

Bernadeta Stano

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie

ORCID: 0000-0002-3920-7944

Artysta w świątyni... sztuki

DOI:10.15584/setde.2025.18.6

Abstrakt

Temat ten stanowi uzupełnienie badań prowadzonych od 2018 roku wokół projektu artystyczno-naukowego realizowanego w Pracowni Badań nad Ikonosferą przy Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. W tekście dokonano analizy wybranych dzieł, poprzez które malarz odnosi się (inspiruje się lub jest fizycznie obecny na plenerze bądź wystawie swoich prac), do miejsca świętego, do konkretnej lub wyobrażonej budowli sakralnej – katedry, kaplicy, klasztoru. Wybrane prace z zakresu malarstwa sztalugowego autorstwa artystów ze środowiska krakowskiego: Romualda Oramusa, Zbigniewa Cebuli i Janusza Matuszewskiego reprezentują różne poetyki. Wszystkie omówione cykle obrazów są kontynuowane, zatem trudno tu o ostateczne wnioski. Artyści nie ulegają zjawisku habituacji i wciąż odczuwają potrzebę reakcji na wielokrotne powtarzanie tego samego bodźca czy to w postaci wspomnień z ważnego dla nich miejsca, czy jego ponownego oglądu. Postawa Janusza Matuszewskiego potwierdza, że miejsca te mogą sprzyjać doświadczeniu duchowemu. Ponadto artysta ten przedłuża sobie stan „wdychania” miejsca świętego doświadczany w czasie młodzieńczych prac konserwatorskich, przenosząc go do własnej, starannie zaaranżowanej pracowni. Najczęściej jednak mamy do czynienia z traktowaniem miejsc świętych jako źródła motywów lub szczególnego miejsca ekspozycji. Oramus zachowuje stan intelektualnego namysłu nad przyswojonym ponad 20 lat temu motywem katedry, peregrynując do kolejnych obiektów sakralnych. Cebula, drążąc biblijne i mitologiczne historie, wraca do miejsc prawdziwych i wyobrażonych, sprzyjających wyrażaniu fascynacji materią terenu i architektury. Do ich postawy można odnieść zjawisko neoromantyzmu.

Słowa kluczowe: Romuald Oramus, Janusz Matuszewski, Zbigniew Cebula, motyw świątyni

Niezależnie od sytuacji społeczno-politycznej artyści uprawiający sztukę religijną po 1989 roku rzadko prezentowani są na okładkach czasopism branżowych czy stronach portali internetowych, poza przypadkami, kiedy występują z zamiarem kontestacji Kościoła. Muzea archidiecezjalne w Krakowie,

Bernadeta Stano

University of the National Education Commission
in Kraków

ORCID: 0000-0002-3920-7944

An Artist in the Temple... of Art

Abstract

This study is founded on research conducted since 2018 as part of an artistic and academic project carried out at the Iconosphere Research Laboratory at the Institute of Painting and Art Education at the University of the National Education Commission in Kraków. This text analyses works of art in which the painter is inspired by, refers to, or is physically present in a sacred place or actual or imagined sacred building, such as a cathedral, chapel, or monastery. The selected works are easel paintings by artists from the Krakow milieu: Romuald Oramus, Zbigniew Cebula and Janusz Matuszewski, who represent different poetics. As all the series of paintings discussed are still ongoing, it is difficult to draw final conclusions. The artists do not succumb to habituation and still feel the need to react to repeated stimuli, whether in the form of memories of important places or revisiting them. Janusz Matuszewski's work confirms that these places can facilitate spiritual experiences. Furthermore, the artist prolongs the state of 'inhaling' the sacred place experienced during his youth while carrying out conservation work, recreating it in his carefully arranged studio. However, most often we are dealing with sacred places being treated as a source of motifs or a special exhibition space. Oramus maintains an intellectual reflection on the cathedral motif, which he absorbed over 20 years ago, by making pilgrimages to successive sacred buildings. Cebula delves into biblical and mythological stories and returns to real and imagined places conducive to expressing his fascination with terrain and architecture. This attitude can be referred to as neo-romanticism.

Keywords: Romuald Oramus, Janusz Matuszewski, Zbigniew Cebula, the church motif

Regardless of the socio-political situation, artists practising religious art since 1989 have rarely been featured on the covers of trade magazines or websites, unless they intended to challenge the Church. The Museums of the Archdioceses in Kraków, Warsaw and Katowice; Krypta u Pijarów in Kraków; Galeria Zielona in Łódź; the gallery in the cloisters of the Dominican monastery in Kraków; and Dom Praczek in Kielce, which is affiliated with the

Creative Communities Association, are among the few places where such art has a loyal audience. This low profile is reflected in the fact that, at the exhibition *TRANSFORMATIONS. MODERNITY IN THE THIRD POLISH REPUBLIC*, which opened in December 2024 at the National Museum in Kraków, covering the entire period from 1989, it was difficult to find any religiously inspired works, except for church architecture. Its curators chose the word 'polyphony' as the slogan for the entire period after the year 2000, but despite the presence of the theme of glocalisation – the search for distinctiveness and identity through reference to national and local history – they completely disregarded religious themes¹. It is important to note that none of the artists referenced in this text were invited to participate in the exhibition, despite having been established members of the community for many years. However, it would be challenging to conceive of Małopolska and Kraków, with their numerous parishes, religious congregations and lay communities, without considering the role of artists in the creation of sacred and religious art, despite the observed crisis of the Church. Art schools do not specifically prepare students to work in this direction; therefore, it stems rather from the individual needs of the artist, their reflections on the spiritual sphere or the purpose of life. Occasionally, work for the Church is an additional source of income. Projects with an artistic focus, such as 'Painting Catholicism Anew' – a programme aimed at renewing Western sacred painting by returning high-quality contemporary art to church interiors and reviving artistic patronage – stimulate this process². This text analyses select works by three artists from Kraków who are at the same time academic teachers: Zbigniew Cebula³, Janusz Matuszewski⁴

¹ A. Szczerski, *4xnowoczesność. Transformacje Nowoczesność w III RP* [4 x Modernity. Transformations: Modernity in the Third Polish Republic] in: *Transformacje. Nowoczesność w III RP* [Transformations. Modernity in the Third Polish Republic, exhibition catalogue], eds. Czesława Frejlich, Andrzej Szczerski, Kraków 2024, pp. 17–35.

² *Namalować katolicyzm od nowa* [Painting Catholicism Anew] <https://angelicum.it/st-john-paul-ii-institute-of-culture/lets-paint-catholicism-again/pl/> (access date: 25. 03. 2025)

³ Zbigniew Cebula – (born 1961) studied at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Krakow from 1988 to 1993, graduating cum laude from the studio of Professor Jan Szancenbach. Since 1998, he has been employed at the Faculty of Graphic Design, working in the Painting Studio of Prof. Zbysław Maciejewski, and subsequently Prof. Stanisław Tabisz. Since 2006, he has been operating his own painting studio at the Faculty of Graphic Design of the Academy of Fine Arts in Krakow. His primary medium is easel painting, frequently executed in cycles.

⁴ Janusz Matuszewski – (born 1963). Between 1983 and 1989, he studied at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Krakow (graduating from Prof. Jan Szancenbach's studio in 1989). He runs the Painting Studio at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Krakow. Most of his work to date belongs to the genre of religious painting.

Warszawie czy Katowicach, krakowska Krypta u Pijarów, Galeria Zielona w Łodzi i galeria w krużgankach klasztoru Dominikanów w Krakowie oraz zależny od Stowarzyszenia Środowisk Twórczych – Dom Praczek w Kielcach to jedne z nielicznych miejsc, gdzie taka sztuka ma swoje wierne grono odbiorców. O tej słabej zauważalności może świadczyć fakt, że na otwartej w grudniu 2024 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie wystawie *TRANSFORMACJE. NOWOCZESNOŚĆ W III RP*, odnoszącej się do tego całego okresu, trudno byłoby wskazać jakieś prace inspirowane religią, z wyjątkiem architektury kościołów. Jej kuratorzy, porządkując okres po 2000 roku, opatrzone hasłem „wielogłos”, mimo obecności wątku glocalizacji, czyli szukania odrębności i tożsamości poprzez sięganie do historii: narodowych i lokalnych, zupełnie pominęli tematy religijne¹. Dodajmy, że żaden z przywołanych w tym tekście twórców nie został zaproszony do grona wystawiających, choć od lat budują oni swoją pozycję w środowisku. Trudno jednak byłoby sobie wyobrazić Małopolskę i Kraków, posiadające mnogość parafii, zgromadzeń zakonnych i wspólnot świeckich, bez artystów zaangażowanych w tworzenie sztuki sakralnej i religijnej, mimo odnotowanego w Kościele kryzysu. Akademia nie przygotowuje specjalnie do obrania takiego kierunku, toteż wypływa on raczej z indywidualnej potrzeby artysty, jego refleksji nad sferą duchową czy celem życia, czasami też praca dla Kościoła stanowi dodatkowe źródło zarobkowania. Stymulacją w tym zakresie są projekty kierowane do artystów, jak choćby *Namalować katolicyzm od nowa* – program mający na celu odnowienie zachodniego malarstwa sakralnego, powrót współczesnych obrazów wysokiej klasy artystycznej do wnętrz kościelnych oraz ożywienie mecenatu artystycznego². W tekście tym poddano analizie wybrane dzieła trzech krakowskich artystów a zarazem nauczycieli akademickich: Zbigniewa Cebuli³, Janusza Matuszewskiego⁴

¹ Andrzej Szczerski, *4xnowoczesność. Transformacje Nowoczesność w III RP*, w: *Transformacje Nowoczesność w III RP* [katalog], red. C. Frejlich, A. Szczerski, Kraków 2024, s. 17–35.

² *Namalować katolicyzm od nowa* <https://angelicum.it/st-john-paul-ii-institute-of-culture/lets-paint-catholicism-again/pl/> (data dostępu: 25.03.2025)

³ Zbigniew Cebula – (ur. 1961), studia odbył na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1988 – 1993 (dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Jana Szancenbacha). Od 1998 roku pracuje na Wydziale Grafiki w Pracowni Malarstwa prof. Zbysława Maciejewskiego, a następnie prof. Stanisława Tabisza. Od 2006 roku samodzielnie prowadzi Pracownię Malarstwa na Wydziale Grafiki krakowskiej ASP. Zasadniczo uprawia malarstwo sztalugowe, najczęściej pracuje cyklami.

⁴ Janusz Matuszewski – (ur. 1963), w latach 1983–1989 studiował na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom w pracowni prof. Jana Szancenbacha w 1989). Prowadzi Pracownię Malarstwa na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie. Większość jego dotychczasowej twórczości należy do nurtu malarstwa religijnego.

i Romualda Oramusa⁵. Wszyscy przynależą do pokolenia studiujących w okresie burzliwych przemian społeczno-politycznych w Polsce, ale też względnej swobody w wyborze konwencji artystycznej. Jako młodzi artyści byli świadkami i uczestnikami ruchu kultury niezależnej, szczególnie tego jego odłamu, który znalazł oparcie w Kościele. Ich prace reprezentują różne poetyki, ale łączy je tradycyjne medium malarstwa sztalugowego. Wprawdzie nie uczestniczą we wspomnianym wyżej programie, odpowiadają natomiast na indywidualne zamówienia i inspiracje ze środowisk katolickich, bywają również beneficjentami wspomnianego mecenatu. Celem tego artykułu jest przedstawienie wybranych obrazów, w których malarze odnoszą się do konkretnej lub wyobrażonej budowli sakralnej – katedry, kaplicy, klasztoru⁶. Tytuł tekstu stanowi metaforę obecności malarza w miejscu naznaczonym doświadczeniem duchowym, stanowiącym dlań źródło inspiracji i przestrzeń do kontaktu z odbiorcą. Namysł zasugerowany wielokropkiem wciętym pomiędzy frazę „świątynia... sztuki” każe natomiast postawić pytanie o pragmatyczny bądź religijny charakter tej relacji⁷. W artykule podjęto próbę znalezienia odpowiedzi na pytanie, jaki model twórczości wybierają wskazani malarze, czy bliżej im do autonomicznej, modernistycznej wizji ich

and Romuald Oramus⁵. The artists in question are united by their shared experience of studying during a period of turbulent socio-political change in Poland. They are also distinguished by their relative freedom in choosing their artistic conventions. As emerging artists, they bore witness to and actively participated in the independent culture movement, particularly its branch that found support in the Church. The works of these artists represent a variety of poetics, yet they are unified by the conventional medium of easel painting. While they do not participate in the previously mentioned programme, they respond to individual commissions and inspirations from Catholic circles, and are also beneficiaries of the aforementioned patronage. The objective of this article is to present a selection of paintings in which the artists refer to a specific or imagined sacred building – a cathedral, chapel or monastery⁶. The title of the text functions as a metaphor for the painter's presence in a location marked by spiritual experience, which serves as a wellspring of inspiration for the artist and a space for engagement with the viewer. The ellipsis in the phrase 'temple... of art' prompts the question of the pragmatic or religious nature of this relationship⁷. The article seeks to ad-

⁵ Romuald Oramus – (ur. 1953), studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1974–1979 (dyplom w pracowni prof. Adama Marczyńskiego wraz z graficznym aneksem w pracowni prof. Mieczysława Wejmana). Zajmuje się malarstwem sztalugowym oraz grafiką warsztatową, pisze teksty o sztuce. W latach 80. XX wieku uczestniczył w Ruchu Kultury Niezależnej. Do 2023 roku pracował w Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej w Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie.

⁶ Temat ten stanowi uzupełnienie badań prowadzonych w Pracowni Badań nad Ikonosferą przy Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie od 2018 roku. Ich celem było rozpoznanie w sztukach wizualnych dróg przekraczania rzeczywistości materii w kierunku obszarów, gdzie obraz świata postrzeganego przez zmysły odsyła poza siebie, a używane przez artystę środki wizualne stają się „obrazami sensu”, kierując ku ukrytej Istocie Rzeczy. W ramach projektu otwarto trzy wystawy: w czerwcu 2018 roku *OBEENOŚĆ* w Galerii Krypta u Pijarów (kuratorzy: A. Dąca, Ł. Murzyn), w listopadzie 2019 roku *METAFIZYKA OBEENOŚCI* w Muzeum Archidiecezji Krakowskiej oraz w grudniu 2019 roku *ISTOTA RZECZY* w rzeszowskim Muzeum Diecezjalnym. O wystawie w Muzeum Archidiecezjalnym zob.: J. Winnicka-Gburek, *Homo Metaphysicus*, „Arteon” 12, 2019, s. 6–9. Równoległe do działań kuratorskich nakładem Wydawnictwa Naukowego Uniwersytetu KEN w Krakowie ukazała się monografia wieloautorska pt. *Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000–2019*, red. B. Stano, A. Dąca, Kraków 2019.

⁷ Sformułowanie takie było używane na przykład w romantyzmie jako metafora doskonałości tej sfery działalności człowieka oraz pod koniec XIX wieku wraz z rozwojem muzealnictwa, por. R. Kasperowicz, *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia*, Lublin 2010; A. Kiciński, *Muzea – instrumenty ekspozycji czy świątynie*, „Muzealnictwo” 43, 2001, s. 57–75.

⁵ Romuald Oramus (born in 1953) studied at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Kraków from 1974 to 1979, graduating from Prof. Adam Marczyński's studio with a minor in graphic arts from Prof. Mieczysław Wejman's studio. He works in easel painting and graphic arts, and he writes about art. Back in the 1980s, he was involved in the Independent Culture Movement. He worked at the Institute of Painting and Art Education at the University of the National Education Commission in Krakow until 2023.

⁶ This topic complements research conducted at the Iconosphere Research Laboratory at the Institute of Painting and Art Education of the University of the National Education Commission in Krakow since 2018. The objective of this study was to identify ways in which visual arts transcend the reality of matter and move towards areas where the image of the world perceived by the senses refers to the realm beyond itself, and the visual means used by the artist become 'images of meaning', pointing towards the hidden Essence of Things. As part of the project, three exhibitions were opened: in June 2018 *OBEENOŚĆ [PRESENCE]* at the gallery Krypta u Pijarów (curators: A. Dąca, Ł. Murzyn), in November 2019 *METAFIZYKA OBEENOŚCI [METAPHYSICS OF PRESENCE]* at the Museum of the Archdiocese of Kraków and in December 2019 *ISTOTA RZECZY [THE ESSENCE OF THINGS]* at the Diocesan Museum in Rzeszów. On the exhibition at the Museum of the Archdiocese of Kraków cf.: J. Winnicka-Gburek, *Homo Metaphysicus*, „Arteon” 12, 2019, pp. 6–9. Concurrently with the curatorial works Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu KEN in Kraków published a collection of essays *Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000–2019 [Metaphysics of Presence. Religious Inspirations in the Works of Kraków Artists]*, eds. B. Stano, A. Dąca, Kraków 2019.

⁷ This phrase was used, for example, in Romanticism as a metaphor for the perfection of this sphere of human activity, and at the end of the 19th century with the development of museology, cf. R. Kasperowicz, *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia [Figures of Salvation? The Idea of the 'Religion of Art' in Selected Artistic Concepts of the*

dress the question of the creative model adopted by the painters in question, namely whether they align more closely with an autonomous, modernist perspective of their work, which is optimally showcased in a 'white cube' exhibition space, or whether they are driven by an overwhelming desire to return to the sacred space, even at the cost of sacrificing their artistic independence. An effort was made to demonstrate that their attitude and choice of themes, as well as the manner of their realisation, are close to the constantly recurring fashions for romanticism⁸. Although the work of the artists in question dates from the second half of the 20th century and the first decade of the current century, it exhibits hallmarks of the aforementioned movement, including individualism, emotionalism, sensitivity to nature, a profound connection to indigenous traditions, and a veneration of everything that comes from the folk. It can be hypothesised that, similarly to the manner in which neo-romanticism coincided with the final phase of romanticism, this contemporary trend overlaps with such painting movements as neo-expressionism, which flourished during the latter two decades of the 20th century, yet continues to be cultivated in academic institutions and exhibition spaces.

***Axis Mundi* by Zbigniew Cebula**

The author of the *Axis Mundi* series, Zbigniew Cebula, participated twice, in 2013 and 2017, in an open-air event at the Baroque monastery in Trutowo near Toruń, where Carmelites have been present for three hundred years⁹. The artist's cloistered residence (Latin *clausus* – closed), shared with eleven other participants and three monks, prompted the artist to divide his compositions into two zones. Such was the genesis of the *Axis Mundi* series, comprising numerous compositions in oil and mixed media on can-

działalności, która na poziomie ekspozycji najlepiej sprawdza się w *white cube*, czy raczej kieruje nimi przemożna chęć powrotu do przestrzeni sacrum, nawet kosztem utraty niezależności. Starano się wykazać, że ich postawa i dokonywane wybory tematów czy sposób ich realizacji bliskie są stale powracającym modom na romantyzm⁸. Jakkolwiek twórczość omawianych artystów przypada na drugą połowę XX wieku i dekady obecnego stulecia, to w jej obrębie ujawniają się cechy tej historycznej już formacji, jak chociażby: indywidualizm, emocjonalność, wrażliwość na naturę, przywiązanie do rodzimych tradycji, kult tego, co wywodzi się od prostego ludu. Można też przyjąć, że tak jak neoromantyzm pokrywał się z ostatnią fazą romantyzmu, tak ten najnowszy nurt zajął się z takimi kierunkami w malarstwie jak neoekspresjonizm, aktywny szczególnie w ostatnim dwudziestolecu XX wieku, ale nadal kulturowany w akademiach i salonach wystawowych.

***Axis Mundi* Zbigniewa Cebuli**

Autor cyklu *Axis Mundi* – Zbigniew Cebula – uczestniczył dwukrotnie, w 2013 i 2017 roku, w plenerze w barokowym klasztorze w Trutowie koło Torunia, gdzie od trzystu lat są obecni karmelici⁹. Pobyt za klauzurą (łac. *clausus* – zamknięty), wraz z jedenastoma innymi uczestnikami i trzema zakonnikami, skłonił artystę do podziału własnych kompozycji na dwie strefy. Tak powstał cykl *Axis Mundi* składający się z kilkudziesięciu kompozycji w technice olejnej i mieszanej na płótnie o wymiarach nieprzekraczających pół metra oraz niewielkiej grupy większych obrazów (o boku szerokości około 150 cm). Artysta w tytule posłużył się pojęciem ukutym przez Mirceę Eliadego dla określenia kultur archaicznych¹⁰. Większość obrazów z tego cyklu

19th Century,] Lublin 2010; A. Kiciński, *Muzea – instrumenty ekspozycji czy świątynie [Museums: Exhibition Venues or Temples?]*, „Muzealnictwo” 43, 2001, pp. 57–75.

⁸ It is important to note that Julian Krzyżanowski called the literature of the turn of the late 19th and 20th c. neo-romantic, and the name is also commonly used with reference to the music of the era of the Young Poland Movement.

⁹ In 1717, Jan Rętfiński, whose family owned Trutowo, bequeathed the village to the Carmelites. The construction of St. Anne's Church was initiated in 1732 and concluded in 1738. After 1740, a monastery building was added. In 1863, as part of the repression following the January Uprising, the tsarist government removed the Carmelites from Trutowo. In 1946, the order regained control of the church and monastery. For further information on this topic, cf.: <http://www.karmelici.pl/artykuly/klasztery/trutowo>. In 2001, the first nationwide open-air painting event was held in Trutowo. It was repeated in 2013. In 2017, the celebrations of the 300th anniversary of the monastery were accompanied by a broader range of activities in various media. Jan Brzuskiwicz assumed the role of curator for both the open-air event and the post-event exhibition.

⁸ Warto przypomnieć, że pojęcie neoromantyzmu Julian Krzyżanowski przypisał literaturze przełomu XIX i XX wieku, jest ono też powszechnie odnoszone do muzyki tej epoki zwanej Młodą Polską.

⁹ W 1717 roku Jan Rętfiński, do którego rodziny należało Trutowo, zapisał wieś karmelitom. Budowa kościoła św. Anny przypada na lata 1732–1738. Po roku 1740 dobudowano budynek klasztoru. W 1863 roku rząd carski w ramach represji po powstaniu styczniowym usunął karmelitów z Trutowa. Zakon ponownie objął kościół i klasztor w roku 1946, więcej na ten temat zob.: <http://www.karmelici.pl/artykuly/klasztery/trutowo>. W 2001 roku w Trutowie odbył się pierwszy ogólnopolski plener malarski. Powtórzono go w 2013 roku. W 2017 roku w szerszej formule działań w różnych mediach towarzyszył obchodom jubileuszu 300-lecia klasztoru. Kuratorem pleneru i wystawy poplenerowej był Jan Brzuskiwicz.

¹⁰ *Axis mundi* – z łac. „oś kosmiczna”, „oś świata” to idea środka świata, uważanego za stabilny element Wszechświata. W wielu kulturach stanowiła ona podstawową koncepcję kosmogonii, zazwyczaj wierzone, że od niej rozpoczęło się stwarzanie świata. Według wierzeń na osi następuje zatrzymanie czasu, przez co możliwy jest pełny kontakt zarówno z przeszłością, jak i przyszłością.

zawiera podobne elementy: sąsiadujące ze sobą pasy nasyczonego światłem, łagodnie sfalowanego krajobrazu i misterną tkanę łuków nowożytnego budownictwa.

Praca w plenerze, poza własną pracownią, ma na ogół charakter dwuetapowy. Zwykle uczestnicy starają się poznać bogactwo materialne i duchowe danego miejsca oraz zaznajomić z historią architektury czy regionu. Właściwy plener kończy się roboczym pokazem dla lokalnej społeczności. Późniejsza praca we własnej pracowni polega na dokończeniu rozpoczętego obrazu, by następnie pokazać go w salonie wystawowym, zwykle już w większej miejscowości i dla szerszej publiczności. Dla pleneru z 2017 roku była to Galeria Miejska we Wrocławku¹¹. W przypadku dzieł Cebuli reminiscencje odnoszące się do różnych miejsc i okoliczności zaczęły się nakładać, tworząc swoisty palimpsest¹². Obok detali zauważonych w klasztorze w Trutowie pojawiły się na przykład motywy z okien krakowskiej pracowni czy kadry z codziennych relacji z bliskimi¹³ [il. 1]. Jednak inspiracja karmelickim klasztorem, podobnie jak innymi wcześniejszymi pobytami plenerowymi, które wspomina Adam Organisty w katalogu *Zbigniew Cebula. Wieloryby i wulkany*¹⁴, okazała się na tyle silna, że właściwie wciąż wywiera wpływ na zasady kompozycji nowych obrazów¹⁵ [il. 2].

Inna koncepcja mówi, że *axis mundi* łączy i podtrzymuje niebo i ziemię, a jej podstawa zanurzona jest w dolnym świecie (zw. „piekłem”). Jej uobecnieniem w różnych kulturach były: góra święta, drzewo kosmiczne, Droga Mleczna, filar, kolumna lub słup; por. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 58–63.

¹¹ Szerzej o genezie i ruchu plenerowym w XX wieku zob.: B. Stano, *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*, Kraków 2019, s. 27–67. Zagadnienie to w odniesieniu również do ostatnich trzech dekad analizują autorzy publikacji: *Przestrzeń alternatywna dla działań artystycznych*, red. B. Stano, J. Łapińska, Kraków–Wieliczka 2019.

¹² Adam Organisty używa pojęcia „juktapozycji” na określenie nakładania się trzech płaszczyzn: realistycznej, fantastycznej i wspomnieniowej w obrazach Cebuli, zob. A. Organisty, *O twórczości malarstwa Zbigniewa Cebuli*, w: *Zbigniew Cebula. Wieloryby i wulkany*, katalog wystawy, Galeria Pryzmat, 10 IV–23 IV 2018, Kraków 2018, s. 16.

¹³ Na przykład obraz *Pieśń* powstał już po powrocie z pleneru, kiedy córka pokazała artyście zapis nutowy jednego z utworów ze starego śpiewnika kościelnego. Ważna była forma owego zapisu, a także jej odczytanie; na podstawie rozmowy z artystą z 27 XII 2019 roku. Zasadę podziału na dwie strefy i wprowadzanie zapamiętanych „cytatów” z otoczenia odnajdujemy również w innych obrazach, nawiązujących do pracowni na krakowskim Kazimierzu, na przykład *Axis Mundi – Patrząc z ul. Szerokiej na ul. Szeroką 30* (2014/15), stopniowo włączanych do tego cyklu.

¹⁴ Organisty 2018, jak przyp. 11, s. 5–9. Autor dowodzi, że inspiracja na plenerach jeszcze z okresu studiów i zaraz po nich dotyczyła eksperymentów technologicznych w zakresie stosowania barwników mineralnych.

¹⁵ Te nowe obrazy odwołują się do miejsca wyobrazonego – na przykład przesyczonej duchowością Wschodu, ale obumarłej dziś Mistry, jak na płótnie *Axis Mundi – Mistra II* (2018/19) – lub osobiste poznane – Krety. Należą one do ostatnich, jeszcze nieekspo-

was, with a maximum size of half a metre, in addition to a small group of larger paintings (with a side length of approximately 150 cm). In the title, the artist employed a term coined by Mircea Eliade to describe archaic cultures¹⁰. Most of the paintings in this series contain similar elements: adjacent strips of light-saturated, gently undulating landscape and the intricate fabric of arches in a modern building.

The process of working outdoors, that is to say in a location other than one's own studio, is generally comprised of two distinct stages. Participants usually try to learn about the material and spiritual richness of a specific locale, as well as to become acquainted with the history of its architecture or region. The actual plein air session is concluded with a working exhibition for the local community. Subsequent work in the artist's own studio consists of the completion of a painting that was started, and its subsequent display in an exhibition hall, usually in a larger town and for a wider audience. In the case of the 2017 plein air session, this was Galeria Miejska in Wrocław¹¹. In Cebula's works, reminiscences relating to various locations and circumstances began to overlap, thereby creating a kind of palimpsest¹². In addition to the details noticed in the monastery in Trutów, there were, for example, motifs from the windows of the Kraków studio or frames from the artist's everyday interactions with loved ones¹³ [fig. 1]. However, the

¹⁰ *Axis mundi* – Lat. 'cosmic axis' or 'axis of the world' denotes the concept of the centre of the world, regarded as a stable element of the universe. In many cultures, it was a fundamental concept of cosmogony, and it was generally accepted that the creation of the world began with it. It is believed that time comes to a halt on the axis, thereby enabling full contact with both the past and the future to be made. Another concept posits that the *axis mundi* connects and sustains heaven and earth, with its base immersed in the lower world (called 'hell'). Its manifestations in various cultures included: the sacred mountain, the cosmic tree, the Milky Way, a pillar, column or pole (cf. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów* [Selected Essays], transl. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, pp. 58–63).

¹¹ More about the origins and the plein air movement in the 20th century cf.: B. Stano, *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL* [The Artist in the Factory. Two Faces of Industrial Patronage in Communist Poland], Kraków 2019, pp. 27–67. This issue is also analysed in relation to the last three decades by the authors of the publication: *Przestrzeń alternatywna dla działań artystycznych* [Alternative Space for Artistic Activities], eds. B. Stano, J. Łapińska, Kraków–Wieliczka 2019.

¹² Adam Organisty uses the term 'juxtaposition' to describe the overlapping of three planes: realistic, fantastical and reminiscent in Cebula's paintings, cf. A. Organisty, *O twórczości malarstwa Zbigniewa Cebuli* [On the Paintings of Zbigniew Cebula], in: *Zbigniew Cebula. Wieloryby i wulkany* [Zbigniew Cebula: Whales and Volcanoes], exhibition catalogue, Galeria Pryzmat, 10.04–23.04.2018, Kraków 2018, p. 16.

¹³ For instance, the painting *Song* was created after the artist returned from an outdoor session, during which his daughter showed him the musical notation of a song from an old church songbook. The form of this notation was important, as was its interpretation; based on a conversation with the artist on 27 December 2019. The principle of dividing the painting into two zones and introducing



1. Z. Cebula, z cyklu *Axis Mundi* – *Pieśń II*, olej na płótnie, 36×47 cm, 2013–2014, z archiwum artysty

1. Z. Cebula, from the series *Axis Mundi* – *Song II*, oil on canvas, 36×47 cm, 2013–2014, from the artist's archive



2. Z. Cebula, z cyklu *Axis Mundi* – *Mistra I*, technika własna na płótnie, 36×46 cm, 2019, z archiwum artysty

2. Z. Cebula, from the series *Axis Mundi* – *Mystras I*, mixed technique on canvas, 36×46 cm, 2019, from the artist's archive

inspiration of the Carmelite monastery, like other earlier outdoor stays mentioned by Adam Organisty in the catalogue *Zbigniew Cebula. Wieloryby i wulkany [Zbigniew Cebula: Whales and Volcanoes]*¹⁴, proved to be so strong that it still influences the principles of composition in new paintings¹⁵ [fig. 2].

In the series *Axis Mundi* the artist records not only the architectural heritage of Szwajcaria Dobrzyńska¹⁶, with characteristic room layouts and fresco details, but also the rich structure of the monastery walls and the colour of the surrounding clods of earth. One such example is the painting titled *Landscape from Behind the Cloister I*, in which a discerning observer may be able to identify a fragment of a fresco depicting Our Lady of Protection¹⁷. The location was situated beneath gently vaulted arches, which could be admired

memorised 'quotations' from the surroundings has also been observed in other paintings referring to the studio in the Kraków district of Kazimierz, for example. *Axis Mundi* – *A View from Szeroka Street to Szeroka 30* (2014/15), gradually included in the series.

¹⁴ Organisty 2018, as in footnote 11, pp. 5–9. The author argues that his inspiration during his studies and immediately afterwards was related to technological experiments in the use of mineral dyes.

¹⁵ These recent paintings allude to an imaginary place, such as Mystras, which is steeped in Eastern spirituality but is now defunct, as depicted in the canvas *Axis Mundi* – *Mystras II* (2018/19). Alternatively, the artist may choose to allude to a place that is personally known to him, such as Crete. These belong to the latest, as yet unexhibited compositions. Despite their small scale, limited colour palette and fleshy texture, they are distinguished by a rich narrative inspired by myths.

¹⁶ Szwajcaria Dobrzyńska (Dobrzyń Switzerland) is a picturesque region in Poland, particularly the area around the town of Golub-Dobrzyń. The area is characterised by numerous sand hills, lakes and natural landscapes reminiscent of Alpine scenery.

¹⁷ The late Baroque polychrome decoration, probably dating from 1738, mainly depicts scenes from the history of the Carmelite Order and saints associated with it.

W cyklu *Axis Mundi* artysta rejestruje nie tylko zabytki Szwajcarii Dobrzyńskiej¹⁶ z charakterystycznymi układami pomieszczeń czy detale fresków, lecz także bogatą strukturę murów klasztoru, barwę okolicznych gród ziemi. Jednym z takich obrazów jest *Pejzaż zza kłauzury I*, w którym sprawne oko może dostrzec fragment fresku z Matką Boską Opiekunką¹⁷ znajdujący się pod miętko sklepionymi łukami, który z empory mogli codziennie podziwiać uczestnicy pleneru, będący wówczas częścią tej małej odizolowanej społeczności. Do cyklu należą również dwa obrazy pt. *Peniel I* i *Peniel II* odwołujące się do starotestamentalnego motywu walki Jakuba z aniołem. Tym razem dopełnieniem kompozycji figuratywnej w arkadzie jest krajobraz z drzewem i polem, czyli motywami budzącymi skojarzenia ze wspomnieniami z dzieciństwa¹⁸. Drzewo, tak jak kolumna czy drabina, może być też utożsamiane z tytułową *axis mundi*. W trzech kompozycjach *Axis Mundi* – *patrząc z ulicy Szerokiej na ulicę Szeroką 12* (2014/2015) [il. 3] motywy te zastępuje ażurowa ściana lub drabina sugerująca bliskość tych dwóch odległych od siebie ulic o tej samej nazwie, znajdujących się w Krakowie i Lublinie¹⁹. Wymienione

nowanych kompozycji. Wyróżnia je, mimo małej skali, ograniczonej palety barw i mięsistej faktury, bogata narracja, inspirowana mitami.

¹⁶ Szwajcaria Dobrzyńska to malowniczy region w Polsce, w szczególności obszar wokół miasta Golub-Dobrzyń. Charakterystyczne dla tego terenu są liczne wzgórza piaskowe, jeziora i naturalne krajobrazy, które przypominają plenery alpejskie.

¹⁷ Późnobarokowa polichromia pochodząca prawdopodobnie z 1738 roku przedstawia głównie sceny z historii zakonu karmelitów oraz wywodzących się z niego świętych.

¹⁸ Artysta w rozmowach często powraca do wspomnienia z Bruśnika koło Ciężkowic. Wątek ten przywołany został już w interpretacjach jego twórczości, por. Organisty 2018, jak przyp. 11, s. 9.

¹⁹ „Te obrazy – dodaje artysta – są związane Lublinem, a niewielkie czarno-białe wklejki są kopiami przedwojennych zdjęć



3. Z. Cebula, z cyklu *Axis Mundi* – *Patrząc z ul. Szerokiej na ul. Szeroką 12*, olej na płótnie, 37×33 cm, 2014–2015, z archiwum artysty

3. Z. Cebula, from the series *Axis Mundi* – *A View from Szeroka Street to Szeroka 12*, oil on canvas, 37×33 cm, 2014–2015, from the artist's archive

wyżej obrazy łączą figuratywne wtrącenia: cytaty z literatury czy źródeł wizualnych, choć zdecydowanie częściej przybierają one charakter ornamentalnej in-tarsji. Takich momentów w kompozycjach przybywa. Obrazy malowane w plenerze zawierają poza gładkimi partiami, wprowadzonymi w ruch dzięki grze światła i cieni, impasty i drobne partie kolażowe z usztywnionego płótna o grubym splocie. Praca w domu oraz na plenerach ze studentami pozwala, jak zdradza artysta, eksperymentować z preparowaniem gotowych detali z pozamalarskich tworzyw, które następnie „oprawione” w obraz, nadają mu miąższość reliefu. Farba gubi podziały, a kameralna skala pozwala przyrzeć się tym obrazom-przedmiotom jak kamieniom szlachetnym. Zastrzeżenie do pracowni artysty na krakowskim Kazimierzu i wgląd w tajemnice procesu twórczego potwierdzają zauważone przez o. Tomasza Biłkę zainteresowanie malarza doświadczaniem haptyczności materii malarskiej²⁰. U Cebuli zadziwia połączenie intensywności zestawień barwnych z bogactwem faktury [il. 4]. Na przełomie lat 50. i 60. XX wieku

Żydów z ulicy Szerokiej w Lublinie. Czytałem esej o mistycznym Lublinie, jego geometrii, topografii. Jako że mam pracownię na ul. Szerokiej, namalowałem te obrazy z konkretnymi numerami kamienic lubelskich. Zatem: patrząc z ul. Szerokiej w Krakowie na ul. Szeroką w Lublinie”; cyt. z korespondencji mailowej z artystą z dn. 27 XI 2019 roku.

²⁰ T. Biłka OP, *Płonące pola*, „Arteon” 7, 2019, s. 34–45.

every day from the gallery by the participants of the plein-air workshop, who were then part of this small, isolated community. The series also comprises two paintings titled *Penuel I* and *Penuel II*, which refer to the Old Testament motif of Jacob's struggle with the angel. This time, the figurative composition in the arcade is complemented by a landscape with a tree and a field, motifs that evoke childhood memories¹⁸. Like a column or a ladder, a tree can also be identified with the titular *axis mundi*. In the three compositions *Axis Mundi*—*A View from Szeroka Street to Szeroka 12* (2014/2015) [fig. 3] – these motifs are replaced by an openwork wall or ladder, which suggests the proximity of the two streets of the same name located in Krakow and Lublin¹⁹. The above-mentioned paintings feature figurative elements, such as quotations from literature or visual sources, which more often take the form of ornamental embellishments. Such elements are becoming increasingly prevalent in the compositions. Apart from smooth areas set in motion by the interplay of light and shadow, paintings created en plein air contain impasto and small collage sections made of stiffened canvas with a thick weave. Working both at home and outdoors with students enables the artist – as he explains – to experiment with creating ready-made details from non-painting materials. When these are ‘framed’ within a painting, they give it the thickness of a relief. The divisions in the paint disappear, and the intimate scale enables us to view these paintings as if they were precious stones. A visit to the artist's studio in the Kazimierz district of Krakow and an insight into the creative process confirm Father Tomasz Biłka's observation that the painter is interested in experiencing the haptic nature of painting materials²⁰. Cebula's work is distinguished by the joining of intense colour combinations and rich texture [fig. 4]. During the transition from the 1950s to the 1960s, this genre of painting was predominantly monochromatic, with only a subtle application of colour²¹. Imitations or relics of clods of earth, plaster and fence slats had to resemble the ma-

¹⁸ The artist often revisits in conversations his memories of Bruśnik near Cieżkowice. This theme has already been touched upon in analyses of his work, cf. Organisty 2018, as in footnote 11, p. 9.

¹⁹ “These paintings are connected with Lublin,” adds the artist. “The small black-and-white inserts are copies of pre-war photographs of Jews from Szeroka Street in Lublin. I read an essay about the mystical Lublin and its geometry and topography. Since I have a studio on Szeroka Street, I painted these pictures featuring specific Lublin tenement house numbers. It's like looking from Szeroka Street in Krakow at Szeroka Street in Lublin.” Quoted from email correspondence with the artist dated 27 November 2019.

²⁰ T. Biłka OP, *Płonące pola* [*Burning Fields*], „Arteon” 7, 2019, pp. 34–45.

²¹ Cf. *Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka* [*Painting the Matter 1958–1963. Nowa Huta Group*], exhibition catalogue, eds. M. Branicka, M. Tarabula, Galeria Zderzak, Kraków 2000.



4. Z. Cebula, z cyklu *Axis Mundi* – *Mistra IV*, olej na płótnie, 47×57, 2019, z archiwum artysty

4. Z. Cebula, from the series *Axis Mundi* – *Mistra IV*, oil on canvas, 47×57cm, 2019, from the artist's archive

terial closely. At the same time, artists such as Janusz Tarabula and Danuta Urbanowicz used visual references, such as photographs and commemorative prints²². Meanwhile, Bronisław Kierzkowski reworked colourism towards the 'ornamentation of people of colour' by using sheet metal, cement, plastic, and glass²³. In their compositions, these techniques were intended to serve as an anamnesis, that is to say, a reminder of people from the not-too-distant past or objects of material heritage. In the oeuvre of the artist, the distinctiveness of structural proposals is evident; the artist refines imitations of landscape details and buildings with colour and texture variation, thus maintaining an intimate and intellectual (rather than merely visual or tangible) connection with the place [fig. 5]. This demonstrates the author's capacity to formulate and execute 'grand narratives' successfully²⁴.

The moment when some of the works were exhibited in the cloisters of the monastery was signifi-

²² It is worth comparing Cebula's painting with Janusz Tarabula's compositions from the *Portraits* series, which are reproduced in: *Janusz Tarabula i II Grupa Krakowska [Janusz Tarabula and the II Kraków Group]*, ed. J. Lewiński, Kraków 2015, pp. 124–127.

²³ G. Reck, *Wystawa prac Bronisława Kierzkowskiego [An Exhibition of Bronisław Kierzkowski's Works]*, „Panorama Północy” 14, 1959, p. 15; cf. P. Majewski, *Malarstwomaterii w Polsce jako formuła „nowoczesności” [Painting the Matter in Poland as a Formula of “Modernity”]*, Lublin 2006, pp. 155–162.

²⁴ We are talking about paintings created alongside the *Axis Mundi* series, such as *The Prophet's Cloak* and *The Pilgrim's Dream*, as well as the *Whale in the Cathedral* series, cf. Z. Cebula *[malarstwo / Z. Cebula / Painting]*, exhibition catalogue, BWA Ostrowiec Świętokrzyski, January–February 2017.



5. Z. Cebula, z cyklu *Axis Mundi* – *Udręka*, olej na płótnie, 33×30 cm, 2014, z archiwum artysty

5. Z. Cebula, from the series *Axis Mundi* – *Agony*, oil on canvas, 33×30 cm, 2014, from the artist's archive

tego typu malarstwo było na ogół monochromatyczne, jedynie znakowane kolorem²¹. Imitacje lub relikty grud ziemi, tynki, sztachety musiały być bliskie naturze materii. Równocześnie artyści tacy jak Janusz Tarabula czy Danuta Urbanowicz sięgali po wizualne cytaty: fotografie, druki okolicznościowe²², a Bronisław Kierzkowski, wybierając blachę, cement, plastik czy szkło, przepracowywał koloryzm w stronę „ornamentyki ludów kolorowych”²³. W ich kompozycjach zabiegi te miały służyć anamnezie: przypominaniu osób z niezbyt odległej przeszłości lub przedmiotów dziedzictwa materialnego. W twórczości Zbigniewa Cebuli można dostrzec odrębność propozycji strukturalnych, imitacje detali krajobrazu i budynków artysta uszlachetnia barwą i zróżnicowaniem faktury, dzięki czemu podtrzymuje intymny i intelektualny (a nie tylko wizualny czy namacalny) kontakt z miejscem [il. 5]. Dowodzi to, że autor potrafi kreować i z powodzeniem podejmuje, „wielkie narracje”²⁴.

²¹ Por. *Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka*, katalog wystawy, red. M. Branicka, M. Tarabula, Galeria Zderzak, Kraków 2000.

²² Warto porównać obrazy Cebuli z kompozycjami Janusza Tarabuli z cyklu *Portrety* reprodukowanymi w: *Janusz Tarabula i II Grupa Krakowska*, red. J. Lewiński, Kraków 2015, s. 124–127.

²³ G. Reck, *Wystawa prac Bronisława Kierzkowskiego*, „Panorama Północy” 14, 1959, s. 15; por. P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006, s. 155–162.

²⁴ Mowa tu o obrazach malowanych równolegle do cyklu *Axis Mundi*, na przykład *Płaszcz Proroka*, *Sen Pielgrzyma*, jak i o cyklu *Wieloryb w Katedrze*, por. Z. Cebula *[malarstwo]*, katalog wystawy, BWA Ostrowiec Świętokrzyski, styczeń–luty 2017.



6. Wystawa malarstwa Z. Cebuli, Krypta u Pijarów, 12–29 X 2022, z archiwum artysty

6. The exhibition of Z. Cebula's paintings, Krypta u Pijarów, 12–29.10.2022, from the artist's archive

Dla odczytania cyklu nie bez znaczenia był moment ekspozycji części prac na terenie krużganków klasztornych²⁵. Prace powstawały tuż obok, w strefie *sacrum*, właściwie wówczas jeszcze jej nie opuściły. Od tego pokazu dla lokalnej publiczności zaczęły peregrynację po galeriach, choć ich wybór i bliskość *sacrum* wydają się warte odnotowania²⁶. „Ważne jest też wnętrze krypty, które ma swój charakter, klimat – bardzo specyficzne i wymagające a równocześnie potrafiące wzmocnić przekaz. To trudna a zarazem wdzięczna przestrzeń wystawiennicza, pod warunkiem respektowania jej charakteru” – tak komentował planowaną, choć niezrealizowaną wówczas obecność swoich obrazów w tej ważnej dla kontekstu sztuki religijnej galerii²⁷ [il. 6]. Należy odnotować, że Adam Organisty namawia artystę do prób zmierzenia się z byciem sam na sam z przestrzenią *sacrum*, pisząc: „Bez trudu można sobie wyobrazić wnętrze kościoła, którego jednym z elementów wyposażenia są pochła-

cant for the reading of the series²⁵. The works were created right next door, in the sacred zone. In fact, they did not leave it at that time. This exhibition for the local audience marked the beginning of their journey through galleries, although their selection and proximity to the sacred are noteworthy²⁶. “The interior of the crypt is also important as it has its own specific and demanding character and atmosphere, which can reinforce the message. It is a challenging yet rewarding exhibition space, provided its unique features are respected,” he commented on the planned presence of his paintings in this gallery, which is significant in the context of religious art²⁷ [fig. 6]. It should be noted that Adam Organisty encourages artists to embrace solitude in sacred spaces. He writes, “It is easy to imagine the interior of

²⁵ Materiał filmowy z tego pleneru zob.: K. Prętkowska, *Klasztor w Trutowie miejscem pleneru artystów*, <https://bydgoszcz.tvp.pl/33504373/klasztor-w-trutowie-miejscem-pleneru-artystow>

²⁶ Z powodu remontu krypty wystawa ostatecznie odbyła się w Muzeum Archidiecezjalnym w Krakowie, por. *Zbigniew Cebula. Axis Mundi, Malarstwo*, katalog wystawy. Muzeum Archidiecezjalne, 26 IX–15 X 2019, Kraków 2019, część cyklu była również prezentowana w Muzeum Diecezjalnym w Rzeszowie od 5 XII 2019 do 20 I 2020 w ramach wystawy *ISTOTA RZECZY*. W krypcie malarz miał szansę pokazać swoje obrazy dopiero w październiku 2022 roku.

²⁷ Z. Cebula, w: *Galeria Krypta u Pijarów, wrzesień–październik 2019, wystawa Zb. Cebuli*, <http://welcometo.pl/galeria-krypta-u-pijarow-wrzesien-pazdziernik-2019-wystawa-zb-cebuli/>

²⁵ Video footage from this outdoor event cf.: K. Prętkowska, *Klasztor w Trutowie miejscem pleneru artystów* [*The monastery in Trutowo is a venue for an outdoor painting session*], <https://bydgoszcz.tvp.pl/33504373/klasztor-w-trutowie-miejscem-pleneru-artystow>

²⁶ Ultimately, due to renovation work on the crypt, the exhibition was held at the Museum of the Archdiocese in Kraków, cf. *Zbigniew Cebula. Axis Mundi, Malarstwo* [*Zbigniew Cebula. Axis Mundi. Painting*], exhibition catalogue. The Museum of the Archdiocese, 26.09–15.10.2019, Kraków 2019, part of the cycle was also shown in the Diocesan Museum in Rzeszów from 5.12.2019 to 20.01.2020 as a part of the exhibition *ISTOTA RZECZY* [*THE ESSENCE OF THINGS*]. The painter only had the opportunity to display his paintings in the crypt in October 2022.

²⁷ Z. Cebula, in: *Galeria Krypta u Pijarów, wrzesień–październik 2019, wystawa Zb. Cebuli* [*Galeria Krypta u Pijarów, September–October 2019, the exhibition of Z. Cebula*], <http://welcometo.pl/galeria-krypta-u-pijarow-wrzesien-pazdziernik-2019-wystawa-zb-cebuli/>

a church adorned with richly decorative paintings by Zbigniew Cebula, which captivate the viewer²⁸.

The Mogiła Cycle by Janusz Matuszewski

The term “Mogiła Cycle” can be misleading as it consists of only two oil paintings: *Mogiła Pietà* [fig. 7] and *Mogiła Crucifixion* [fig. 8], which are both vertical, elongated paintings measuring 170×65 cm and dated 2018. One could, albeit arbitrarily, add a few other works related to the Cistercian abbey in Mogiła that predate its creation. As these have been described in great detail and subjected to iconographic analysis, the focus here will be on the two religious compositions mentioned above²⁹.

These paintings offer a visual interpretation of selected stations of the Way of the Cross, as depicted by an anonymous late Baroque artist from the Sanctuary of the Holy Cross in Mogiła³⁰ [fig. 9, 10]. When placed side by side, they form a diptych. Although the painter has photographic reproductions of the stations in his visual notebook, he did not make faithful copies. While in the church in Mogiła, he spent a long time gazing at the depictions of the Passion of Christ. Using a work of art or its reproduction as a basis for creating his own artefact is a typical approach for him when working on religious subject matter, which he chose several years ago³¹. He added several new themes to the compositions in the studio.

By selecting these particular stations, he chose the scenes that were most emotionally poignant and emphasised them by saturating them with colourful lights. A comparison of the stations of the Way of the Cross in Mogiła with Matuszewski's composition is worthwhile. The Kraków-based artist elongates the format of the work, altering the proportions of the figures and evoking associations with El Greco's style³². He also adds people who were not present at

niające widza bogactwem materii dekoracje malarskie autorstwa Zbigniewa Cebuli²⁸.

Cykl mogiński Janusza Matuszewskiego

Określenie „cykl mogiński” może być nieco mylące, gdyż składają się na niego tylko dwa obrazy olejne: *Pieta mogilska* [il. 7] i *Ukrzyżowanie mogińskie* [il. 8], oba o pionowym wydłużonym formacie 170×65 cm, datowane na 2018 rok. Można by do niego dodać, choć umownie, jeszcze kilka innych prac związanych z opactwem cystersów w Mogile, poprzedzających jego powstanie. W związku z tym, że zostały one bardzo obszernie opisane i poddane analizie ikonograficznej, warto skupić się na dwóch wspomnianych kompozycjach religijnych²⁹.

Obrazy te stanowią malarską interpretację wybranych stacji Drogi Krzyżowej autorstwa nieznane go późnobarokowego artysty z sanktuarium Krzyża Świętego w Mogile³⁰ [il. 9, 10]. Zestawione ze sobą, tworzą dyptyk. Malarz nie wykonał wiernych kopii, choć w swoim notatniku wizualnym posiada fotograficzne reprodukcje stacji. Przebywając w mogińskiej świątyni, długo wpatrywał się w przedstawienia obrazujące mękę Pańską. Patrzenie na dzieło sztuki lub jego odpowiednik – reprodukcję – i budowanie w oparciu o nie własnego artefaktu – to typowy dla niego tryb pracy w odniesieniu do wybranej przed kilkunastu laty tematyki religijnej³¹. W pracowni uzupełnił kompozycje o kilka nowych wątków.

Wybierając te, a nie inne stacje, decydował się na sceny najbardziej przejmujące emocjonalnie, a następnie uwypuklił je poprzez nasycenie barwą światła. Warto porównać stacje mogińskiej Drogi Krzyżowej z kompozycją Matuszewskiego. Krakowski malarz wydłuża format dzieła, przez co proporcje postaci zmieniają się, budząc skojarzenia z manierą El Greca³². Dodaje też osoby, których nie było w mogińskich stacjach, stąd przestrzeń kompozycji gęstnieje. Partie pejzażu zostają wprowadzone w dynamiczny ruch, głównie za sprawą zmieszanego koloru i widocznych na powierzchni ruchów pędzla. Należy dodać, że pod

²⁸ Organisty 2018, as in footnote 11, p. 19.

²⁹ I refer here to the text: A. Organisty, *Malarstwo religijne Janusza Matuszewskiego w kręgu sztuki i duchowości cysterskiej* [Janusz Matuszewski's Religious Paintings in the Circle of Cistercian Art and Spirituality] in: *Dzieje i kultura cystersów w Polsce 1* [The History and Culture of the Cistercians in Poland I], eds. M. Starzyński, D. Tabor CR, Kraków 2016, pp. 117–127.

³⁰ Cf. I. Kołodziejczyk, *Mogiła opactwo cystersów* [The Cistercian Abbey in Mogiła], Kraków 1992.

³¹ The artist believes that “churches are places where silent beings are kept,” J. Matuszewski, conversation with the painter on 19 November 2019.

³² For more on his inspiration from this artist and Cistercian Baroque, see: Organisty 2016, as in footnote 28, p. 118; cf. also: A. Organisty, *El Greco we współczesnej sztuce polskiej* [El Greco in Contemporary Polish Art] in: *Ars Sacra El Greca. W 100-lecie Niepodległości i Muzeum* [El Greco's Ars Sacra. On the 100th Anniversary of Independence and the Museum], exhibition catalogue, the Diocesan Museum in Siedlce, November 2018 – January 2019, ed. Fr. R. Mironczuk, Siedlce 2018, pp. 130, 140, fig. 9.

²⁸ Organisty 2018, jak przyp. 11, s. 19.

²⁹ Mowa tu o tekście: A. Organisty, *Malarstwo religijne Janusza Matuszewskiego w kręgu sztuki i duchowości cysterskiej*, w: *Dzieje i kultura cystersów w Polsce 1*, red. M. Starzyński, D. Tabor CR, Kraków 2016, s. 117–127.

³⁰ Por. I. Kołodziejczyk, *Mogiła opactwo cystersów*, Kraków 1992.

³¹ Artysta uważa, że „kościół są miejscem przechowywania cichych bytów”, J. Matuszewski, rozmowa z malarzem z 19 XI 2019.

³² O inspiracjach tym artystą oraz barokiem cysterskim szerzej pisze: Organisty 2016, jak przyp. 28, s. 118; zob. także: A. Organisty, *El Greco we współczesnej sztuce polskiej*, w: *Ars Sacra El Greca. W 100-lecie Niepodległości i Muzeum*, katalog wystawy, Muzeum Diecezjalne w Siedlcach, listopad 2018 – styczeń 2019, red. ks. R. Mironczuk, Siedlce 2018, s. 130, 140, il. 9.



7. J. Matuszewski, *Pieta mogilska*, olej na płótnie, 170×68 cm, 2018, fot. J. Firek-Matuszewska

7. J. Matuszewski, *Mogila Pietà*, oil on canvas, 170×68 cm, 2018, photo J. Firek-Matuszewska

względem formalnym pierwowzór nie stał na wysokim poziomie, wprawdzie barwy zostały użyte prawidłowo odnośnie do przyjętej symboliki, ale mistrz lub ten, kto konserwował stacje, nie dbał o niuanse, silnie kontrastując różę i błękity. Matuszewski spotęgował działanie kolorów, szczególnie karmi-



8. J. Matuszewski, *Ukrzyżowanie mogilskie*, olej na płótnie, 170×75 cm, 2018, fot. J. Firek-Matuszewska

8. J. Matuszewski, *Mogila Crucifixion*, oil on canvas, 170×75 cm, 2018, photo J. Firek-Matuszewska

the Mogiła stations, making the composition denser. Parts of the landscape are set in motion, primarily due to the mixed colours and visible brushstrokes on the surface. Admittedly, in formal terms the original was not of a high standard: although the colours were used correctly in relation to the accepted symbolism,



9. Droga Krzyżowa, Stacja XII – Ukrzyżowanie, kościół Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i św. Wacława w Mogile, fot. S. Wójcicki

9. The Way of the Cross, Station XII – Crucifixion, the Church of the Assumption of the Virgin Mary and St. Wenceslaus in Mogiła, photo S. Wójcicki

the author or restorer did not pay attention to nuances, combining strong pinks and blues. Matuszewski intensifies the effect of colours, especially carmine and orange, which ‘spill’ from the robes onto the surroundings. He uses grey-violet tones to paint not only the bodies of the deceased, but also those of the other people and angels. Having viewed dozens of paintings of the Crucified Christ in the artist’s studio, it is clear that Matuszewski developed a style of depicting Christ’s body that is muscular yet anatomically inaccurate. In other words, painting such a Messiah is both the Krakow artist’s passion and credo. In both compositions, the motif of God the Father or the Holy Trinity appears in the upper parts. These brightened fragments distract the viewer’s attention from the main groups of figures, especially as they are sometimes unnaturally cut off by the light from their own robes (*Mogiła Crucifixion*). However, the coherence of these paintings is undeniable, although the shift of the dominant elements from the main scene to secondary themes may cause viewers to consider light, rather than the biblical scenes, to be the paintings’ key theme.

The Mogiła Cycle is one link in a chain of activities connecting the artist with the Cistercians,



10. Droga Krzyżowa, Stacja XIII – Jezus zdjęty z krzyża, kościół Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i św. Wacława w Mogile, fot. S. Wójcicki

10. The Way of the Cross, Station XIII – Jesus is taken down from the cross, the Church of the Assumption of the Virgin Mary and St. Wenceslaus in Mogiła, photo S. Wójcicki

nów i oranżów, „wylewających się” z szat na otoczenie. Szarofioletowej tonacji używa do malowania ciał, nie tylko Zmarłego, ale i pozostałych osób oraz aniołów. Po recepcji dziesiątek obrazów z wizerunkiem Ukrzyżowanego obejrzanych w pracowni artysty można powiedzieć, że Matuszewski wypracował taką formę opracowania ciała Chrystusa, muskularnego, a jednocześnie dalekiego od prawideł anatomii. Innymi słowy: malowanie takiego Mesjasza to pasja, a jednocześnie credo krakowskiego twórcy. W obu kompozycjach w szczytowych partiach pojawia się motyw Boga Ojca lub Trójcy Świętej. Rozjaśnione fragmenty odwracają uwagę od głównych grup postaci, szczególnie, że te bywają nienaturalnie przycięte światłem własnych szat (*Ukrzyżowanie mogiłskie*). Nie można jednak odebrać tym obrazom spójności, choć przesunięcie dominant z głównej sceny na poboczne wątki może sprawić, że odbiorca za kluczowy temat obrazów uzna światło, a nie tytułowe sceny biblijne.

Cykl mogiński stanowi ogniwo w łańcuchu działań łączących artystę z cystersami – ich siedzibą w Mogile czy pocysterskim Lubiążem, konkretnymi zakonnikami czy przedmiotami tylko widzianymi lub takimi, które stały się jego własnością, jak habit cysterski podarowany przez przyjaciela mnicha. Poprzedziły



11. J. Matuszewski, *Dominikanin*, tempera na płótnie, 34×25 cm, 2016, fot. J. Firek-Matuszewska

11. J. Matuszewski, *A Dominican Friar*, tempera on canvas, 34×25 cm, 2016, photo J. Firek-Matuszewska

je: obrazy z wizerunkiem św. Bernarda z Clairvaux [il. 12] i św. Jana Ewangelisty, ofiarowane klasztorowi (oba ok. 2008), autoportrety malarza w stroju dominikańskim, np. datowany na 2003/2006, z czaszką, sercem i krucyfiksem, czy z 2013/2014 z wizerunkiem biczowanego Chrystusa (budzący skojarzenia z wizerunkiem Gauguina, zapewne za sprawą złota-wej tonacji tła oraz motywu obrazu w obrazie), sceny rodzajowe o charakterze wizji (np. *Autoportret ze świętym Bernardem z Clairvaux* z 2010 r.) oraz inne przedstawienia tego teologa i twórcy spekulatywnej mistyki, między innymi na obwolutach wydawnictw z jego pismami. Warto zatrzymać się przy scenie z opatem, gdyż mamy tu do czynienia z, wydawałoby się, bardziej realną scenerią niż w *Cyklu mogiłskim*. We wnętrzu świątyni, być może w zakrystii, olbrzymie płótno, krzesło, półnagi malarz przy sztaludze, jego syn oraz unoszący się święty, który dopiero co zszedł z nieba po drabinie³³. Złożoność tej sytuacji, którą nazwać by chyba można interwencją Bożą w osobie świętego, obrazują gesty i pozy: otwarte ze zdziwienia usta chłopca i jego pięści zaciśnięte kurczowo na ramie krzesła, skupienie ojca, gest obejmowania i aura wokół świętego. Scena ta budzi skojarzenia z piętna-

³³ Kiedy rozmawiałam z artystą o tym obrazie, przypomniał o swojej pracy przed kilkunastu laty w kościele w Dobrej pod Limanową pod kierunkiem malarza fresków Bolesława Szpechta.



12. J. Matuszewski, *Św. Bernard z Clairvaux*, olej na płótnie, 2008, fot. S. Wójcicki

12. J. Matuszewski, *St. Bernard of Clairvaux*, oil on canvas, 2008, photo S. Wójcicki

their headquarters in Mogiła and Lubiąż, and specific monks and objects that he either saw or that became his property, such as a Cistercian habit that was presented to him by a monk friend. This was preceded by paintings depicting St Bernard of Clairvaux [fig. 12] and St John the Evangelist, which were donated to the monastery around 2008. There are also self-portraits of the painter in a Dominican habit, dated 2003/2006, with a skull, a heart and a crucifix; and from 2013/2014, with an image of the scourged Christ (which evokes associations with Gauguin's work, probably due to the golden background and the motif of a painting within a painting). There are also genre scenes of a visionary nature, such as *Self-Portrait with Saint Bernard of Clairvaux* (2010), as well as other depictions of this theologian and creator of speculative mysticism. This includes images on the dust jackets of publications of his writings. The scene with the abbot is particularly noteworthy, as it appears to be more realistic than the scenes in *The Mogiła Cycle*. Inside the church, perhaps in the sacristy, there is a huge canvas, a chair and a half-naked painter at an easel with his son, as well as a floating saint who has just descended from heaven on a ladder³³. The complexity of this

³³ When I spoke to the artist about this painting, he reminisced about his work in the church in Dobra near Limanowa



13. J. Matuszewski, *Amplexus ze św. Bernardem*, olej na płótnie, 163x110 cm, 2023, fot. S. Wójcicki

13. J. Matuszewski, *Amplexus with St. Bernard*, oil on canvas, 163x110 cm, 2023, photo S. Wójcicki

situation, which could be described as divine intervention through the saint, is conveyed through the figures' gestures and poses: the boy's open-mouthed surprise and clenched fists on the chair frame, his father's concentration, the embrace and the saint's aura. The scene evokes the 15th-century *Mérode Triptych* by Robert Campin and his pupils, in which humble donors request intercession, Saint Joseph performs his role, and God, in the form of a tiny child, enters the central scene of the Annunciation through the window. Although the painters were separated by centuries, the Dutch master's scene seems more plausible than the seemingly contemporary one. However, this updated version of St Bernard's vision can be found in another painting commissioned for the church in Mogiła (*Amplexus with St Bernard*, 2023) [fig. 13]. Christ descends from the cross to the saint, and the life-size shadow in the painting suggests that the person about to enter the monastery cloisters is witnessing this scene.

In addition to these 'Cistercian' paintings, painted on commission or undertaken at his own initiative, Adam Organisty also mentions the paintings on the wardrobe doors of Father Mateusz Kawa OCist³⁴.

several decades ago, under the supervision of the fresco painter Bolesław Szpecht.

³⁴ Organisty 2016, as in footnote 28, p. 125.

stowiecznym *Tryptykiem z Mérode* mistrza Roberta Campina i jego uczniów, gdzie pokorni donatorzy proszą o wstawiennictwo, święty Józef zajmuje się tym, co potrafi najlepiej, a Bóg wpada w centralną scenę Zwiastowania przez okno w postaci filigranowego dzieciątka. Mimo że malarzy dzielą wieki, scena mistrza niderlandzkiego wydaje się bardziej prawdopodobna niż ta tylko z pozoru współczesna. Natomiast to uaktualnienie wizji św. Bernarda znajdziemy w innym obrazie zamówionym do kościoła w Mogiła (*Amplexus ze św. Bernardem*, 2023) [il. 13]. Chrystus schodzi z krzyża do świętego, a wprowadzony w obraz naturalnej wielkości cień sugeruje, że to ten, kto właśnie ma wejść na krużganki klasztorne, jest świadkiem tej sytuacji.

Obok tych zamówionych i malowanych z potrzeby serca „cysterskich” obrazów Adam Organisty wymienia również malowidła wykonane na drzwiach szafy o. Mateusza Kawy OCist³⁴. Dodać należy, że cystersi, w pobliżu których mieszkał od 2003 roku, to nie jedyny zakon interesujący malarza. W ostatnich latach powstała cała grupa ekscentrycznie wykadrowanych (zdarzają się sylwetki bezgłowe), niewielkich skalą, wizerunków dominikanów [il. 11] oraz cykl zwodniczo do siebie podobnych zmarłych zakonnic. Jeden z obrazów z bardziej rozbudowaną

³⁴ Organisty 2016, jak przyp. 28, s. 125.

narracją *Zakonnicy i Zakonnice adorujący Chrystusa* (2015/2016) narodził się pod wpływem zadumy nad charyzmatem wspólnot karmelitanek i karmelitów bosych, a przedstawiony na nim klasztor ma stanowić wizję Nowej Jerozolimy. Obraz ten potwierdza to, co widoczne w *Cyklu mogiłskim* oraz omawianym autoportrecie ze św. Bernardem, że przestrzeń otaczająca osoby nie ma cech „udeptanej stopami ziemi”, podobnie jak one same nie pretendują do miana realnie obecnych, współczesnych, z „krwi i kości”. Jednym z powodów takiego obrazowania jest świadoma rezygnacja ze studium z modelu i pracy w plenerze (znamy takie obyczaje, patrz: manieryzm³⁵). Przedmioty, powtarzane wielokrotnie, te same, tracą na obrazach Matuszewskiego materialność, choć w pracowni artysty ich pierwowzory są na wyciągnięcie ręki. „Wygląd przedmiotu ma być transparentny – ma przepuszczać warstwy z głębi [...] należy malować go uważnie” – tłumaczył artysta, układając kolejne, starsze [il. 14] i te ostatnie, „religijne” martwe natury³⁶. Bywają wyjątkowe przypadki, kiedy przywracana jest przedmiotom iluzja trójwymiarowości i namacalność powierzchni. Do takich należy *Martwa natura z dwoma krucyfikсами i czaszką*. Dla oglądającego te przedmioty mogą okazać się ważniejsze od tej niepozornej, porzuconej na pierwszym planie reprodukcji kolejnego autoportretu, zresztą artysta również tytułem odwraca od niej uwagę. Z drugiej strony gest ten, wraz z motywem powielonego ukrzyżowania (kolejna interpretacja mogiłskiej stacji), rozsypanych monet i biretu, wzmacnia wanitatywne przesłanie całej kompozycji.

Odnosnie do realnej lub potencjalnej obecności prac Matuszewskiego w przestrzeni *sacrum* należy stwierdzić, że dyptyk był na razie eksponowany tylko w Muzeum Diecezjalnym w Rzeszowie. Adam Organista wraz z Małgorzatą Wyrzykowską widzieliby miejsce płócien artysty i innych współczesnych malarzy w pozbawionym oryginalnego wyposażenia

While the painter had resided near the Cistercians from 2003 onwards, his interest extended beyond this particular order. In recent years, he has created a whole series of small-scale images of Dominicans with eccentric framing (some of the figures are headless) [fig. 11] and a series of deceptively similar deceased nuns. One of his more narrative-driven paintings, *Monks and Nuns Adoring Christ* (2015/2016), was inspired by his reflections on the charisma of the Carmelite and Discalced Carmelite communities. The monastery depicted is intended to represent a vision of the New Jerusalem. As with the Mogiła Cycle and the aforementioned self-portrait with St. Bernard, this painting confirms that the space surrounding the figures does not have the characteristics of ‘ground trodden by feet’, and that the figures themselves do not claim to be real, contemporary ‘flesh and blood’ figures. One reason for this is the conscious decision to abandon the study of models and outdoor painting (we are familiar with such practices: Mannerism³⁵). In Matuszewski’s paintings, objects that are repeated many times lose their materiality, even though their originals are within reach in the artist’s studio. “The appearance of an object should be transparent it should allow layers from the depths to shine through. [...] It should be painted carefully,” explained the artist, arranging successive older [fig. 14] more recent ‘religious’ still lifes³⁶. In exceptional cases, objects regain the illusion of three-dimensionality and the tangibility of their surfaces. One such example is *Still Life with Two Crucifixes and a Skull*. These objects may prove more important to the viewer than the inconspicuous reproduction of another self-portrait abandoned in the foreground. Moreover, the artist distracts attention from it with the title. However, this gesture, together with the

³⁵ Korzystanie z podobnych wzorów artysta nazywa „chodzeniem po śladach”. Wybiera tematy bezpośrednio ze świątyń, z regionalnych muzeów czy znalezione na przypadkowych reprodukcjach. Liczy się „aura” wizerunku, którą może emanować nawet słabej jakości zdjęcie czy rycina. Spotkanie z obcym obrazem oswaja lekturą Biblii i tekstów ojców Kościoła.

³⁶ J. Matuszewski, z rozmowy z artystą dn. 19 XI 2019. Taki stosunek do rzeczy czy natury może wynikać również z fascynacji artysty tekstami mistyków, przypomnijmy co radził św. Jan od Krzyża: „Początkującym w życiu duchowym, na te rzeczy nie tylko się zezwala, lecz nawet potrzeba, by znajdowali upodobanie i pewną odczuwalną pociechę w obrazach, kaplicach i w innych pobożnych przedmiotach wizualnych. [...] Jednakże na dalszej drodze musi człowiek duchowy oderwać się od tych wszystkich upodobań i pożądań, jakie sprawią woli radość. Czysty bowiem duch mało zważa na te przedmioty, lecz dąży do wewnętrznego skupienia”, św. Jan od Krzyża, *Droga na Górę Karmel*, Księga trzecia, 38, 3–39, 1, w: Święty Jan od Krzyża, Doktor Kościoła, *Dziela*, red. o. O. Filek OCD, tłum. o. B. Smyrak OCD, Kraków 1986, s. 385.

³⁵ The artist refers to his use of similar patterns as ‘walking in the footsteps’. He selects his subjects from churches, regional museums, or from random reproductions. The important thing is the ‘aura’ of the image, which can emanate even from a poor-quality photograph or engraving. To familiarise himself with unfamiliar images, he reads the Bible and the writings of the Church Fathers.

³⁶ J. Matuszewski, conversation with the artist on 19.11.2019. This attitude towards nature may stem from the artist’s fascination with mystical writings. Consider, for example, the advice of St John of the Cross: “[I]t is certainly lawful, and even expedient, for beginners to find some sensible sweetness and pleasure in images, oratories and other visible objects of devotion [...] But the spiritual person that would make progress must strip himself of all those pleasures and desires wherein the will can rejoice, for pure spirituality is bound very little to any of those objects, but only to interior recollection [...]” St John of the Cross, *Ascent of Mount Carmel*, Book III, ch. 39 par.1, transl. and ed. E. Allison Peers, 3rd revised edition, Catholic Spiritual Direction, <https://www.catholicspiritualdirection.org/ascentcarmel.pdf> [the original uses the Polish translation published as: St John of the Cross, *Droga na Górę Karmel*, Księga trzecia, 38, 3–39, 1 in: Święty Jan od Krzyża, Doktor Kościoła, *Dziela*, ed. o. O. Filek OCD, transl. o. B. Smyrak OCD, Kraków 1986, p. 385.]

motif of the duplicated crucifixion (another interpretation of the Mogiła station), the scattered coins and the biretta, serves to reinforce the vanitas message of the entire composition.

Regarding the presence, or potential presence, of Matuszewski's works in sacred spaces, it should be noted that the diptych has only ever been exhibited at the Diocesan Museum in Rzeszów. Adam Organisty and Małgorzata Wyrzykowska propose displaying the artist's canvases alongside those of other contemporary painters in the Church of St James in Lubiąż, which has been stripped of its original furnishings³⁷. However, it should be noted that even if this vision of revitalisation were fully realised, the church would not resume its original functions; it would merely become a museum housed within the church³⁸. In the case of the monastery in Mogiła, where several of his works have already been installed, the context is different. Perhaps it is the one proposed by Adam Organisty: a step towards the modernisation of religious art³⁹. Regardless of these attempts to gain adequate recognition for his art, Matuszewski ensured constant daily contact with the 'sacred place' by designing his own two-storey 'cloistered' studio with a triforium [fig. 15]. Convinced of the artist's authenticity and enchanted by the aura of the place, as well as persuaded by the host's words⁴⁰, the present author sees no reason to treat the effect of this creation without due seriousness. 'Temple of art' is the most accurate phrase that comes to mind when looking at the stacked canvases on frames that resemble an iconostasis, the bound books, the liturgical equipment, and the polychromes.

³⁷ It was also suggested that the lost altar paintings by Michael Willmann in the post-Cistercian church in Lubiąż, Silesia, should be replaced with contemporary paintings. A. Organisty, M. Wyrzykowska, *Muzeum Willmanna, czyli "świętynia sztuki" w Lubiążu. Propozycje rewitalizacji kościoła klasztorne Wniebowzięcia NMP w: Kościół klasztorne Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji* [The Willmann Museum, or the 'Temple of Art' in Lubiąż. Proposals for the Revitalisation of the Monastery Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in: Monastery Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Lubiąż. History, State of Preservation, Revitalisation Concept], ed. A. Kozieł, Wrocław 2010, pp. 149–164.

³⁸ The authors of the revitalisation project only discuss preserving the memory of this function; Organisty, Wyrzykowska 2010, as in footnote 33, p. 159; cf. M. Howorus-Czajka, *Alternatywne funkcje zabytkowych wnętrz kościelnych a mariaż ze sztuką współczesną* [The Alternative Use of Historic Church Interiors in Conjunction with Contemporary Art] in: http://www.muzeumlubelskie.pl/images/media/file/1_Howorus-Czajka_SiML_19.pdf

³⁹ Organisty 2016, as in footnote 28, p. 121.

⁴⁰ Cf. A. Organisty, "Na przebłaganie za grzechy nasze...". O malarstwie Grzegorza Bednarskiego i Janusza Matuszewskiego ["In Atonement for Our Sins...". On the Painting of Grzegorz Bednarski and Janusz Matuszewski], "Ethos" 1, 2014, pp. 239–253.



14. Wnętrze pracowni J. Matuszewskiego, na sztaludze tegoż, *Martwe natury*, po 2000, olej na płótnie, fot. A. Dac

14. The interior of J. Matuszewski's studio, on the easel visible *Still Lifes* by the same artist, after 2000, oil on canvas, photo A. Dac



15. Wnętrze pracowni J. Matuszewskiego, na sztaludze tegoż, *Autoportret z czaszką, sercem i krucyfiksem*, olej na płótnie, 85×71 cm, 2003–2006, fot. A. Dac

15. The interior of J. Matuszewski's studio, on the easel visible *Self-Portrait with a Skull, Heart and Crucifix* by the same artist, oil on canvas, 85×71 cm, 2003–2006, photo A. Dac

kościół św. Jakuba w Lubiążu³⁷. Trzeba jednak mieć świadomość, że gdyby udało się tę wizję rewitalizacji w pełni zrealizować, świątynia nie odzyskałaby już pierwotnych funkcji, a byłaby tylko muzeum w murach kościelnych³⁸. W przypadku klasztoru w Mogile, gdzie trafiło już kilka jego realizacji, mamy zatem inny kontekst, może właśnie ten postulowany przez Adama Organistego: krok w stronę aktualizacji sztuki religijnej³⁹. Niezależnie od tych prób zyskania odpowiedniego rezonansu dla swojej sztuki Matuszewski zapewnił sobie stały, codzienny, kontakt z „miejscem świętym”, projektując własną pracownię za „klausurą”, na dwa piętra wysoką, z emporą [il. 15]. Wsparta słowami gospodarza i przekonana o autentyczności postawy artysty⁴⁰ oraz zauroczona aurą tego miejsca autorka nie widzi podstaw, by efekt tej kreacji traktować bez należytej powagi. „Świątynia sztuki” – to najtrafniejsze, co ciśnie się na usta na widok piętrzących się płócien na ramach przypominających ikonostas, oprawnych ksiąg, sprzętów liturgicznych i polichromii.

Katedry Romualda Oramusa

Katedry to monumentalny cykl powstający od 2007 roku, liczący już ponad sto płócien w technice olejnej, akrylowej oraz enkaustyki, o zróżnicowanych formatach⁴¹. Równoległe do niego powstawały grafiki w technikach druku wklęsłego (akwaforty, akwatynty, odprysku, miękkiego werniksu i suchej igły), z których część datowana na lata 2016–2019 utworzyła spójną całość pod nazwą: *Katedra Prousta*⁴². W przeważającej części cyklu mamy do czynienia z interpretacją konkretnych budowli o przeznaczeniu sakralnym, na przykład w serii o numerach od

Cathedrals by Romuald Oramus

Created since 2007, *Cathedrals* is a monumental series comprising over a hundred oil, acrylic and encaustic paintings in various formats⁴¹. At the same time, Oramus created prints using intaglio techniques, such as etching, aquatint, sugar lift, soft ground etching and drypoint. Some of these prints, dating from 2016–2019, form a coherent series entitled *Proust's Cathedral*⁴². For the most part, the series focuses on interpreting specific sacred buildings. For example, series numbers *XXVIII* to *XXXI* feature the Early Gothic cathedral in Rouen.

A skilled medievalist might recognise these plans and perspective projections as similar to those of other stone churches in France, Catalonia and Italy, or brick churches in Poland. The author encountered these places during his travels. While encounters with the sacred, full of intense stimuli, do not necessarily lead to spiritual experiences, the ‘proto-images’ preserved in his memory and in his photographs, supplemented by his reading about the era of the cathedral builders and his own reflections translated into literary language, inspired him to repeatedly and passionately recreate them in a variety of compositional variations⁴³. One of the paintings appears to be a diptych, as if two separate compositions, sometimes featuring motifs of buildings from different locations, were combined into one image, creating a sense of balance (e.g. *Cathedral IX*). By contrast, the next painting in this series, *Cathedral XXIX* [fig. 16], and others that followed feature vaulted spaces organised by vertical stripes or, as the author describes it, a “barely perceptible structural cut”⁴⁴, reminiscent of the principles of division in Zbigniew Cebula’s *Axis Mundi* series.

In the first series, *Time Stopped* and *Feasts*, which date from the 1980s, the artist seems to consider the characters’ surroundings unimportant; they appear

³⁷ Powstał również pomysł, by w pocysterskim kościele w Lubiążu na Śląsku w miejsce zaginionych obrazów ołtarzowych mistrza Michaela Willmanna wprowadzić obrazy współczesne. A. Organisty, M. Wyrzykowska, *Muzeum Willmanna, czyli „świątynia sztuki” w Lubiążu. Propozycje rewitalizacji kościoła klasztornego Wniebowzięcia NMP w: Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*, red. A. Kozieł, Wrocław 2010, s. 149–164.

³⁸ Autorzy projektu rewitalizacji mówią jedynie o zachowaniu pamięci o tej funkcji; Organisty, Wyrzykowska 2010, jak przyp. 33, s. 159; por. M. Howorus-Czajka, *Alternatywne funkcje zabytkowych wnętrz kościelnych a mariaż ze sztuką współczesną*, http://www.muzeumlubelskie.pl/images/media/file/1_Howorus-Czajka_SiML_19.pdf

³⁹ Organisty 2016, jak przyp. 28, s. 121.

⁴⁰ Por. A. Organisty, „Na przełaganie za grzechy nasze...”. *O malarstwie Grzegorza Bednarskiego i Janusza Matuszewskiego*, „Ethos” 1, 2014, s. 239–253.

⁴¹ Przy pierwszym spotkaniu z obrazami nie dostrzeżemy zapewne, że artysta eksperymentuje nie tylko ze spoiwem, ale i z barwnikami mineralnymi.

⁴² Cykl ten po raz pierwszy eksponowany był w Bibliotece Polskiej w Paryżu od 15 I do 8 II 2020 pod nazwą: *ROMUALD ORAMUS. LA CATHÉDRALE. PEINTURES ET GRAVURES*.

⁴¹ When we first view the paintings, we are unlikely to notice that the artist has experimented with both binders and mineral pigments.

⁴² This series was first exhibited at the Polish Library in Paris from 15 January to 8 February 2020 under the title: *ROMUALD ORAMUS. LA CATHÉDRALE. PEINTURES ET GRAVURES*.

⁴³ This is how the painter describes the challenges he faced in translating his perception of the scale and variability of the spaces within the monuments he visited into the language of art: “In this game with the illusion of cathedral motifs, it was not so much formal speculation that played a role, but rather the conviction that it was impossible to fully grasp through everyday experience – the veristic convention of representation. [...] The precise and logical architectural structure of the buildings did not allow for complete control over perception.” R. Oramus, *Druga do katedr [The Road to Cathedrals]* in: B. Krasnowolski, R. Oramus, *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo z lat 2007–2011 [Romuald Oramus. Cathedral. Painting from the Period 2007–2011]*, Kraków 2013, p. 42.

⁴⁴ On his interest with the motif of the *axis mundi*: Oramus 2013, as in footnote 42, p. 44.



16. R. Oramus, *Katedra XXIX*, akryl, olej, enkaustyka na płótnie; 100x150 cm, 2009–2011, fot. J. Ruciński

16. R. Oramus, *Cathedral XXIX*, acrylic, oil, encaustic on canvas; 100x150 cm, 2009–2011, photo J. Ruciński

clean and austere⁴⁵. Clearly, architecture is becoming increasingly important in *Everyday Rituals*. Like in an icon, it is important that a single composition contains several scenes. This simultaneity of vision also appears in *Cathedrals*, alongside the contrasts of blues and yellows (cf. *Everyday Rituals XIII*, 2002), created by the effect of stained glass on the façades. In the *Real-Unreal* series, which is the result of his first trip to northern Spain (2004–2005), architectural motifs intertwine with the language of pure abstraction, such as the pulsation of lights and the changing rhythm of signs. Bogusław Krasnowolski considered the beginning of the cycle to be two series of forty canvases created in parallel: *Space and Light, on the Borderline Between Abstraction and Figuration* (2007), and *Selected Places – Cathedrals, Vaults, Excavations* (2008–2010)⁴⁶. It is

XXVIII do *XXXI* kryje się wczesnogotycka katedra w Rouen. Wprawny mediewista skojarzy być może również plany i rzuty perspektywiczne innych kamiennych świątyń francuskich, katalońskich, włoskich czy ceglanych kościołów w Polsce. Miejsc tych autor doświadczył w czasie licznych podróży. Choć ten typ spotkania z *sacrum*, pełen intensywnych bodźców, nie sprzyja przeżyciom duchowym, zachowane w pamięci „protobrazy” i wykonane zdjęcia, uzupełnione lekturami o epoce budowniczych katedr oraz przekładem na język literacki własnych refleksji, zaprowadziły go do uporczywego i namiętnego ich powtarzania, w najrozmaitszych wariantach kompozycyjnych⁴³. Jednym z nich jest pozorny dyptyk, tak jakby w jeden obraz wmalowano dwie odrębne kompozycje (czasem złożone z motywów różnych budowli odległych geograficznie), zmuszając je do

⁴⁵ A. Budzałek, *Sylwetki – Romuald Oramus [Profiles: Romuald Oramus]*, https://zpap.pl/zpap/index.php?option=com_content&view=article&id=2040:sylwetki-romuald-oramus&catid=88:arsforum-32018&Itemid=235&lang=pl

⁴⁶ B. Krasnowolski, *Katedry Romualda Oramusa [Cathedrals by Romuald Oramus]* in: *Romuald Oramus. Katedra z nieba i z ziemi. Malarstwo [Romuald Oramus. Cathedral from Heaven and Earth]*, exhibition catalogue, the Museum of the Archdiocese in Kraków 6 July – 31 August Kraków 2016, p. 14. Another exhibition of the *Cathedrals* series ended at the Galeria Pracownia Otwarta in Kraków in 2020, proving that this was a very long-lasting choice.

⁴³ W ten sposób malarz pisze o problemach przełożenia na język sztuki percepcji skali i zmienności przestrzeni odwiedzanych zabytków: „W tej grze z iluzją motywów katedr rolę odegrały nie tyle formalne spekulacje, co przeświadczenie o niemożliwości ogarnięcia jej w pełni za pomocą potocznego doświadczenia – werystycznej konwencji przedstawienia. [...] Precyzyjna i logiczna architektoniczna struktura odwiedzanych budowli nie zapewniała pełnej kontroli nad własną percepcją”, R. Oramus, *Droga do katedry*, w: B. Krasnowolski, R. Oramus, *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo z lat 2007–2011*, Kraków 2013, s. 42.

bycia w równowadze (np. *Katedra IX*). Natomiast w kolejnym obrazie z tego cyklu i innych, późniejszych, jak *Katedra XXIX* [il. 16], pola sklepień porządkują pionowe pasy, lub jak to określa autor: „le-dwo uchwytnie konstrukcyjne cięcie”⁴⁴, co można skojarzyć z zasadami podziału obrazów cyklu *Axis Mundi* Zbigniewa Cebuli.

W pierwszych cyklach *Czas zatrzymany* i *Uczty* pochodzących z lat 80. XX wieku otoczenie postaci wydaje się mało ważne dla artysty, jest wyczyszczone i „surowe”⁴⁵. Widać, że architektura nabiera znaczenia w *Rytuałach codzienności*. Istotne jest to, że w jednej kompozycji, jak w ikonie, mamy do czynienia z kilkoma scenami równocześnie. Ten symultanimizm spojrzenia będzie występował również w *Katedrach*, podobnie jak kontrasty błękitów i żółcieni (por. *Rytuały codzienności XIII*, 2002) rejestrowane jako efekt działania szkła witrażowych na elewacje. W serii *Realne-nierealne*, owocu pierwszej podróży do północnej Hiszpanii (2004–2005), motywy architektoniczne przenikają się z językiem czystej abstrakcji: pulsowaniem światła, zmiennym rytmem znaków. Za początek cyklu Bogusław Krasnowolski uznał dwie serie powstających równolegle czterdziestu płócien *Przestrzeń i światło, na pograniczu abstrakcji i figury* (2007) oraz *Miejsca wybrane – katedry, sklepienia, wykopaliska* (2008–2010)⁴⁶. Warto wspomnieć o kwestii wskazanej przez profesora Krasnowolskiego, a mianowicie o powinowactwie cyklu z wizerunkami wnętrza świątyń protestanckich malowanymi powszechnie w siedemnastowiecznej Holandii⁴⁷.

Oramus interesuje problem organizacji wnętrza świątyni, głównie sklepień i ich relacji do innych partii budowli (rozcłonkowanych maswerkami ścian i okien, geometrycznych podziałów witraży) lub do jej rzutu poziomego. Fascynują go również podziały funkcji określające przynależność do sfery boskiej – *sacrum*, z wyodrębnionym miejscem najświętszym, i sfery ludzkiej – *profanum*. Artysta, myśląc nad kompozycją i znaczeniem poszczególnych kadrów, samodzielnie szuka dla nich właściwego miejsca i oczywiście odpowiedniej palety barw⁴⁸. „Zastosowane tafle

important to note the observation made by Professor Krasnowolski regarding the resemblance of the cycle to images of Protestant church interiors, which were frequently painted in 17th-century Holland⁴⁷.

Oramus is interested in the interior organisation of the church, particularly the vaults and how they relate to the rest of the building, divided by tracery walls and windows and stained glass in geometric patterns. He is also fascinated by the functional divisions that determine belonging to the divine sphere, or the sacred, with its separate holy place, and the human sphere, or the profane. When considering the composition and meaning of individual frames, the artist independently seeks the most suitable location for them and, naturally, the most appropriate colour palette⁴⁸. “The glass panes used, impossible to replicate in later centuries, shone with sapphire and cobalt blue, ruby and orange red, supported by tones close to gold and malachite and azure green.”⁴⁹ Of course, when standing in front of an easel, one disciplines oneself and selects a specific and usually narrow setting for each composition. When considering the location of this most sacred sphere, it is worth noting the intersection of the vaulted spaces depicted in the compositions. Treating it as an archetypal *axis mundi* means that this is where time would stop, enabling full contact with both the past and the future. The permanence of the sacred heritage is certainly one aspect that keeps the painter fascinated by this motif.

The structural logic of geometric forms is not affected by details such as frescoes, sculptures, and woodcarvings, all of which were certainly present in churches. References to specific buildings disappear from the titles. This is similar to Cubist portraits, where the semi-abstract form and laconic caption do not serve to identify the model. Moreover, within the key motif of the vault itself, we can observe a metamorphosis in the individual paintings, with the star-shaped ribs and chiaroscuro-modelled arches gradually transforming into geometric ornamentation. This is probably why, in one of his commentaries, Oramus pointed out that cathedrals assume “the ahistoricity of form and iconography”⁵⁰.

Two distinctive motifs stand out in this diverse series. The first, a figurative motif, refers to the presence of humans in sacred spaces. This motif appears in the 2008–2011 paintings *Cathedral XIII, XIV* and

⁴⁴ O zainteresowaniach motywem *axis mundi*: Oramus 2013, jak przyp. 42, s. 44.

⁴⁵ A. Budzałek, *Sylwetki – Romuald Oramus*, https://zpap.pl/zpap/index.php?option=com_content&view=article&id=2040:sylwetki-romuald-oramus&catid=88:arsforum-32018&Itemid=235&lang=pl

⁴⁶ B. Krasnowolski, *Katedry Romualda Oramusa*, w: *Romuald Oramus. Katedra z nieba i z ziemi. Malarstwo*, katalog wystawy, Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie 6 VII – 31 VIII Kraków 2016, s. 14. W 2020 roku w krakowskiej Pracowni Otwartej skończył się kolejny pokaz cyklu *Katedr*, zatem wybór ten okazał się bardzo trwały.

⁴⁷ Ibidem, s. 16.

⁴⁸ B. Krasnowolski następująco odczytuje kod barw w *Katedrach*: stęfa boska – błękit nieba, stęfa ziemiska – brunatno-poma-

⁴⁷ Ibidem, p. 16.

⁴⁸ B. Krasnowolski’s interpretation of the colour code in cathedrals is as follows: the divine zone is represented by the blue of the sky; the earthly zone is symbolised by the brownish-orange colours of the soil; and the intermediate zone, or the transept, is a green derived from blue and yellow, cf. Krasnowolski 2016, as in footnote 45, p. 26.

⁴⁹ Oramus 2013, as in footnote 42, p. 60.

⁵⁰ Ibidem, p. 46.

XV, and in the 2010 print *Cathedral IV* [fig. 17]. These compositions feature the distinct silhouettes of nuns, painted by the artist with the same freedom as the ruins of archaeological relics in the *Cathedrals. From Heaven and Earth* series⁵¹. On closer inspection of the painting from the *Real-Unreal XV* series (2005), a barely discernible motif of two nuns can be seen. According to the artist, this is reminiscent of the sight of young members of the Fraternity of Jerusalem at the sanctuary of St Michael the Archangel on the island of Mont Saint-Michel, on the border between Normandy and Brittany⁵². In *Cathedral XIII* [fig. 19], the fascination with the division of the vault gives way to admiration for the Romanesque church plan. The 'divine' blue is now reserved only for concentric circles (which this time refer not to the rose window, but to Robert Fludd's diagrams), and for the habit of one of the nuns⁵³. In the centre, in an area designated for arches to pile up in other compositions and for the presbytery to be located in the church plan, luminous figures glide as if in a film frame. Symbolically, they touch the outermost circle of Fludd's *terra opaca* scheme, i.e. the 'metaphysical sky', which is closest to the brightness of God. The remaining details of Oramus' painting are lost in darkness. Perhaps this is also a reference to the hermetic texts of this physician (author of *Medicina catholica*), which discuss both darkness as the origin of all things and the fate of man on earth (represented by the dark circle in the centre), i.e. in a place far from the divine light.

In the 2010 etching, the omnipresence of nuns in a sacred interior is also evident. Their fluid rhythm evokes a sense of ecstasy and religious rapture, of being in the present moment while simultaneously transcending time. The nuns appear to be penetrating the walls; spirit triumphs over matter. The artist provides a justification for this interpretation of the image by recounting the observed situation in detail: "The women, beautiful in their youth and

⁵¹ We are talking about the series *Cathedral. From Heaven and Earth* (2009–10), which was inspired by the artist's witnessing of archaeological excavations carried out under the Kraków Market Square.

⁵² Report from this meeting cf.: R. Oramus, *Impresje francuskie [French Impressions]*, „Konspekt” 2011, no. 1 (38), p. 54.

⁵³ The monastery, known as 'The Wonder' (*La Merveille*), features also other architectural styles other than the Gothic style admired by the artist. Building on Oramus' interests, Bogusław Krasnowolski points out that the composition of this painting was influenced not only by the Romanesque and Baroque interiors of the monastery, but also by the drawings of Robert Fludd, an alchemist and occultist who lived at the turn of the 16th and 17th centuries: Krasnowolski 2016, as in footnote 45, p. 50. Oramus' drawing is most similar to the engraving *Terra opaca* from R. Fludd's work *Utriusque Cosmi metaphysica, physica atque technica Historia*, Oppenheim 1617; cf. the analysis of selected works by Fludd: M. Rzepińska, *W kręgu malarstwa [In the World of Painting]*, Wrocław 1988, pp. 115–137.



17. R. Oramus, *Katedra IV*, 15×12 cm, akwaforta, akwatinta, 2010, fot. R. Oramus

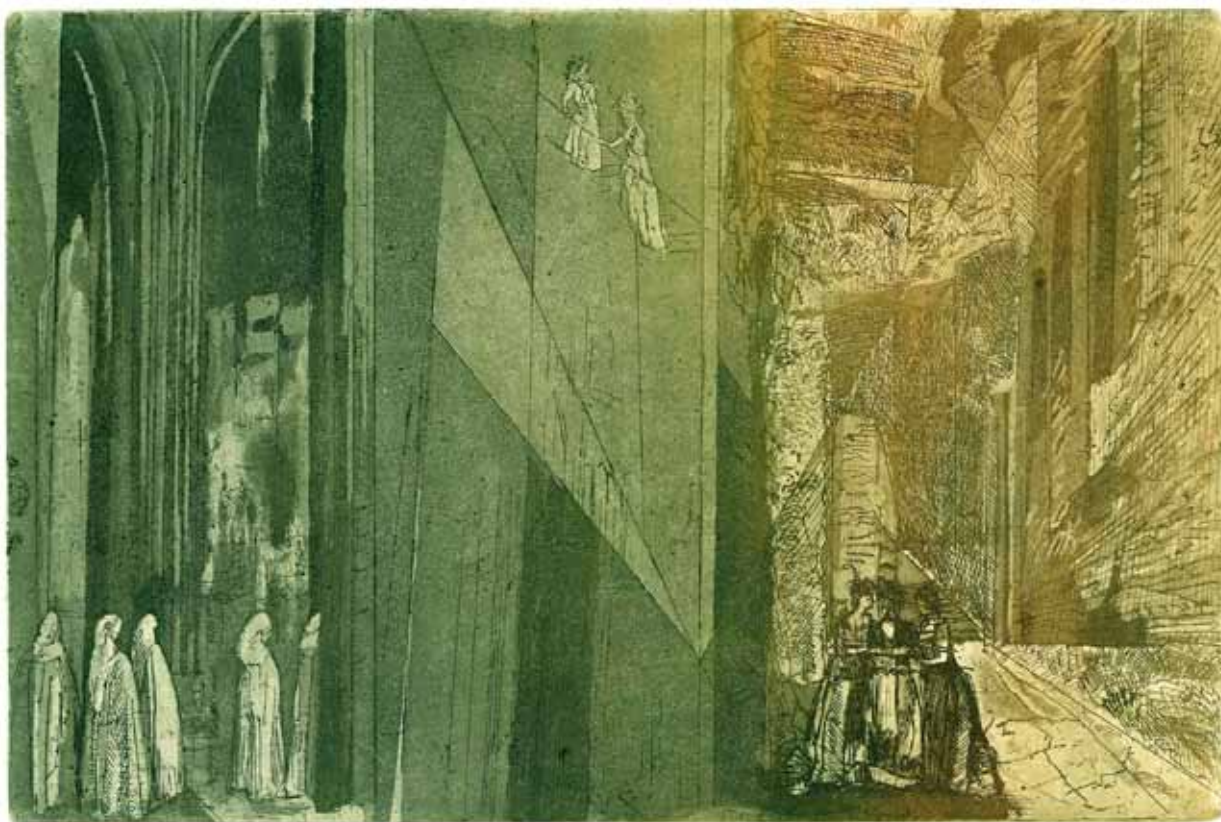
17. R. Oramus, *Cathedral IV*, 15×12 cm, etching, aquatint, 2010, photo R. Oramus

szkła, niemożliwe do powtórzenia w wiekach późniejszych, lśniły szafirowym i kobaltowym błękitem, rubinową i oranżową czerwienią, wsparte tonami bliskimi złota oraz malachitową i lazurową zielenią⁴⁹. Oczywiście, stając przed sztalugą, dyscyplinuje się i wybiera dla każdej kompozycji określony, wąski z reguły, zestaw. Zastanawiając się nad umiejscowieniem owej sfery najświętszej, warto zwrócić uwagę na zaznaczony w kompozycjach styk między polami sklepień. Jeżeli traktować go jako archetypiczną *axis mundi*, to tu następowałoby owo zatrzymanie czasu, przez co możliwy byłby pełny kontakt zarówno z przeszłością, jak i przyszłością. Trwałość dziedzictwa przynależnego do *sacrum* to z pewnością jeden z aspektów utrzymujących malarza w permanentnej fascynacji tym motywem.

Konstrukcyjnej logiki geometrycznych form nie zakłócają detale, na przykład freski, rzeźby, wyposażenie snycerskie, których z pewnością nie brakowało w świątyniach. Z tytułów znikają odniesienia do konkretnych budowli. To tak, jak w portretach kubitów, gdzie nie tylko na poły abstrakcyjna forma,

rańcowe kolory gleby, strefa pośrednia – transept – zielen pochodna błękitu i żółci, por. Krasnowolski 2016, jak przyp. 45, s. 26.

⁴⁹ Oramus 2013, jak przyp. 42, s. 60.



18. R. Oramus, *Katedra Prousta XIII – W cieniu zakwitających dziewcząt II*, akwaforta, akwatinta, miękki werniks, odprysk, sucha igła, 19,6×29,5 cm, 2016–2019, fot. P. Hrehorowicz

18. R. Oramus, *Proust's Cathedral XIII, In the Shadow of Young Girls in Flower II*, etching, aquatint, sugar lift, soft ground etching and drypoint, 19.6×29.5 cm, 2016–2019, photo P. Hrehorowicz

ale i lakoniczny podpis nie służą identyfikacji modelu. Zresztą w obrębie samego kluczowego motywu sklepienia na poszczególnych obrazach dostrzegamy metamorfozę, rozpięte na kształt gwiazdy zębra i światłocieniowo modelowane wysklepki stopniowo przechodzą w geometryczny ornament. Stąd zapewne Oramus w jednym z komentarzy wskazał, że *Katedry* zakładają „ahistoryczność formy i ikonografii”⁵⁰.

W tym bogatym cyklu uwagę zwracają dwa wyjątkowe motywy. Pierwszy figuratywny odnosi się do obecności człowieka we wnętrzu sakralnym. Występuje w obrazach *Katedra XIII, XIV, XV*, datowanych na lata 2008–2011, i w grafice *Katedra IV* z 2010 roku [il. 17]. Pojawiają się w tych kompozycjach wyraźne sylwetki zakonnic, które artysta maluje równie swobodnie, co ruiny relikwiarów archeologicznych z cyklu (*Katedry. Z nieba i z ziemi*)⁵¹. Przyglądając się uważnie obrazowi z serii *Realne-nierealne XV* (2005), również można dostrzec ledwie rozpoznawalny motyw dwóch mniszek. Tym razem, jak podpowiada artysta, to reminiscencje

draped in majestic folds, were part of the architecture, dominating it with their proportions. The women were monumentalised in the group by the rhythm of their robes, yet at the same time they were tiny, fitting into the rhythm of the columns and the size of the cross-ribbed vault”⁵⁴. The etching introduces the ‘theatre of life’, which features grand narratives that are already familiar from Oramus’ earlier series, into an imaginary interior (the *Proust's Cathedral* series). Alongside this, nuns also reappear, based on the ‘archaeology of memories’ (for example, in the prints *Proust's Cathedral III, In the Shadow of Young Girls in Flower I* and *Proust's Cathedral XIII, In the Shadow of Young Girls in Flower II* (2016–2019) [fig. 18]).

Another notable motif is the burning cathedral, which features in Oramus’ work from 2009 to 2011. According to the artist, his area of experience included specific interiors, such as the cathedral in Chartres and the Basilica of the Assumption of the Virgin Mary in Gdańsk⁵⁵. The painter’s intention was to depict the emergence of the vault from darkness and the trans-

⁵⁰ Ibidem, s. 46.

⁵¹ Mowa tu o cyklu *Katedra. Z nieba i z ziemi* (2009–2010) inspirowanym wykopaliskami archeologicznymi dokonywanymi pod płytą Rynku w Krakowie, których artysta był świadkiem.

⁵⁴ Oramus 2013, as in footnote 42, p. 50.

⁵⁵ Based on a conversation between B. Stano and R. Oramus on 3.12.2019.



19. R. Oramus, *Katedra XIII*, olej na płótnie, 100×100 cm, 2008–2011, fot. J. Ruciński

19. R. Oramus, *Cathedral XIII*, oil on canvas, 100×100 cm, 2008–2011, photo J. Ruciński

lation of supernatural, unearthly light into painterly light. In 2015, a new series was created, depicting the cathedral's dark interiors with intense flashes of light on the vault. This effect was achieved by using oily gold pastels, which were then spread with turpentine and partially covered with paint. *Cathedral XL* (2015–2017) [fig. 20] is a 'diptych' combining the motif of rock crystal inscribed in the nave's perfectly symmetrical cross-section – a symbol of the order, durability and immutability of nature – with a depiction of a fire consuming the temple. This is the simplest interpretation of what we see on the right side of the composition. The twisted arches and supports resemble a vine or a thorny bush, motifs that the artist observed in the stained-glass windows of the Franciscan Church in Krakow⁵⁶. This ambiguity brings the two sides of the 'diptych' closer together as they are both linked to the order of nature and its drastic disruption. However, returning to the original intuitive clue, the burning temple is, for the author, primarily a symbol of loss and the transience of the material world, regardless of the extent and scale of the damage. This vision could also be seen as a sign of the times. Although the author distances himself from this interpretation, the prophetic nature of

⁵⁶ *St Francis* by Wyspiański and the two stained-glass windows on the left side of the presbytery depict the power of fire. The author emphasises the importance of Krakow's inspirations from the Franciscan and Dominican churches, as well as St. Mary's Basilica, for this series. The first of these is also referenced in *Cathedral XLI* (2015–2017). Based on a conversation with R. Oramus on 12.02.2020.



20. R. Oramus, *Katedra XL*, olej na płótnie, 170×200 cm, 2015–2017, fot. J. Ruciński

20. R. Oramus, *Cathedral XL*, oil on canvas, 170×200 cm, 2015–2017, photo J. Ruciński

widoku młodych członków zgromadzenia Wspólnoty Jerozolimskiej w sanktuarium św. Michała Archanioła na wyspie Mont Saint-Michel, na pograniczu Normandii i Bretanii⁵². W *Katedra Prousta XIII* [il. 19] znika fascynacja podziałem sklepienia, zastępuje ją zachwyt nad rzutem romańskiego kościoła, a „boski” błękit zarezerwowany jest tylko dla koncentrycznych kręgów (tym razem nie będących odniesieniem do rozety, tylko do diagramów Roberta Fludda) oraz habitu jednej z mniszek⁵³. W centrum, w wyznaczonym polu, gdzie w innych kompozycjach piętrzą się łuki, a w planie świątyni umiejscowione jest prezbiterium, niczym w filmowym kadrze suną świetliste postacie. Symbolicznie stykają się z najbardziej zewnętrznym kręgiem schematu *terra opaca* Fludda, czyli „niebem metafizycznym”, najbliższym jasności Boga. Pozostałe detale obrazu Oramusa toną w mroku. Być może to również odniesienie do hermetycznych tekstów tego lekarza (autora dzieła *Medicina catholica*), w których jest mowa zarówno o ciemności jako prapoczątku rzeczy, jak i o losie człowieka na ziemi (w schemacie ciemny krąg pośrodku), zatem w miejscu oddalonym od Boskiego światła.

⁵² Relacja z tego spotkania zob.: R. Oramus, *Impresje francuskie*, „Konspekt” 2011, nr 1 (38), s. 54.

⁵³ W architekturze klasztoru określanego jako „Cud” – *La Merveille* – znajdziemy również inne style niż podziwiany przez artystę gotyk. Bogusław Krasnowolski, idąc tropem zainteresowań Oramusa, wskazuje, że na podziały kompozycji tego obrazu miały wpływ nie tylko romańskie i barokowe jego wnętrza, lecz również rysunki alchemika i okultysty żyjącego na przełomie XVI i XVII wieku Roberta Fludda: Krasnowolski 2016, jak przyp. 45, s. 50. Rysunek Oramusa zbliżony jest najbardziej do ryciny *Terra opaca* z dzieła R. Fludda, *Utriusque Cosmimetaphysica, physica atque technica Historia*, Oppenheim 1617; por. analiza wybranych dzieł Fludda: M. Rzepińska, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1988, s. 115–137.

W akwafortie z 2010 roku rejestrujemy również wszechobecność mniszek we wnętrzu sakralnym. Ich płynny rytm może budzić skojarzenia z rodzajem ekstazy, uniesień religijnych, bycia tu i teraz, a jednocześnie poza czasem. Mniszki zdają się przenikać przez ściany, duch triumfuje nad materią. Takie odczytanie obrazu sugeruje artysta, relacjonując szczegółowo zaobserwowaną sytuację: „Piękne młodością niewiasty rzeźbione majestatycznie opadającymi fałdami swego odzienia były zatem częścią architektury, dominującej nad nimi skalą proporcji. Kobiety były zmonumentalizowane w grupie rytmem swych szat, a zarazem maleńkie, wpisując się w rytm kolumn oraz wielkości krzyżowo-żebrowego sklepienia”⁵⁴. Akwaforta zapowiada wprowadzenie „teatru życia” – wielkich narracji, znanych już z wcześniejszych serii Oramusa – do wymaginowanego wnętrza (cykl *Katedra Prousta*). Wraz z nim powracają również mniszki na zasadzie „archeologii wspomnień” (na przykład w grafice *Katedra Prousta III. W cieniu zakwitających dziewcząt I* i *Katedra Prousta XIII. W cieniu zakwitających dziewcząt II*, 2016–2019 [il. 18]).

Drugim motywem, na który warto zwrócić uwagę, jest temat płonącej katedry pojawiający się w pracach Oramusa z lat 2009–2011. Artysta mówi, że polem doświadczeń były dlań konkretne wnętrza: między innymi katedry w Chartres i bazyliki Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Gdańsku⁵⁵. Założeniem malarza było pokazanie, jak sklepienie wylania się z mroku i w jaki sposób światło nadprzyrodzone, nie ziemskie przekłada się na światło malarskie. W 2015 roku pojawiła się nowa seria przedstawiająca mroczne wnętrza katedry z intensywnymi rozbłyskami światła na sklepieniu. Światło wydobyte zostało dzięki użyciu tłustej złotej pasteli, rozproowanej następnie terpentyną i pokrywanej częściowo farbą. *Katedra XL* (2015–2017) [il. 20] to „dyptyk”, który łączy motyw kryształu górskiego wpisanego w idealnie symetryczny przekrój nawy – symbol porządku natury, trwałości i niezmienności – z przedstawieniem pożaru, który trawi świątynię. To najprostsze skojarzenie z tym, co dostrzegamy po prawej stronie kompozycji. Poskręcane łuki sklepienne i podpory nabierają cech pnącza, ciernistego krzewu, czyli motywów, na które zapatrzył się artysta w witrażach krakowskiego kościoła Franciszkanów⁵⁶. Ta niejednoznaczność powoduje, że obie strony „dyptyku” stają się sobie bliższe, bo wiążą się z porządkiem natury i jego drastycznym zachwianiem. Wróćmy jednak do pierwotnego intuicyjnego tropu, płonąca świątynia, niezależnie od rangi i skali zniszczeń,

the representation in the context of the Notre-Dame Cathedral fire on 15 April 2019 is hard to ignore⁵⁷.

Both Bogusław Krasnowolski and Sebastian Stankiewicz, who confirmed this in 2020, stated that they perceive this entire cycle as a search for mysticism, contemplation and prayer⁵⁸. “Having a contemplative attitude towards works of art means more than just appreciating aesthetic phenomena. Creative rapture is sometimes compared to a state of prayer. Many paintings inspire meditation, and some even elicit deep prayer. Some artists have even compared the state of creative inspiration to religious ecstasy”⁵⁹. At the time of writing these words, three years before he took up the subject of sacred spaces, Oramus did not realise that by extracting frames from this sacred reality and transferring them to secular galleries – profane zones – he would be able to bring viewers closer to a state of religious contemplation. The artist is reluctant to display his paintings in close proximity to the sacred. He does not see the point of such a connection – a cathedral within a cathedral. If his goal is to contemplate God, then this can only be achieved through admiration for the perfection of human works (the architect, the builder and, finally, the painter himself, a virtuoso with a brush). As with pure abstraction, viewers may experience cumulative aesthetic impressions conducive to spiritual exercises and contemplation of perfection when they see motifs of sacred interiors subjected to painterly interpretation. Ultimately, God may be on the horizon of these thoughts.

⁵⁷ Such speculations also appeared in the introduction to the catalogue: M. Tomaszewski, *Wystawa Romualda Oramusa w Bibliotece Polskiej w Paryżu [Romuald Oramus' Exhibition at the Polish Library in Paris]*, w: *Romuald Oramus. La cathédrale. Peinture et gravure, Société Historique et Littéraire Polonaise*, 15 janvier–8 février 2020, Paris 2020, p. 7. Tomaszewski suggests that “in the artist's paintings, the silhouette of Notre Dame is evoked in a quasi-visionary dimension”. Oramus adds that, although unintentional, this motif resulted from the properties of aquatint and appeared in *Cathedral XVII. The Guermentes Way II*: “the smoke in the cathedral can be seen not only as a nod to Proust's work and the transience he highlights, but also as an extension of the metaphysical nature of life emphasised by the writer. The print was made before the 2019 fire of Notre-Dame Cathedral in Paris, and thus also refers to the possible entropy of life, including the loss of seemingly permanent cultural and religious values.” R. Oramus, *Katedra Prousta [Proust's Cathedral]* in: *Romuald Oramus. La cathédrale. Peinture et gravure, Société Historique et Littéraire Polonaise*, 15 janvier–8 février 2020, Paris 2020, p. 22.

⁵⁸ Krasnowolski 2016, as in footnote 42, p. 14. This interpretation was confirmed by the exhibition curator at Otwarta Pracownia, cf.: S. Stankiewicz, *Katedralne porządki neum [The Cathedral Orders of Neumes]*, in: *Romuald Oramus. Katedra: obrazy [Romuald Oramus. Cathedral: The Paintings]*, exhibition catalogue, Otwarta Pracownia 29.11.2019–17.01.2020, Kraków 2019, n.p.; S. Stankiewicz, *Katedralne porządki neum [The Cathedral Order of Neumes]*, in: *Romuald Oramus. La cathédrale. Peinture et gravure, Société Historique et Littéraire Polonaise*, 15 janvier–8 février 2020, Paris 2020, p. 26.

⁵⁹ R. Oramus, *Radość iluzji malarskiej. Eseje o sztuce [The Joy of Painterly Illusion. Essays on Art]*, Kraków 2004, pp. 29–30.

⁵⁴ Oramus 2013, jak przyp. 42, s. 50.

⁵⁵ Na podstawie rozmowy B. Stano z R. Oramusem z 3 XII 2019.

⁵⁶ Św. Franciszek Wyspiańskiego oraz dwa witraże z lewej strony prezbiterium przedstawiają potęgę żywiołu ognia. Autor podkreśla, że krakowskie inspiracje kościołem Franciszkanów, Dominikanów i kościołem Mariackim są bardzo istotne dla tego cyklu. Do pierwszego z nich nawiązuje również *Katedra XLI* (2015–2017). Na podstawie rozmowy z R. Oramusem z 12 II 2020.

Cathedrals was exhibited in various locations. At the collective exhibition METAPHYSICS OF PRESENCE one of the paintings from the series was displayed alongside various other pieces of abstract art: by Tadeusz Gustaw Wiktor⁶⁰, Władysław Podrazik⁶¹, Paweł Jach⁶² and Adam Brincken⁶³ [fig. 21]. In particular, the proximity of the works of the first two artists may have evoked associations with the tradition of Byzantine icons. As Oramus reminds us, in this tradition, “flat or gradually modulated, saturated and luminous colour expresses symbolic space”⁶⁴. The exhibition’s curators sought to enhance this effect through the use of lighting.

In 2016, the entire space of the gallery at the Museum of the Archdiocese in Krakow was taken over by *Cathedrals*, an exhibition by Romuald Oramus featuring around forty of his paintings. Each of the seven intimate exhibition rooms in the 14th-century cellars of the former St Stanislaus House displayed several compositions, creating the impression of strolling through a church or churches at different times of day [fig. 22]. The importance of consciously arranging compositions so that they create an effect that not only encourages contemplation or is pleasing to the eye, but also intellectual reflection, was evident at the artist’s last exhibition at Otwarta Pracownia in Kraków. In a small room

⁶⁰ Tadeusz Gustaw Wiktor (born 1946) is a painter, illustrator, graphic artist, art critic and theorist. He studied at the Faculty of Painting and the Faculty of Graphic Arts at the Academy of Fine Arts in Krakow from 1968 to 1974, graduating with honours from Prof. Adam Marczyński’s Painting Studio. He is a professor at the Academy of Fine Arts in Krakow and the University of Rzeszów. Between 1984 and 2018, he participated in the *International Plein Air Workshop for Geometric Painters* organised by Bożena Kowalska.

⁶¹ Władysław Podrazik (born 1953) began studying at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Krakow in 1984. He graduated from the studio of Prof. Jerzy Nowosielski in 1989. He practises painting and poetry, and writes about art. His essays have been published in “Tygodnik Powszechny”, “Wiadomości ASP”, “Głos Plastyków” and “ArsForum”, among others. In 2007, he and Roman Mazurkiewicz published a selection of Jerzy Nowosielski’s writings entitled *Prorok na skale* (*The Prophet on the Rock*) with the Znak publishing house. He paints abstract easel paintings.

⁶² Paweł Jach (born 1979) graduated from the Faculty of Sculpture at the Academy of Fine Arts in Krakow, receiving his diploma in 2005 from the studio of Prof. Bogusz Salwiński. In 2016, he obtained a Doctor of Arts degree by presenting a series of sculptures and a doctoral dissertation entitled *On the Way to the Hidden*. He is currently an assistant professor in the sculpture studio at the Faculty of Painting and Art Education. He works in the fields of sculpture, painting and drawing.

⁶³ Adam Brincken (born 1951) studied at the Academy of Fine Arts in Krakow from 1970 to 1975, graduating with honours from Prof. Adam Marczyński’s studio. He is a painter who also practises stained glass and polychrome in sacred spaces. He is also a draughtsman, stage designer, curator and arranger of many thematic and monographic exhibitions. He runs his own painting studio at the Academy of Fine Arts in Krakow and is also the head of the department and the art education programme. From 1982 to 1989, he was one of the leaders of the Independent Culture Movement.

⁶⁴ Oramus 2013, as in footnote 42, p. 46.

to dla autora przede wszystkim symbol utraty, przemijania tego, co materialne. Wizję tę można również odczytać jako znak czasów. Pomimo że autor dystansuje się od takiej interpretacji, nasuwa się myśl o profetyczności tego przedstawienia w kontekście pożaru Katedry Notre Dame w Paryżu 15 kwietnia 2019 roku⁵⁷.

Bogusław Krasnowolski skonstatował, a w 2020 roku Sebastian Stankiewicz potwierdził, że cały ten cykl odbierają jako poszukiwanie mistyki, kontemplacji i modlitwy⁵⁸. „Kontemplacyjna postawa wobec dzieł sztuki nie jest tylko delektacją estetycznych zjawisk. Uniesienia twórcze bywają porównywane do stanów modlitewnych. Liczne obrazy pobudzają do medytacji, a nawet głębokiej modlitwy. [...] są artyści, którzy stan natchnienia twórczego porównywali do stanów ekstazy religijnej”⁵⁹. Oramus, pisząc te słowa trzy lata przed podjęciem tematu przestrzeni sakralnych, nie zdawał sobie sprawy, że wyrywając kadry z tej świętej rzeczywistości i przenosząc je do świeckich galerii – stref *profanum* – będzie w stanie zbliżyć oglądających do stanu kontemplacji religijnej. Artysta bowiem niechętnie widzi swoje malarstwo w bezpośrednim sąsiedztwie *sacrum*. Nie dostrzega sensu takiego związku: katedra w katedrze. Jeżeli jego celem jest kontemplacja Boga, to tylko poprzez podziw dla doskonałości dzieł rąk ludzkich (architekta, budowniczego, w końcu samego malarza, wirtuoza pędzla). Tak jak w przypadku czystej abstrakcji oglądający, widząc poddane malarskiej interpretacji motywy wnętrza sakralnych, może doznać skumulowanych wrażeń estetycznych, sprzyjających ćwiczeniom duchowym, rozmyślaniu o doskonałości, a ostatecznie na horyzoncie tych myśli może być Bóg.

⁵⁷ Takie spekulacje pojawiły się również we wstępie do katalogu: M. Tomaszewski, *Wystawa Romualda Oramusa w Bibliotece Polskiej w Paryżu*, w: *Romuald Oramus. La cathédrale. Peinture et gravure, Société Historique et Littéraire Polonaise*, 15 janvier–8 février 2020, Paris 2020, s. 7. Tomaszewski sugeruje, że na obrazach artysty „sylwetka Notre Dame przywoływana jest w quasi-wizjonerskim wymiarze”. Oramus podpowiada, że motyw ten, choć w sposób niezamierzony, wynikający z właściwości akwatinty, zaistniał w *Katedrze XVII. Strona Guermentes II*: „Pojawiający się w katedrze dym może tu być odbierany nie tylko jako odniesienie autora grafiki do dzieła Prousta i akcentowanego przezeń procesu przemijania, ale także jako kontynuacja zaznaczanego przez pisarza metafizycznego wymiaru życia. Grafika powstawała w okresie poprzedzającym pożar paryskiej katedry Notre Dame w 2019 roku, stając się też odniesieniem do możliwego procesu entropii materii życia, w tym utraty – zdawałoby się trwałych – wartości kultury i religii”. R. Oramus, *Katedra Prousta w: Romuald Oramus. La cathédrale. Peinture et gravure, Société Historique et Littéraire Polonaise*, 15 janvier–8 février 2020, Paris 2020, s. 22.

⁵⁸ Krasnowolski 2016, jak przyp. 42, s. 14. Taki trop interpretacji potwierdził kurator wystawy w Otwartej Pracowni, zob.: S. Stankiewicz, *Katedralne porządki neum*, w: *Romuald Oramus. Katedra obrazy*, katalog wystawy, Otwarta Pracownia 29 XI 2019–17 I 2020, Kraków 2019, bn.; S. Stankiewicz, *Katedralne porządki neum*, w: *Romuald Oramus. La cathédrale. Peinture et gravure, Société Historique et Littéraire Polonaise*, 15 janvier–8 février 2020, Paris 2020, s. 26.

⁵⁹ R. Oramus, *Radość iluzji malarskiej. Eseje o sztuce*, Kraków 2004, s. 29–30.



21. Wystawa „Metafizyka obecności”, obrazy R. Oramusa, T. G. Wiktora, A. Brinckena i rzeźba P. Jacha, Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie, 8 XI 2019–6 I 2020, fot. K. Wolska-Wróbel

21. Exhibition “Metaphysics of Presence”, the paintings of R. Oramus, T.G. Wiktor, A. Brincken and a sculpture by P. Jach, the Museum of the Archdiocese in Kraków, 8.11.2019– 6.01.2020, photo K. Wolska-Wróbel

Katedry eksponowane były w różnych miejscach. Na wystawie zbiorowej *METAFIZYKA OBECNOŚCI* jeden z obrazów cyklu znalazł się w sali z różnymi odmianami abstrakcji: Tadeusza Gustawa Wiktora⁶⁰, Władysława Podrazika⁶¹, Pawła Jacha⁶² i Adama

⁶⁰ Tadeusz Gustaw Wiktor (ur. 1946), malarz, rysownik, grafik, krytyk i teoretyk sztuki. Studiował na Wydziale Malarstwa i Wydziale Grafiki ASP w Krakowie w latach 1968–1974 (dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Malarstwa prof. Adama Marczyńskiego). Jest profesorem zw. ASP Krakowie oraz UR w Rzeszowie. W latach 1984–2018 uczestniczył w międzynarodowym *Plenerze malarzy posługujących się językiem geometrii*, organizowanym przez Bożenę Kowską.

⁶¹ Władysław Podrazik (ur. 1953), studia rozpoczął w 1984 roku na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom uzyskał w 1989 roku w pracowni prof. Jerzego Nowosielskiego. Uprawia malarstwo, poezję i pisze teksty o sztuce. Swoje eseje publikował m. in. w „Tygodniku Powszechnym”, „Wiadomościach ASP”, „Głosie Plastyków” i „ArsForum”. W roku 2007 w Wydawnictwie Znak wydał wraz z Romanem Mazurkiewiczem wybór myśli Jerzego Nowosielskiego pt. *Prorok na skale*. Maluje abstrakcyjne obrazy sztalugowe.

⁶² Paweł Jach – (ur. 1979), absolwent Wydziału Rzeźby ASP w Krakowie (w 2005 roku dyplom w pracowni prof. Bogusza Salwińskiego). W roku 2016 uzyskał stopień doktora sztuki, na podstawie cyklu rzeźbiarskiego oraz rozprawy doktorskiej pt.: *Na drodze do Ukrytego*. Obecnie adiunkt w pracowni rzeźby Wydziału Malarstwa oraz Edukacji Artystycznej. Prowadzi aktywność twórczą na polu rzeźby, malarstwa i rysunku.

with an unusual trapezoidal layout, the artist designed a mural featuring musical notation with neumes – his own images – representing a separate sphere of the sacred, or a painterly sacred space [fig. 23]. References to Gregorian chant, the music of the cathedral builders, had previously appeared at one of his exhibitions at Galeria Pryzmat in 2014. However, it seems that they did not have the same effect in that monumental, white cube-type hall as they did in *Otwarta Pracownia*, which is squeezed into the courtyard of a tenement house on Dietla Street in Krakow. At that time, the neumes were arranged as a record of the *Introitus* antiphon for the entrance, which was sung during the consecration of the temple: *Terribilis est locus iste: hic domus Dei est et porta caeli: et vocabitur aula Dei*⁶⁵. The intimate scale of the project and the type of interior did not allow for the development of a fully legible record of this time. However, one of the paintings, *Cathedral XIII* (discussed earlier in this article), was clearly different from the others because of its figural motif and deliberate placement in the exhibition (it filled a win-

⁶⁵ Transl. “How awesome is this place! This is none other than the house of God, and this is the gate of heaven.” (Gen 28:17), *Bible Gateway*, Revised Standard Version Catholic Edition (the original uses the Polish translation *Biblia Jerozolimska*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2005).



22. R. Oramus, *Katedra. Z nieba i z ziemi*, wystawa w Muzeum Archidiecezjalnym w Krakowie, 6.07–31.07.2016, z archiwum artysty

22. R. Oramus, *Cathedral. From Heaven and Earth*, exhibition at the Museum of the Archdiocese in Kraków, 6.07–31.07.2016, from the artist's archive

dow recess). It was intended to allude to the initial. Both installations celebrate order, particularly the one in Pracownia Otwarta, and remind us of the potential to translate the harmony of sacred music into a harmony of colours and exhibition layout⁶⁶.

Conclusions

When meeting with artists, I asked them a challenging question about their awareness of the sacred place to which they refer, in the context of the topic at hand. I was captivated by Janusz Matuszewski's statement that being in a church is an opportunity to 'breathe in' its atmosphere. He prolongs this state in his own studio, but I realise that any studio can have the status of a 'church' for an artist, even if they only experience the actual sacred building by looking out of their studio window (Oramus and Cebula).

⁶⁶ Cf. R. Oramus, *Dźwięki katedr [Cathedral Sounds]*, in: B. Krasnowolski, R. Oramus, *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo z lat 2007–2011 [Romuald Oramus. Cathedral. Painting from the Period 2007–2011]*, Kraków 2013, pp. 64–83. Oramus also drew an interesting parallel by comparing Marcel Proust's literary work, *In Search of Lost Time*, to the construction of a Gothic cathedral. This took into account Proust's efforts to translate his experiences of cathedrals into the language of painting and graphic art; Oramus 2020, as in footnote 57, pp. 9–11.

Brinckena⁶³ [il. 21]. Szczególnie sąsiedztwo z dziełami dwóch pierwszych artystów mogło wywołać u oglądających skojarzenie *Katedr* z tradycją bizantyjskich ikon, „gdzie – jak przypomina Oramus – płaski lub stopniowo modulowany, nasycony i świetlisty kolor wyraża przestrzeń symboliczną”⁶⁴. Kuratorki wystawy postarały się, aby wzmocnić ten efekt światłem.

W 2016 roku *Katedry* opanowały całą przestrzeń galerii Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie, gdzie Romuald Oramus pokazał około czterdziestu swoich płócien. Każda z siedmiu kameralnych sal ekspozycyjnych czternastowiecznych piwnic byłego Domu św. Stanisława przyjęła na siebie ciężar kilku kompozycji, co dawało wrażenie płynnego przechadzania się po świątyni, a może raczej świątyniach, podglądania ich z różnych perspektyw o każdej porze dnia [il. 22]. Znaczenie świadomego zestawienia kompozycji tak, by budowała z wnętrzem efekt nie tylko służący kon-

⁶³ Adam Brincken (ur. 1951), studiował w ASP Kraków w latach 1970–1975 (dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Adama Marczyńskiego). Malarz, uprawiający także witraż i polichromię w przestrzeniach sakralnych, rysownik, scenograf, kurator i aranżer wielu wystaw problemowych i monograficznych. Prowadzi w krakowskiej ASP autorską Pracownię Malarstwa, będąc jednocześnie kierownikiem katedry i kierunku edukacja artystyczna. W latach 1982–1989 był jednym z animatorów Ruchu Kultury Niezależnej.

⁶⁴ Oramus 2013, jak przyp. 42, s. 46.



23. R. Oramus, „Katedra”, wystawa w Otwartej Pracowni w Krakowie, 29.11.2019– 3.01.2020, z archiwum artysty

23. R. Oramus, “Cathedral”, exhibition at Otwarta Pracownia in Kraków, 29.11.2019– 3.01.2020, from the artist’s archive

templacji czy po prostu przyjazny dla oka, lecz również sprzyjała refleksji intelektualnej, zaistniał także na ostatniej wspomnianej już wystawie artysty w krakowskiej Otwartej Pracowni. Do małego pomieszczenia o dziwnym trapezoidalnym planie artysta zaprojektował polichromię notacji muzycznej z neumami – własnymi obrazami – jako swoistą, wydzieloną sferę *sacrum* – malarskiego *sacrum* [il. 23]. Te odniesienia do chorału gregoriańskiego, muzyki z czasów budowniczych katedr, pojawiły się już wcześniej na jednej z jego wystaw w Galerii Pryzmat w 2014 roku, ale wydaje się, że w tamtej monumentalnej sali w typie *white cube* nie dawały takiego efektu, jak we wciśniętej w podwórzec krakowskiej kamienicy przy ulicy Dietla Otwartej Pracowni. Wówczas neumy zostały ułożone jako zapis antyfony na wejście (*Introitus*) śpiewanej podczas konsekracji świątyni *Terribilis est locus iste: hic domus Dei est et portaceli: et vocabitur aula Dei*⁶⁵. Tym razem kameralna skala realizacji i typ wnętrza nie pozwoliły rozwinąć w całości czytelnego zapisu. Jednak jeden z obrazów, wyraźnie różniący się od pozostałych, bo z motywem figuralnym, *Katedra XIII* (wcześniej omówiony w niniejszym artykule) i świadomie umiejscowiony w ekspozycji (wypełniał wnękę okienną), miał stanowić aluzję do inicjału. Obie instalacje głoszą pochwałę porządku – szczególnie ta w Pracowni Otwartej – oraz przypominają

Oramus maintains an intellectual reflection on a motif he encountered two decades earlier by visiting successive churches. None of the cycles discussed have been completed, even though the artists gave their oil paintings different titles. This does not seem to be a necessary or creative task for Oramus or Matuszewski, however, as the influence of their early experiences with the sacred sphere is evident in their work. The artists do not succumb to habituation; they still feel the need to react to repeated exposure to the same stimulus, whether in the form of memories of important places or subsequent visits to them. This does not lead to indifference, however, but to revelations and renewed admiration. Concurrently, changes in iconography, composition or colour scheme that occur in subsequent interpretations of motifs are often only noticeable after prolonged analysis and contemplation of the broader spectrum of the artists’ work, which may seem strange given the many emotions involved. In the case of the aforementioned artists, we can speak of a creative process akin to meditating on the Word of God or contemplating the Face of God – practices recommended by the Church Fathers where this place also played a significant role⁶⁷. Such

⁶⁵ Tłum. „O jakże miejsce to przejmuje grozą! Prawdziwie jest to dom Boga i brama do nieba!” (Rdz 28, 17) *Biblia Jerozolimska*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2005.

⁶⁷ B. Stano, *Miejsca święte wg Jana od Krzyża w obrazach ręką ludzką czynionych. Myśli na kanwie twórczości Juliana Jończyka, Agnieszki Dacy i Łukasza Murzyna* [Sacred Places According to John of the Cross in Images Created by Human Hands. Thoughts Based on the Works of Julian Jończyk, Agnieszka Dacy and Łukasz Murzyn] in: *Estetyka i charyzmat Zmartwychwstańców* [The Aesthetics and Charisma of the Resurrectionists], eds. D. Tabor, B. Ciciora, Kraków 2023, pp. 323–341.

an attitude of fidelity to the idea, recognised through feelings based on the reaction of the senses to the motif of God's house, could be associated with the Neo-Romanticism movement. However, this is not the only evidence of this affinity. This affinity is also evident in artists' references to tradition in technology (Oramus: encaustic painting; Matuszewski: the crucifixion, Pietà, St Bernard, New Jerusalem; Cebula: Greece and ancient and early Christian culture; Matuszewski: Mogiła, Cistercians, Oramus: Spain, France, Gothic). The Neo-Romantics proclaimed that the easiest way to access God and truth was through homegrown piety and simple faith. This can clearly be seen in Matuszewski's repeated visits to Mogiła, his selection of works that are sincere but not particularly artistic, Cebula's depiction of Szeroka Street, and Oramus' portrayal of St Mary's Church.

Returning to the question posed in the introduction about creative models for painters, Janusz Matuszewski is the only artist who can be placed among those who want their art to be as close to the sacred as possible. For example, he decided not to display his works at temporary exhibitions. Although he does not know exactly where his paintings are placed in the Mogiła monastery, he is proud that they are there. His subsequent paintings prove that these relationships are important to him and irreplaceable in terms of his spiritual development. Some of his paintings are exhibited in the galleries mentioned in the introduction. However, when preparing subsequent exhibitions, the artist ensures that the surroundings do not dominate his art. For example, he avoids the renovated frescoes in Krypta u Pijarów. The other two painters do not avoid religious contexts; however, they are more interested in ensuring the autonomy of their work and that the surroundings add value to their paintings.

By leaving the interpretation of their paintings open, artists give viewers the opportunity to project their experiences of viewing works in galleries and studios onto the paintings themselves. Personal encounters with these artists were unique, just as it is important to them to be in sacred places that captivate with their richness of shapes and colours and are steeped in local history. Perhaps one day contemporary painters will feel like co-hosts of these spaces, which they occasionally visit discreetly and from which they draw inspiration in abundance.

Dr Bernadeta Stano
University of the National Education
Commission in Kraków
e-mail: bernadeta.stano@op.pl

Translation by Monika Mazurek

o możliwości przełożenia harmonii muzyki sakralnej na harmonię barw i aranżację wystawy⁶⁶.

Podsumowanie

Spotykając się z artystami, zadawałam im w kontekście podjętego tematu trudne pytania o świadomość miejsca świętego, do którego się odwołują. Bardzo urzekło mnie sformułowanie Janusza Matuszewskiego, że przebywanie w świątyni to okazja do „nawdychania się” jej atmosfery. On sam przedłuża sobie ten stan we własnej pracowni, ale zdaje sobie sprawę, że każda pracownia może mieć dla artysty status „świątyni”, nawet gdy właściwej budowli sakralnej doświadcza on tylko wyglądając przez okno swojej pracowni (Oramus i Cebula). Oramus zachowuje stan intelektualnego namysłu nad przyswojonym dwie dekady wcześniej motywem, peregrynując do kolejnych kościołów. Wszystkie omówione cykle nie zostały zamknięte, mimo że artyści nadawali olejnym pracom inne tytuły, co zresztą dla Oramusa czy Matuszewskiego nie wydaje się potrzebnym i twórczym zadaniem, widąc w nich wpływ tych pierwszych doświadczeń ze sfery *sacrum*. Artyści nie ulegają zjawisku habituacji i wciąż odczuwają potrzebę reakcji na wielokrotne powtarzanie tego samego bodźca czy to w postaci wspomnień z ważnego dla nich miejsca, czy jego kolejnego oglądu. Nie prowadzi to do zobojętnienia, lecz do olśnienia i ponownych zachwytów. Jednocześnie, co może wydawać się dziwne przy tylu emocjach, zmiany w ikonografii, kompozycji czy kolorystyce, które następują w kolejnych interpretacjach motywów, często są dostrzegalne dopiero po dłuższej analizie i wpatrywaniu się w szersze spektrum ich dorobku. W odniesieniu do wymienionych artystów można mówić o procesie twórczym podobnym do medytacji nad Słowem Bożym czy kontemplacji Oblicza Boga, a więc o praktykach zalecanych przez ojców Kościoła, gdzie również owo miejsce odgrywało niebagatelną rolę⁶⁷. Taką postawę wierności idei, rozpoznawanej poprzez uczucia zrodzone z reakcji zmysłów wobec motywu domu Bożego, można by wiązać z nurtem neoromantyzmu, ale to nie jedyny dowód na istnienie tego powinowactwa. Objawia się ono we wszelkim odwoływaniu się artystów do tradycji

⁶⁶ Por. R. Oramus, *Dźwięki katedr*, w: B. Krasnowolski, R. Oramus, *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo z lat 2007–2011*, Kraków 2013, s. 64–83. Bardzo interesującą paralelę poczynił również Oramus, przyrównując dzieło literackie Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* do kompozycji gotyckiej katedry, z uwzględnieniem swoich starań, by własne doświadczenia katedr przełożyć na język malarski i graficzny; Oramus 2020, jak przyp. 57, s. 9–11.

⁶⁷ B. Stano, *Miejsca święte wg Jana od Krzyża w obrazach ręką ludzką czynionych. Myśli na kanwie twórczości Juliana Jończyka, Agnieszki Dacy i Łukasza Murzyna*, w: *Estetyka i charyzmat Zmartwychwstańców*, red. D. Tabor, B. Ciciora, Kraków 2023, s. 323–341.

w zakresie technologii (Oramus, enkaustyka), ikonografii (Matuszewski: motyw ukrzyżowania, piety, św. Bernarda, Nowej Jerozolimy; Oramus: model świątyni chrześcijańskiej), podróży do źródeł kultury (Cebula: Grecja, kultura starożytna i wczesnochrześcijańska, Matuszewski: Mogiła, cystersi, Oramus: Hiszpania, Francja, gotyk). Neoromantycy głosili pogląd, że najłatwiej uzyskać dostęp do Boga i prawdy dzięki rodzinnej pobożności i prostej wierze. Ten kierunek dostrzec można w powrotach Matuszewskiego do Mogiły, w jego wyborach dzieł szczytnych, ale nie o wysokich walorach artystycznych, w oglądaniu ulicy Szerokiej przez Cebulę czy kościoła Mariackiego przez Oramusa.

Wracając do postawionego we wstępie pytania o model twórczości identyfikujący malarzy, trzeba zauważyć że tylko Janusza Matuszewskiego można umieścić w rzędzie artystów chcących być ze swoją sztuką jak najbliżej *sacrum*. Świadczą o tym chociażby decyzje o rezygnacji z kolejnych odsłon swoich dzieł na wystawach czasowych. Mimo że nie śledzi, gdzie konkretnie zostały umieszczone jego obrazy na terenie klasztoru w Mogile, to wie, że tam są i jest z tego dumny. Kolejnymi pracami udowadnia, że te relacje są dla niego ważne, niezastąpione i stymulujące rozwój duchowy. Część jego obrazów pokazywana jest w galeriach wymienionych we wstępie, choć artysta przygotowując kolejny pokaz, stara się, by otoczenie nie zdominowało jego sztuki (na przykład odnowione freski w Krypcie u Pijarów). Pozostali dwaj malarze nie unikają kontekstów religijnych, ale bardziej interesuje ich autonomia ich twórczości oraz to, by otoczenie stało się wartością dodaną do ich obrazów.

Malarze, pozostawiając otwartą kwestię interpretacji swoich obrazów, dają szansę projekcji nań doświadczeń z oglądu ich dzieł w galeriach i pracowniach. Osobiste spotkania z wymienionymi artystami były wyjątkowe, podobnie jak dla nich przebywanie w miejscach świętych, ujmujących bogactwem kształtów i barw, przesyconych lokalną historią. Może nastąpi kiedyś moment, że malarz współczesny poczuje się współgospodarzem tych przestrzeni, w których od czasu do czasu dyskretnie gości i z których garściami czerpie inspirację.

dr Bernadeta Stano
Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
e-mail: bernadeta.stano@op.pl

Bibliografia

Druki zwarte i ciągłe

Biłka T. OP, *Płonące pola*, „Arteon” 7, 2019, s. 34–45.
Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974.

Bibliography

Books, book chapters and articles

- The Bible, Bible Gateway*, Revised Standard Version Catholic Edition (the original uses the Polish translation Biblia Jerozolimska, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2005 The Bible text: „Biblia Tysiąclecia”).
- Biłka T. OP, *Płonące pola [Burning Fields]*, „Arteon” 7, 2019, pp. 34–45.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów [Selected Essays]*, transl. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974.
- Kasperowicz R., *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia [Figures of Salvation? The Idea of the ‘Religion of Art’ in Selected Artistic Concepts of the 19th Century.]*, Lublin 2010.
- Kiciński A., *Muzea – instrumenty ekspozycji czy świątynie [Museums: Exhibition Venues or Temples?]*, „Muzealnictwo” 43, 2001, pp. 57–75.
- Kołodziejczyk I., *Mogiła opactwo cystersów [The Cistercian Abbey in Mogiła]*, Kraków 1992.
- Krasnowolski B., Oramus R., *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo z lat 2007–2011 [Romuald Oramus. Cathedral. Painting from the Period 2007–2011]*, Kraków 2013.
- Janusz Tarabula i II Grupa Krakowska [Janusz Tarabula and the II Kraków Group], ed. J. Lewiński, Kraków 2015.
- Majewski P., *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności” [Painting the Matter in Poland as a Formula of “Modernity”]*, Lublin 2006.
- Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka [Painting the Matter 1958–1963. Nowa Huta Group]*, exhibition catalogue, eds. M. Branicka, M. Tarabula, the Zderzak Gallery, Kraków 2000.
- Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000–2019 [Metaphysics of Presence. Religious Inspirations in the Works of Kraków Artists]*, eds. B. Stano, A. Daga, Kraków 2019.
- Oramus R., *Impresje francuskie [French Impressions]*, „Konspekt” 2011, no.1 (38), pp. 54–56.
- Oramus R., *Radość iluzji malarskiej. Eseje o sztuce [The Joy of Painterly Illusion. Essays on Art]*, Kraków 2004.
- Organisty A., *Malarstwo religijne Janusza Matuszewskiego w kręgu sztuki i duchowości cysterskiej [Janusz Matuszewski’s Religious Paintings in the Circle of Cistercian Art and Spirituality]* in: *Dzieje i kultura cystersów w Polsce 1 [The History and Culture of the Cistercians in Poland I]*, eds. M. Starzyński, D. Tabor CR, Kraków 2016, pp. 117–127.
- Organisty A., Wyrzykowska M., *Muzeum Willmanna, czyli „świątynia sztuki” w Lubiążu. Propozycje rewitalizacji kościoła klasztornego Wniebowzięcia NMP [The Willmann Museum, or the ‘Temple of Art’ in Lubiąż. Proposals for the Revitalisation of the Monastery Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary]* in: *Monastery Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Lubiąż. History, State of Preservation,*

- Revitalisation Concept*], ed. A. Kozieł, Wrocław 2010, pp. 149–164.
- Organisty A., „Na przebłaganie za grzechy nasze...”. *O malarstwie Grzegorza Bednarskiego i Janusza Matuszewskego* [“In Atonement for Our Sins...”. *On the Painting of Grzegorz Bednarski and Janusz Matuszewski*], „Ethos” 1, 2014, pp. 239–253.
- Przestrzeń alternatywna dla działań artystycznych* [Alternative Space for Artistic Activities], eds. B. Stano, J. Łapińska, Kraków-Wieliczka 2019.
- Reck G., *Wystawa prac Bronisława Kierzkowskiego* [An Exhibition of Bronisław Kierzkowski's Works], „Panorama Północy” 14, 1959, p. 15.
- Rzepińska M., *W kręgu malarstwa* [In the World of Painting], Wrocław 1988.
- Stano B., *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL* [The Artist in the Factory. Two Faces of Industrial Patronage in Communist Poland], Kraków 2019.
- Stano B., *Miejsca święte wg Jana od Krzyża w obrazach ręką ludzką czynionych. Myśli nakanwie twórczości Juliana Jończyka, Agnieszki Dacy i Łukasza Murzyna*, [Sacred Places According to John of the Cross in Images Created by Human Hands. Thoughts Based on the Works of Julian Jończyk, Agnieszka Daca and Łukasz Murzyn] in: *Estetyka i charyzmat Zmartwychwstańców* [The Aesthetics and Charisma of the Resurrectionists], eds. D. Tabor, B. Ciciora, Kraków 2023, pp. 323–341.
- Szczerski A., *4xnowoczesność. Transformacje Nowoczesność w III RP* [4 x Modernity. Transformations: Modernity in the Third Polish Republic] in: *Transformacje. Nowoczesność w III RP* [Transformations: Modernity in the Third Polish Republic, exhibition catalogue], eds. C. Frejlich, A. Szczerski, Kraków 2024, pp. 17–35.
- St John of the Cross, *Ascent of Mount Carmel, Book III*. transl. and ed. E. Allison Peers, 3rd revised edition, Catholic Spiritual Direction, <https://www.catholicspiritualdirection.org/ascentcarmel.pdf> (the original text uses Święty Jan od Krzyża, Doktor Kościoła, *Dzieła*, ed. o. O. Filek OCD, transl. o. B. Smyrak OCD, Kraków 1986).
- Winnicka-Gburek J., *Homo Metaphysicus*, „Arteon” 12, 2019, pp. 6–9.
- Exhibition Catalogues and Unpublished Texts**
- Ars Sacra El Greca. W 100-lecie Niepodległości i Muzeum* [El Greco's Ars Sacra. On the 100th Anniversary of Independence and the Museum], exhibition catalogue, the Diocesan Museum In Siedlce, ed. Fr. R. Mironczuk, November 2018 – January 2019 Siedlce.
- Romuald Oramus. *Katedra z nieba i z ziemi. Malarstwo* [Romuald Oramus. Cathedral from Heaven and Earth], exhibition catalogue, the Museum of the Archdiocese in Kraków, 6.07–31.08.2016.
- Romuald Oramus. *La cathédrale. Peinture et gravure, Société Historique et Littéraire Polonaise*, 15 janvier – 8 février 2020, Paris 2020.
- Kasperowicz R., *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia*, Lublin 2010.
- Kiciński A., *Muzea – instrumenty ekspozycji czy świątynie*, „Muzealnictwo” 43, 2001, s. 57–75.
- Kołodziejczyk I., *Mogiła opactwo cystersów*, Kraków 1992.
- Krasnowolski B., Oramus R., *Romuald Oramus. Katedra. Malarstwo z lat 2007–2011*, Kraków 2013.
- Janusz Tarabula i II Grupa Krakowska, red. J. Lewiński, Kraków 2015.
- Majewski P., *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006.
- Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka*, katalog wystawy, red. M. Branicka, M. Tarabula, Galeria Zderzak, Kraków 2000.
- Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000–2019*, red. B. Stano, A. Daca, Kraków 2019.
- Oramus R., *Impresje francuskie*, „Konspekt” 2011, nr 1 (38), s. 54–56.
- Oramus R., *Radość iluzji malarskiej. Eseje o sztuce*, Kraków 2004.
- Organisty A., *Malarstwo religijne Janusza Matuszewskego w kręgu sztuki i duchowości cysterskiej*, w: *Dzieje i kultura cystersów w Polsce 1*, red. M. Starzyński, D. Tabor CR, Kraków 2016, s. 117–127.
- Organisty A., Wyrzykowska M., *Muzeum Willmanna, czyli „świątynia sztuki” w Lubiążu. Propozycje rewitalizacji kościoła klasztornego Wniebowzięcia NMP* w: *Kościół klasztorne Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*, red. A. Kozieł, Wrocław 2010, s. 149–164.
- Organisty A., „Na przebłaganie za grzechy nasze...”. *O malarstwie Grzegorza Bednarskiego i Janusza Matuszewskego*, „Ethos” 1, 2014, s. 239–253.
- Przestrzeń alternatywna dla działań artystycznych*, red. B. Stano, J. Łapińska, Kraków-Wieliczka 2019.
- Reck G., *Wystawa prac Bronisława Kierzkowskiego*, „Panorama Północy” 14, 1959, s. 15.
- Rzepińska M., *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1988.
- Stano B., *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*, Kraków 2019.
- Stano B., *Miejsca święte wg Jana od Krzyża w obrazach ręką ludzką czynionych. Myśli na kanwie twórczości Juliana Jończyka, Agnieszki Dacy i Łukasza Murzyna*, w: *Estetyka i charyzmat Zmartwychwstańców*, red. D. Tabor, B. Ciciora, Kraków 2023, s. 323–341.
- Szczerski A., *4xnowoczesność. Transformacje Nowoczesność w III RP*, w: *Transformacje Nowoczesność w III RP* [katalog], red. C. Frejlich, A. Szczerski, Kraków 2024, s. 17–35.
- Święty Jan od Krzyża, Doktor Kościoła, *Dzieła*, red. o. O. Filek OCD, tłum. o. B. Smyrak OCD, Kraków 1986.
- Winnicka-Gburek J., *Homo Metaphysicus*, „Arteon” 12, 2019, s. 6–9.

Katalogi wystaw i teksty niepublikowane

Ars Sacra El Greca. W 100-lecie Niepodległości i Muzeum, katalog wystawy, Muzeum Diecezjalne w Siedlcach, red. ks. R. Mironczuk, listopad 2018–styczeń 2019 Siedlce.

Romuald Oramus. *Katedra z nieba i z ziemi. Malarstwo*, katalog wystawy, Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie 6.07–31.08.2016.

Romuald Oramus. *La cathédrale. Peinture et gravure, Société Historique et Littéraire Polonaise*, 15 janvier – 8 février 2020, Paris 2020.

Romuald Oramus. *Katedra obrazy*, katalog wystawy, Otwarta Pracownia Kraków 29.11.2019–17.01.2020.

Zbigniew Cebula. *Wieloryby i wulkany*, katalog wystawy, Galeria Pryzmat Kraków, 10.04–23.04. 2018.

Z. Cebula /malarstwo/, katalog wystawy, BWA Ostrowiec Świętokrzyski, styczeń-luty 2017.

Zbigniew Cebula. *Axis Mundi, Malarstwo*, katalog wystawy. Muzeum Archidiecezjalne, Kraków 26.09–15.10.2019.

Strony internetowe

Namalować katolicyzm od nowa, <https://angelicum.it/st-john-paul-ii-institute-of-culture/lets-paint-catholicism-again/pl/> (dostęp: 25.03.2025)

Karmelici <http://www.karmelici.pl/artykuly/klasztery/trutowo>

K. Prętkowska, *Klasztor w Trutowie miejscem pleneru artystów* (dostęp: 02.01.2020), <https://bydgoszcz.tvp.pl/33504373/klasztor-w-trutowie-miejscem-pleneru-artystow>
Galeria Krypta u Pijarów, wrzesień–październik 2019, wystawa Zb. Cebuli, <http://welcometo.pl/galeria-krypta-u-pijarow-wrzesien-pazdziernik-2019-wystawa-zb-cebuli/> (data dostępu 02.01.2020).

M. Howorus-Czajka, *Alternatywne funkcje zabytkowych wnętrz kościelnych a mariaż ze sztuką współczesną*, http://www.muzeumlubelskie.pl/images/media/file/1_Howorus-Czajka_SiML_19.pdf (dostęp: 02.01.2020).

A. Budzałek, *Sylwetki – Romuald Oramus*, https://zpap.pl/zpap/index.php?option=com_content&view=article&id=2040:sylwetki-romuald-oramus&catid=88:arsforum-32018&Itemid=235&lang=pl (dostęp: 02.01.2020).

Romuald Oramus. *Katedra: Obrazy [Romuald Oramus. Cathedral: The Paintings]*, exhibition catalogue, Otwarta Pracownia Kraków 29.11.2019–17.01.2020.

Zbigniew Cebula. *Wieloryby i wulkany [Zbigniew Cebula. Whales and Volcanoes]*, exhibition catalogue, Galeria Pryzmat Kraków, 10.04–23.04. 2018.

Z. Cebula /malarstwo/ [Z. Cebula/Painting/], exhibition catalogue, BWA Ostrowiec Świętokrzyski, January-February 2017.

Zbigniew Cebula. *Axis Mundi, Malarstwo [Zbigniew Cebula. Axis Mundi. Painting]* exhibition catalogue. The Museum of the Archdiocese, Kraków 26.09–15.10. 2019.

Websites

Namalować katolicyzm od nowa [Painting Catholicism Anew] <https://angelicum.it/st-john-paul-ii-institute-of-culture/lets-paint-catholicism-again/pl/> (access date: 25.03.2025).

Carmelites <http://www.karmelici.pl/artykuly/klasztery/trutowo>

K. Prętkowska, *Klasztor w Trutowie miejscem pleneru artystów [The monastery in Trutowo is a venue for an outdoor painting session]* (access date 02.01.2020) <https://bydgoszcz.tvp.pl/33504373/klasztor-w-trutowie-miejscem-pleneru-artystow>

Galeria Krypta u Pijarów, wrzesień–październik 2019, wystawa Zb. Cebuli [The Gallery Krypta u Pijarów, September-October 2019, the exhibition of Z. Cebula] <http://welcometo.pl/galeria-krypta-u-pijarow-wrzesien-pazdziernik-2019-wystawa-zb-cebuli/> (access date 02.01.2020).

M. Howorus-Czajka, *Alternatywne funkcje zabytkowych wnętrz kościelnych a mariaż ze sztuką współczesną [The Alternative Use of Historic Church Interiors in Conjunction with Contemporary Art]* in: http://www.muzeumlubelskie.pl/images/media/file/1_Howorus-Czajka_SiML_19.pdf (access date 02.01.2020).

A. Budzałek, *Sylwetki – Romuald Oramus [Profiles – Romuald Oramus]*, https://zpap.pl/zpap/index.php?option=com_content&view=article&id=2040:sylwetki-romuald-oramus&catid=88:arsforum-32018&Itemid=235&lang=pl (access date 02.01.2020).