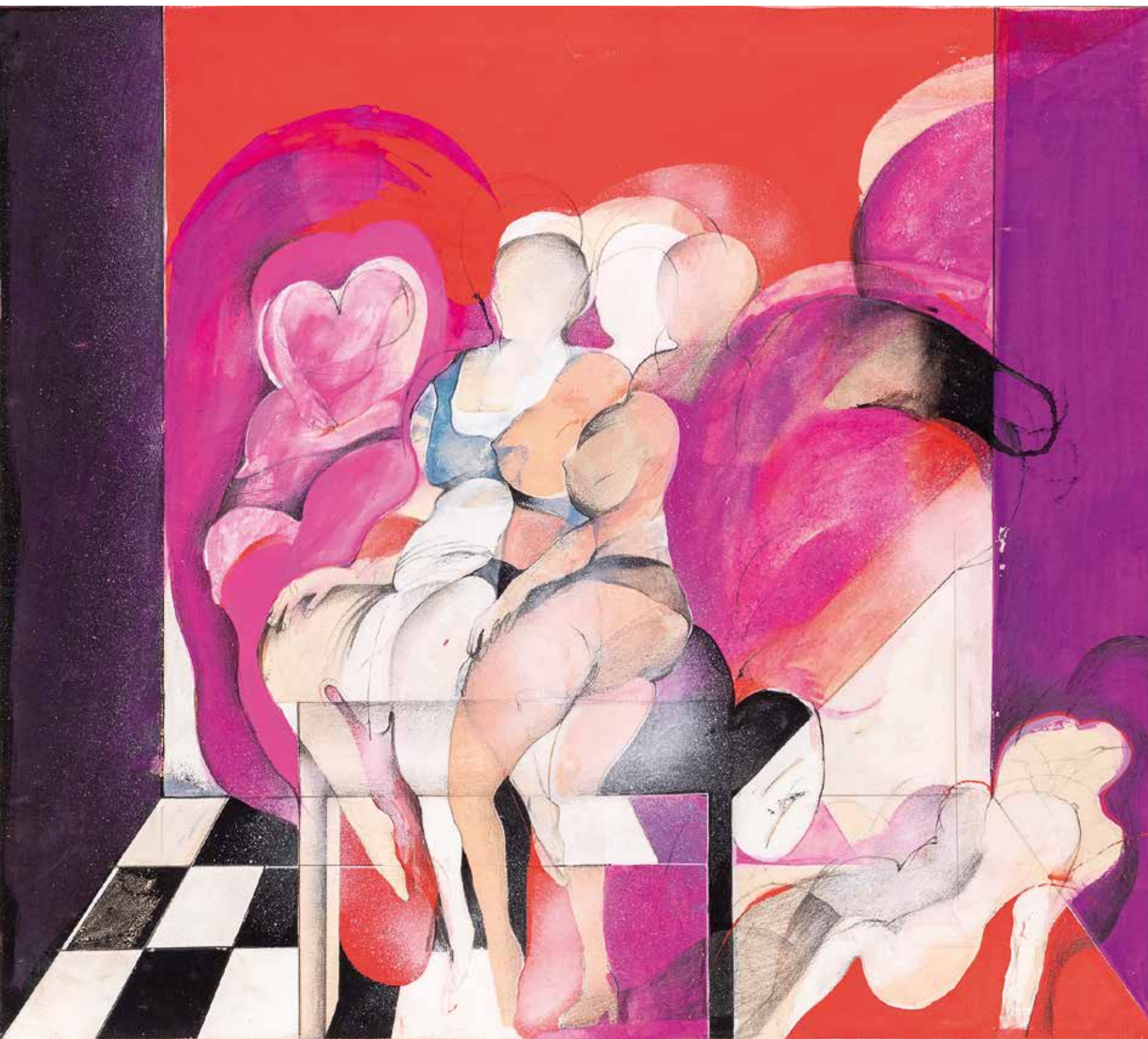
z cyklu *Wnętrza*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 58 x 46 cm



z cyklu *Sytuacje*, ok. 1973, gwasz, ołówek na papierze, 43 x 52,5 cm

z cyklu *Wnętrza VII*, 1974, gwasz, ołówek na papierze, 42 x 41,5 cm

z cyklu *Sytuacje*, ok. 1973, gwasz, ołówek na papierze, 43 x 52,5 cm



z cyklu *Sytuacje*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 43 x 38 cm



z cyklu *Wnętrza*, 1974, gwasz, ołówek na papierze, 46 x 45 cm

Postacie w plenerze, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 46 x 45 cm



z cyklu *Wnętrza*, 1974, gwasz, ołówek na papierze, 38 x 43 cm



z cyklu *Wnętrza*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 45 x 57 cm

na następnej stronie

z cyklu *Sytuacje*, 1973, gwasz, ołówek na papierze, 43 x 52,5 cm



23

112

3



lata 70.



Przeгляд Wydziałowy końcoworoczny 1995/96, pracownia prof. Marii Skowrońskiej, asystent mgr Jacek Kornacki



pracownia prof. Skowrońskiej, wystawy semestralne, ok. 2000 r.





Z. Walicki, M. Skowrońska, J. Krechowicz



A. Dyakowski, J. Okrassa, M. Skowrońska, C. Tumielewicz



A. Śramkiewicz, M. Skowrońska, R. Florczak



M. Skowrońska, J. Krechowicz



Profesor Skowrońska ze studentkami Karoliną Aszyk i Małgorzatą Piasecką



ok. 1999 r.

Maria Skowrońska (ur. 1948 r. w Olsztynie) – polska malarka, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Studia w latach 1966–1972 w PWSSP (obecnie ASP) w Gdańsku na Wydziale Malarstwa. Dyplom w Pracowni Malarstwa prof. Stanisława Borysowskiego w 1972 r. Profesor (tytuł uzyskała w 1998 r.), do roku 2010 prowadziła Pracownię Podstaw Rysunku i Malarstwa na Wydziale Malarstwa i Grafiki macierzystej uczelni.

W latach 1984–1988 pracowała nad cyklem obrazów i rysunków zatytułowanym *Przemiany*. Od 1988 roku realizuje cykl prac *Cienie*, a od 1993 roku pracuje nad cyklem *Wnętrza*. W latach 1997–1999 powstają cykle prac zatytułowane *Balet czyli katalog gestów* oraz *Nieuchwytność procesów przemijania*. Każdy z tych cykli składa się z serii rysunków, obrazów i prac przestrzennych. Miała 11 wystaw indywidualnych, brała udział w ponad 80 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, m.in. w Madrycie, Barcelonie, Granadzie, Montrealu, Paryżu, Monachium, Berlinie, Tokio. Otrzymała 14 nagród i wyróżnień na wystawach krajowych i międzynarodowych.

Wystawy indywidualne

- 1972 Salon Młodych Artystów, Gdynia
- 1973 Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, Gdańsk
- 1973 BWA, Olsztyn
- 1973 Galeria Na Zamku, Reszel
- 1974 Galeria EL, Elbląg
- 1984 BWA, Gdańsk
- 1988 BWA, Gdańsk
- 1989 BWA, Olsztyn
- 1990 Galeria Triada, Sopot
- 1994 Galeria FOS, Gdańsk
- 1996 Galeria T&T, Norymberga, Niemcy
- 1999 *Metaphysics of people and things*, Haus des Rundfunks, Berlin, Niemcy
- 2000 Galeria Nowa Oficyna, Gdańsk
- 2000 *Balet czyli katalog gestów*, Muzeum Narodowe w Gdańsku – Pałac Opatów, Gdańsk Oliwa
- 2001 *Rysunek – Malarstwo*, BWA, Olsztyn

Prace w zbiorach Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie oraz zbiorach prywatnych w Polsce, Szwecji, Holandii, Hiszpanii i Niemczech.

Wybrane wystawy zbiorowe

- 1973 *Forma czy Znak*, Gdańsk
- 1974 Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa, Rzeźby i Grafiki, Sopot
- 1974 IV Triennale rysunku, Wrocław
- 1974 VIII Festiwal Malarstwa Współczesnego, Szczecin
- 1974 *Grabno '74 – Ogólnopolski Plener Malarski*, Olsztyn
- 1975 Biennale Sztuki Gdańskiej, Sopot
- 1976 *Sport w sztuce*, Katowice
- 1976 Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa, Rzeźby i Grafiki, Sopot
- 1976 VIII Festiwal Malarstwa Współczesnego, Szczecin
- 1977 Konkurs Malarski im. Jana Spychalskiego, Poznań
- 1977 Spotkania Krakowskie, Kraków
- 1977 Biennale Sztuki Gdańskiej, Sopot
- 1977 Wystawa Laureatów Złotego Grona, Zielona Góra
- 1977 *Akt w sztuce współczesnej*, Sopot
- 1978 Olimpijski Konkurs Sztuki, Warszawa
- 1978 IX Ogólnopolski Plener Przemysłowy na Śląsku, Gliwice
- 1979 Biennale Sztuki Gdańskiej, Sopot
- 1979 *Porównania – Logika – Zmysły*, BWA, Sopot
- 1981 Grafika, Rysunek Pierwszego Półrocza, Bydgoszcz
- 1981 Grafika, Rysunek Drugiego Półrocza, Toruń
- 1981 *Polska, Krajobraz, Idee*, Sopot
- 1983 Biennale Sztuki Gdańskiej, Sopot
- 1983 Wystawa Pokonkursowa Ilustracji Książkowej, Gdańsk
- 1986 *W kręgu metafory – I Autorski Ogólnopolski Plener Malarski*, Bydgoszcz
- 1986 *Borys i jego uczniowie*, Bydgoszcz
- 1986 Olimpijski Konkurs Sztuki, Warszawa
- 1986 *Gdańsk w grafice i rysunku – wystawa pokonkursowa*, Gdańsk
- 1986–1987 I Triennale Rysunku pod patronatem Tadeusza Kulisiewicza, Kalisz, Szczecin
- 1987 Biennale Sztuki Gdańskiej, Sopot
- 1987 Wystawa pokonkursowa – I Ogólnopolski Konkurs na Rysunek im. Andriollego, Nałęczów, Lublin
- 1988 Wystawa zbiorowa Muzeum Sportu i Turystyki, Warszawa
- 1989 *INTER ART*, Poznań
- 1993 *Akty współczesne*, Gdynia
- 1993 I Triennale Polskiego Rysunku Współczesnego, Lubaczów
- 1994 Polski Rysunek Współczesny, Lubaczów
- 1996 II Triennale Polskiego Rysunku Współczesnego, Lubaczów
- 1996 Wystawa Profesorów PWSSP w Gdańsku, Gdańsk

- 1996 *For sale*, Galeria SARP, Gdańsk
- 1996–1997 *Dekonstrukcyjniści gdańscy* – BWA Bydgoszcz, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, BWA Olsztyn, Galeria EL Elbląg, MNG – Pałac Opatów, Gdańsk Oliwa
- 1996 Wystawa finalistów Ogólnopolskiego Konkursu Malarskiego *Obraz '96*, Stara Kordegarda, Warszawa
- 1997 II Triennale Autoportretu, Radom

Wybrane wystawy międzynarodowe

- 1977 VI Międzynarodowe Biennale *Sport w sztukach pięknych*, Madryt, Hiszpania
- 1977 Międzynarodowa wystawa o tematyce sportowej, Montreal, Kanada
- 1978 Międzynarodowy plener malarski *Warmińska Jesień*
- 1979 Międzynarodowy plener malarski *Warmińska Jesień*
- 1979 VII Międzynarodowe Biennale *Sport w sztukach pięknych*, Barcelona, Hiszpania
- 1980 Międzynarodowa Wystawa *Objetos*, Galeria Ambito, Madryt, Hiszpania
- 1982 *Młoda ekspresja*, Paryż, Francja
- 1983 Międzynarodowa Wystawa Malarstwa, Granada, Hiszpania
- 1985 *Salon de Printemps*, Abberville, Francja
- 1986 *Salon de Printemps*, Abberville, Francja
- 1986 *Wystawa sztuki polskiej*, Sztokholm, Szwecja
- 1986 Wystawa Międzynarodowa *Benefis 50 artystów*, Galeria de Exposiciones, Granada, Hiszpania
- 1986 IX Międzynarodowe Biennale *Sport w sztukach pięknych*, Barcelona, Hiszpania
- 1987 *Wystawa polskiego malarstwa*, Bergen op Zoom, Holandia
- 1987 Wystawa zbiorowa, Waldkreiburg, Niemcy
- 1987 *Sztuka polska*, Zangberg, Niemcy
- 1987 Targi Sztuki Nynphenburg – Monachium, Niemcy
- 1988 *Sztuka polska*, Bad Griesbach, Niemcy
- 1988 *Sztuka polska*, Zangberg, Niemcy
- 1989 *Malarze gdańscy*, Paryż, Francja
- 1989 *Sztuka polska*, Bad Griesbach, Niemcy
- 1990 Targi Sztuki Nunphenburg - Munchen, Niemcy
- 1990 *Sztuka polska*, Bad Griesbach, Niemcy
- 1992 V Międzynarodowe Triennale Rysunku, Wrocław
- 1993 *Sztuka współczesna z Gdańska*, Waldkreiburg, Niemcy
- 1995 Wystawa zbiorowa, Galeria T&T, Norymberga, Niemcy
- 1995 *Kunst aus Polen*, Grossburgwedel, Niemcy

- 1997 V Międzynarodowe Triennale Sztuki Majdanek '97, Muzeum na Majdanku, Lublin
- 1997 Wystawa zbiorowa, Galeria Arkady, Marciac, Francja
- 1997 *Polish Painting*, Galeria Piast, Tokio, Japonia

Nagrody i wyróżnienia

- 1974 Wyróżnienie w konkursie na plakat *Port Północny*, GTPS, Gdańsk
- 1976 Brązowy Medal w dziale malarstwa w konkursie *Sport w sztuce*, Katowice
- 1981 II Nagroda w dziale rysunku w konkursie na grafikę i rysunek, Bydgoszcz
- 1983 I Nagroda w dziale rysunku na V Biennale Sztuki Gdańskiej, Sopot
- 1983 Wyróżnienie na wystawie pokonkursowej ilustracji książkowej, Gdańsk
- 1986 Wyróżnienie Honorowe na wystawie malarstwa i rysunku *Salon de Printemps*, Abberville, Francja
- 1986 II Nagroda w dziale rysunku na wystawie *Gdańsk w grafice i rysunku*, Gdańsk
- 1986 II Nagroda w dziale rysunku w Olimpijskim Konkursie Sztuki, Warszawa
- 1986 Dyplom Honorowy na wystawie malarstwa, grafiki i rysunku, Granada, Hiszpania
- 1987 Wyróżnienie w I Ogólnopolskim Konkursie na Rysunek im. Andriollego, Lublin
- 1987 Wyróżnienie Honorowe w dziale rysunku na VII Biennale Sztuki Gdańskiej, Gdańsk
- 1993 Nagroda równorzędna – I Triennale Polskiego Rysunku Współczesnego, Lubaczów

Nagrody rektorskie

- 1977 Nagroda Rektora za osiągnięcia w pracy dydaktycznej
- 1986 Nagroda Rektora III stopnia za działalność dydaktyczną
- 1986/1987 Nagroda Rektora indywidualna III stopnia za osiągnięcia w pracy artystycznej i pedagogicznej w roku akademickim
- 1990/1991 Nagroda Rektora II stopnia za działalność artystyczną i pedagogiczną w roku akademickim
- 1992/1993 Nagroda Rektora I stopnia za działalność artystyczną i pedagogiczną w roku akademickim

Recenzje i publikacje

- recenzja do przewodu II stopnia dla adiunkta Wiesława Zaremby z Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
- artykuł *Rysunek – ślad ręki, ślad osobowości*, „Autograf” – miesięcznik nr 6(40) 1997 r.
- recenzja z opieki artystycznej asystenta Jacka Kornackiego w związku z jego przewodem I stopnia

Przebieg kariery w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

- 2.01.1975–1.01.1976 – asystentka stażystka w Katedrze Grafiki Użytkowej, pracownia Projektowania Graficznego dla studentów I roku Grafiki Użytkowej
- 1.01.1976–1.10.1977 – asystentka w Katedrze Grafiki Użytkowej, Pracownia Projektowania Graficznego
- 1.10.1977–1.07.1985 – starsza asystentka: od 1.10.1982 w Katedrze Grafiki Użytkowej, a następnie w latach 1982-1985 na Wydziale Malarstwa i Rysunku dla studentów grafiki
- 1.07.1985 – adiunkt, a w latach 1985-1988 prowadząca pracownię Rysunku Wieczornego dla studentów Wydziału Malarstwa i Grafiki, od 1988 kierowniczka pracowni Rysunku z elementami malarstwa dla studentów I roku Wydziału Malarstwa i Grafiki, od 23.11.1992 adiunkt II stopnia
- od 1993 – kierowniczka pracowni Rysunku i Malarstwa dla studentów I i II roku Wydziału Malarstwa i Grafiki
- od 1.11.1996 profesor nadzwyczajna na Wydziale Malarstwa i Grafiki
- członkini Rady Wydziału i Komisji Dyplomowej, konsultantka do spraw szkolnictwa artystycznego I i II stopnia w Departamencie Szkolnictwa Artystycznego w Ministerstwie Kultury i Sztuki
- współpracuje z Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Gdyni Orłowie w zakresie oceny kierunków kształcenia
- 1996/1997 i 1997/1998 – kierowniczka Warsztatów Artystycznych w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
- 1996 – kierowniczka pleneru dla studentów Katedry Kształcenia Podstawowego (I i II rok malarstwa i grafiki)



ok. 1966 r.



Wydawca

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Targ Węglowy 6, 80-836 Gdańsk

www.asp.gda.pl

Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku

Dziekan

prof. dr hab. **Jacek Kornacki**

Prodziekan

prof. ASP, dr hab. **Marek Wrześciński**

Wydawnictwo współfinansowane z dotacji podmiotowej MNiSW na utrzymanie potencjału badawczego
oraz przez Rektora ASP w Gdańsku.

Redakcja naukowa

prof. dr hab. **Anna Królikiewicz**

Współpraca

prof. dr hab. **Jacek Kornacki**

Recenzja naukowa

prof. dr hab. **Jacek Rykała** – Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Autorzy tekstów

Anna Królikiewicz, Zofia Watrak, Jerzy Kamrowski, Maria Skowrońska, Jerzy Jankowiak

Autorzy fotografii

Witold Węgrzyn, Jacek Zdybel, Jacek Kornacki

fotografie portretowe autorstwa **Witolda Węgrzyna** oraz z archiwum domowego artystki

Archiwum Cyfrowe Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

Korekta

Jacek Foromański

Projekt graficzny

Jacek Zdybel

Druk

Soft Vision – Mariusz Rajski

Nakład

300

ISBN: 978-83-66271-50-0

Gdańsk 2020

rusunek

malarstwo

MARIA SKOWROŃSKA

ISBN:

