

Rocznik Wydziału Sztuki
Uniwersytetu Rzeszowskiego
Nr 1/2017 ISSN 2544-4824

warstwy

wobec śmierci



Krzysztof Pisarek, z cyklu *Stany przejściowe*, 2010, fotografia

Zespół redakcyjny:

Tadeusz Boruta

Tadeusz Błoński

Marcin Dudek

Wiesław Grzegorzczak

Agnieszka Iskra-Paczkowska

Anna Jamrozek-Sowa

Joanna Janowska-Augustyn

Marlena Makiel-Hędrzak (redaktor naczelna)

Karolina Niwelińska

Tadeusz Nuckowski

Ondrej Revický

Grażyna Ryba

Jadwiga Sawicka (zast. redaktor naczelnej)

Anna Steliga

Rada naukowa:

prof. Lex Drewiński (Akademia Sztuki w Szczecinie)

prof. Władysław Pluta (Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie)

dr hab. Magdalena Rabizo-Birek, prof. UR (Uniwersytet Rzeszowski)

dr hab. Lucyna Rotter (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie)

prof. Joanna M. Wężyk (Kean University, New York, USA)

Redaktor naukowy numeru:

Marlena Makiel-Hędrzak

Recenzenci:

dr hab. Andrzej Ostrowski UMCS Lublin

dr hab. Kinga Łopot-Dzierwa, prof. UP Uniw. Pedagogiczny w Krakowie

Na okładce:

Włodzimierz Kotkowski, *Ostry deser*, 1994, mezzotinta, 41 × 30 cm

Włodzimierz Kotkowski, *Rada*, mezzotinta, 1991, 41 × 31 cm

Layout, skład:

Ondrej Revický

Tłumaczenie na jęz. angielski:

Agnieszka Andrzejewska

Korekta:

Janina Dubiel

Wydawca:

Wydział Sztuki UR, Wydawnictwo UR

Druk:

ARTiS Poligrafia s.c.

Adres redakcji i wydawcy:

Wydział Sztuki, Uniwersytet Rzeszowski

al. mjr. W. Kopisto 2a,

35-959 Rzeszów

tel. (17) 8721174

e-mail: rocznikws@gmail.com

warstwy

Rocznik Wydziału Sztuki
Uniwersytetu Rzeszowskiego

Nr 1/2017 ISSN 2544-4824

WPROWADZENIE

- 2 Marlena Makiel-Hędrzak: Obszary (nie)obecności

TEMAT NUMERU: WOBEC ŚMIERCI

- 4 Agnieszka Iskra-Paczkowska: Śmierć. Między doświadczeniem a pojęciem
10 Łukasz Huculak: Sarkofag. Wirtualne istnienie i realne nieistnienie
23 Lucyna Rotter: Umieranie i rodzenie się do nowego życia.
Obrzędy – zwyczaje – symbole
30 Agata Sulikowska-Dejena: O banalności śmierci.
Azyl dla uchodźców we współczesnej sztuce

KONTEKSTY SZTUKI

- 36 Grażyna Niezgoda: *Nieskończona pieśń o człowieku*. O Wiesławie Wodnickim
39 Paweł Nowicki: Cień przeszłości – refleksje z kilku wystaw
42 Agnieszka Dobosz-Bruchnalska: Rysowanie
44 Łukasz Gil: Fragmenty obecności. Obraz – między figuracją a abstrakcją
47 Jacek Balicki: Natura a sztuka. Aspekty i dylematy malarstwa pejzażowego

ILUMINACJE

- 50 Jan Tulik: Wszystko zaczyna się od ekstazy

ROZMOWY

- 53 Tadeusz Boruta (Opracowanie redakcyjne): Rola inspiracji w procesie tworzenia artystycznego (Dyskusja wokół wystawy *Inspiracje 13* w Galerii Sztuki Współczesnej w Przemyślu)
67 Wszystko i nic, czyli mała jaszczurka i Mistrz Ogrodu na Krzemieńcu.
Z Tadeuszem Nuckowskim rozmawia Grażyna Niezgoda
70 Czaszka i przedmioty.
Z Szymonem Wojtanowskim rozmawia Marlena Makiel-Hędrzak

PRACOWNIE

- 73 Jadwiga Sawicka: *Autofocus*. Wystawa pracowni multimedialnych i fotografii
75 Agata Sulikowska-Dejena: *Źródło* – prace inspirowane poezją
Jana Pawła II. Wystawa pracowni rysunkowej

76 NAGRODA IM. JERZEGO PANKA

- Łukasz Cywicki: Idea i historia Konkursu o Nagrodę im. Jerzego Panka

GALERIA WYDZIAŁU SZTUKI

- 85 Agnieszka Dobosz-Bruchnalska: Włodzimierz Kotkowski. Rysunek i grafika
86 Wiesław Banach: Beksiński nieznanym?
87 Agnieszka Jankowska: 5. Międzynarodowy Konkurs na Rysunek im. M.E. Andriollego
88 Jadwiga Sawicka: *Funny Games*. Wystawa poświęcona Małkowi Wierczakowi

RELACJE / RECENZJE / KOMENTARZE

- 90 Kamila Bednarska: *Portret intymny*. Slavsk (Ukraina)
92 Agnieszka Iskra-Paczkowska: SzymbART 2016. *Zniewolenie sztuki. Zniewolenie w sztuce*
94 Anna Steliga: *Hasior Assemblage*. Międzynarodowy Projekt Artystyczny, Zakopane
95 Anna Steliga: *The II International Art Symposium Landscape – Different View*, Bańska Szczańnica, Słowacja
96 Anna Steliga: Relacja ze stażu we Włoszech w ramach programu ERASMUS+ na Università degli Studi di Genova
97 Łukasz Gil: Świat zmysłów i ducha – plener malarski Wiśniowa 2016
98 Mirosław Pawłowski: *Przestrzenie grafiki I Koegzystencja*. 2. Ogólnopolskie Sympozjum Grafiki Artystycznej

WYDARZENIA I WYSTAWY

- 100 *Cały czas. Prace na papierze*. Wystawa prac Tadeusza Nuckowskiego - Jan Fejkiel Gallery
101 Jadwiga Sawicka: *Nowe ilustracje* w Galerii Arsenał Elektrownia w Białymstoku
103 Marta Miś: Teksty ilustrują teksty, czyli nowe Muzea Wyobraźni
106 Stanisław Białogłowicz: *Operationes Spirituales*
108 Joanna Janowska-Augustyn: *Tabula rasa*
110 Marta Anna Raczek-Karcz: Sztuka ciszy
111 Piotr Woroniec jr: Galeria r_z. Międzynarodowy Konkurs Małej Formy Plastycznej

113 KALENDARIUM 2016

121 NOTY O AUTORACH

LABIRYNTY

- 127 Witold Nowak: *Vulnerant omnes ultima necat*

ETC.

- Krzysztof Pisarek: *Stany przejściowe*

Obszary

Oddajemy do Państwa rąk pierwszy numer Rocznika Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Przywilejem nowych pism jest prośba o życzliwe przyjęcie, o takie też prosimy, ale i o sugestie na przyszłość. Pismo ma służyć prezentacji teoretycznego namysłu nad sztuką i dziedzinami z nią powiązanymi oraz eksploracji obszarów twórczości w zakresie konkretyzowanych tematów przestrzeni interdyscyplinarnych. Istotne będzie też przedstawienie badań naukowych prowadzonych na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, a także prezentacja sylwetek twórców kreujących współczesne oblicze kultury. Sztuka w wymiarze praktycznym i teoretycznym tworzy pewną wspólną rzeczywistość obecności w świecie. Chcielibyśmy, aby ta obecność – poczynając od wymiaru ontologicznego poprzez estetyczny do socjologicznego – znalazła swoje odzwierciedlenie w tekstach zamieszczanych w WARSTWACH. Mamy nadzieję, iż wydawnictwo, mające w założeniu artystyczno-naukowy charakter, będzie platformą wymiany myśli i prezentacji najbardziej istotnych zjawisk sztuki współczesnej oraz pozwoli na nawiązanie współpracy z różnymi ośrodkami akademickimi w zakresie definiowania jej horyzontów. W kolejnych rocznikach chcielibyśmy zachować strukturę pisma, która została przyjęta w bieżącym numerze, stwarza ona bowiem możliwość prezentacji różnorodnych tekstów, od artykułów naukowych po krótkie formy literackie.

Zasadniczy temat pierwszego numeru – WOBEC ŚMIERCI – niesie istotne dla nas wszystkie treści. Śmierć to jedyna pewna rzecz w naszym życiu, która kiedyś nastąpi. Różnie jest pojmowana, dla jednych jest to nierozciągliwy, pozaempiryczny moment, dla innych zaś każda upływająca chwila życia jest jej obrazem. Fiodor Dostojewski, kiedy stał przed plutonem egzekucyjnym, niespodziewanie dostał od cara akt łaski. Patrząc w oczy śmierci, zrozumiał, czym jest życie, był to jego punkt zwrotny. Recepcja rzeczywistości uległa przewartościowaniu. Choć na ogół nie doświadczają tak ekstremalnych stanów, to z racji samego doznawania czasu możemy odczuwać ów dramat utraty. Warto w tym miejscu zacytować słowa ks. prof. Michała Hellera, który pisze, iż *wszystkie problemy człowieka z sobą sprowadzają się do problemów z czasem, a wszystkie problemy z czasem mają jedno imię – śmierć.*

Sztuka naszych czasów, jeśli nie mówi o śmierci wprost, to otwiera się na pewne strefy obszarów tanatologicznych.

(nie)obecności

Artykuły WARSTW stanowią próbę dotarcia do istoty owych obszarów, na antynomii obecność/nieobecność opiera się bowiem wiele wątków determinujących twórczość.

Numer otwierają rozważania Agnieszki Iskry-Paczkowskiej poświęcone wielowymiarowym doświadczeniom ludzkiej skończoności, w których autorka analizuje między innymi współczesną odsłonę *ars moriendi*. Wieloaspektowe studium Łukasza Huculaka koncentruje się na problematyce statusu tematyki wanitatywnej w kontekście aktualnych zjawisk kulturowych. Lucyna Rotter podejmuje temat narodzin i śmierci w ujęciu historyczno-kulturowym, dociera do momentu nierozzerwalności faktu narodzin i śmierci. W tekście Agaty Sulikowskiej-Dejeny znajduje miejsce aktualna tematyka ocalenia powagi śmierci w aspekcie losu uchodźców.

Grażyna Niezgoda przybliży sylwetkę zmarłego niedawno przemysłowego artysty Wiesława Wodnickiego, analizując przejmujący cykl jego obrazów *Nieskończona pieśń o człowieku*, Paweł Nowicki zaś podąża śladami przeszłych zdarzeń i ich wielowymiarowej recepcji, nawiązując do trzech gorlickich wystaw. Esej Jana Tulika, towarzyszący fragmentowi jego poematu *Trzewiczek Amalii albo umarłych z żywymi obcowanie*, dotyczy jednego z największych dzieł sztuki rokokowej w Polsce, nagrobka Marii Amalii Mniszchowej z Brühlów dłuta Jana Obrockiego. Autor odsłania ścieżki poetyckich inspiracji, ukazując zarówno mnogość subiektywnych odniesień, jak i ich uniwersalną naturę. Dialog z Szymonem Wojtanowskim podejmujący temat numeru ustanawia swoistą dychotomię pojmowania motywu vanitas przez młode pokolenie twórców, wciąż otwierających w tym odwiecznym temacie nowe wniki wrażliwości. Lektura obrazu bywa rodzajem labiryntu, czytając kolejne wątki, otwieramy wciąż nowe ścieżki interpretacji. Witold Nowak w swoim eseju dotyczącym dzieła, którego autorem jest Antonio de Pereda y Salgado, odsłania atrybuty czasu wobec dychotomii trwania i mijania.

Bieżący numer zawiera przegląd istotnych badań nad obrazem i jego genezą, w tym także zapis debaty, która miała

miejsce w Galerii Sztuki Współczesnej w Przemysłu, dotyczącej roli inspiracji w procesie tworzenia. Rozmowa Grażyny Niezgody z Tadeuszem Nuckowskim ukazuje wątki fundamentalne jeśli chodzi o funkcjonowanie warsztatu współczesnego grafika, definiuje wyjątkową przestrzeń obszarów inspiracji i ich nierozzerwalną więź z naturą.

Omawiane w numerze ekspozycje w Galerii im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego (działającej na Wydziale Sztuki UR) dokumentują ważne wydarzenia zaistniałe od początku jej powołania. Galeria ta jest zarówno przestrzenią konfrontacji dorobku uczelni artystycznych, prezentacji bieżących edycji imprez plastycznych, jak też miejscem eksponowania premierowych wystaw. Inną ważną inicjatywą jest zorganizowanie przez rzeszowski okręg ZPAP Międzynarodowego Biennale Małej Formy Graficznej; pokłosie pierwszej edycji pozwala dostrzec ogromne zainteresowanie tym rodzajem wypowiedzi twórczej, jej wyjątkowy charakter i potencjał. Nagroda im. J. Panka za najlepszy dyplom na Wydziale Sztuki stała się dla wielu absolwentów pierwszą formą dostrzeżenia i nobilitacji wyróżniających się osiągnięć artystycznych. Jej historię i założenia prezentuje Łukasz Cywicki.

Pośród omawianych w numerze ważnych wydarzeń, jakie miały miejsce w roku bieżącym, jest wystawa grafik *Cały czas* Tadeusza Nuckowskiego w Jan Fejkiel Gallery, ekspozycja *Nowe ilustracje* w Galerii Arsenał w Białymstoku, której kuratorkami były Jadwiga Sawicka i Magdalena Godlewska-Siwerska, jak też relacja z dwóch prezentacji prac Stanisława Białogłowicza pt. *Operationes Spirituales*. Marta Anna Raczek-Karcz omawia wystawę prac Joanny Janowskiej-Augustyn, laureatki Grand Prix Międzynarodowego Triennale Grafiki – Kraków 2012. Ekspozycja pt. *Tabula rasa* była prezentowana w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie.

Zapraszamy do lektury WARSTW z intencją, iż znajdą Państwo w prezentowanych tekstach przestrzeń wspólną dla refleksji, istotnej ze względu na pytania i problemy dotyczące współczesnej sztuki.

MARLENA MAKIEL-HĘDRZAK

Śmierć

Między doświadczeniem a pojęciem

Wszyscy mieszkamy w mieście bez murów obronnych

Słowa Metrodora, ucznia Epikura, opisują lęk człowieka żyjącego w niedającej oparcia epoce hellenistycznej¹. Można je potraktować jako metaforę ludzkiej kondycji – kruchej, świadomej granic swojej egzystencji, „skazanej na jeden dzień” (*ephemerai*)², jak opisywała to liryka grecka. Jednak wie-
 zda o istnieniu granicy ostatecznej – śmierci – nie jest tym samym, co wiedza o własnej śmiertelności. Pierwsza jest abstrakcyjna, anonimowa, rządzi nią prawo wielkich liczb właściwe dla naturalnych, biologicznych faktów.

Świadomość powszechności śmierci jest czymś paradoksalnym – wynika z naszego pojęcia śmierci, nie zaś z doświadczenia. Przejścia od ogólnego, uniwersalnego prawa, które znamy, ale w formie abstrakcyjnej do samowiedzy, świadomości, że to prawo dotyczy – w sposób realny – także mnie, dokonuje się poprzez bezpośrednie zetknięcie ze śmiercią, zwłaszcza powiązane z osobistą stratą. Jak pisze Vladimir Jankélévitch: „... nie wiemy nic więcej niż ogół stworzeń, lecz to, co wiemy od tej chwili, wiemy *inaczej*, w innym planie, w innym świetle, jest to umieszczone w innym porządku: odkrywamy w tym nowy wymiar”³. Zmiana perspektywy nie poszerza naszej wiedzy, ale zmienia jej jakość, urealnia, wiąże z konkretnym czasem i wydarzeniem. Śmierć osoby bliskiej jest zasadniczo jedyną formą, w jakiej jej możemy doświadczyć. *Efektywność* śmierci to przeżycie dojmującej straty, poczucie, że wraz z radykalną nie-obecnością odchodzi także część nas.

Swoją śmierć jest dla nas czymś najbliższym i najbardziej niepojętym. Najbliższym, bo dotykającym nas – jako nieuchronna perspektywa – w samym istnieniu, najbardziej niepojętym, bo – literalnie – niedoświadczanym, zawieszonym między oczywistością śmierci jako biologicznego fenomenu a przekraczającym wszystko, co znane, kresem indywidualnej, *mojej* egzystencji. Śmierć jako synonim *doświadczenia*

niemożliwego pojawia się właściwie od początku refleksyjnego nad nią namysłu. Nie jest możliwe jej doświadczenie, ponieważ jest ona wydarzeniem o specyficznej strukturze: ma „przed”, nie ma natomiast „po” – stąd *przeżywanie* własnej śmierci jest zawsze wątpliwe⁴. Klasyczna, w tej kwestii, argumentacja Epikura oparta jest na wzajemnym wykluczeniu się naszego istnienia i śmierci. Z własną śmiercią nigdy się nie stykamy: „A zatem śmierć, najstraszniejsze z nieszczęść, wcale nas nie dotyczy, bo gdy my istniejemy, śmierć jest nieobecna, a gdy tylko śmierć się pojawi, wtedy nas już nie ma. Wobec tego śmierć nie ma żadnego związku ani z żywymi, ani z umarłymi; tamtych nie dotyczy, a ci już nie istnieją”⁵. Tezę Epikura rozwija Sartre: perspektywa pierwszoosobowa musi uznać za w równym stopniu absurdalnie przypadkowe i narodziny, i śmierć, „trwałe, zewnętrzne i faktyczne” granice podmiotowości, których istnienie uznajemy, choć nigdy ich nie napotykamy, bo nie przynależą do struktury naszego bytu, są tylko jej zewnętrznymi granicami. Śmierć jest „poza naszym zasięgiem”: nie możemy jej pomyśleć, oczekiwać, przygotować się do niej czy przed nią uchronić⁶.

Dlatego to ustawiczne pojawianie się przypadku w obrębie moich projektów nie może być ujmowane jako *moja* możliwość, lecz zgoła przeciwnie, jako *nicościowanie* wszystkich moich możliwości – *nicościowanie*, które *samo nie wchodzi już w zakres moich możliwości*. A zatem śmierć nie jest *moją* możliwością nieureczywistnienia czy też niepotwierdzenia obecności w świecie; jest natomiast *zawsze możliwym nicościowaniem moich możliwości, będącym poza ich zakresem*⁷.

1 Usener 339, przytaczam za J. Gajda, *Gdy rozpadły się ściany świata. Teorie wartości w filozofii hellenistycznej*, Wrocław 1995, s. 118.

2 H. Fränkel, *Wege und Formen frügriechischen Denkens*, 1955; przytaczam za G. Böhme, *Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne*, przeł. P. Domański, przedmową opatrzył i redakcji naukowej przekładu dokonał S. Czerniak, Warszawa 1998, s. 35.

3 V. Jankélévitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, przeł. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przeł. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 54–55.

4 L. V. Thomas, *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, dz. cyt., s. 164.

5 Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. K. Leśniak, opracowanie przekładu, przypisy i skorowidz I. Krońska, Warszawa 1988, X,125.

6 J.P. Sartre, *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kiełbasa, P. Mróz, R. Abramciów, R. Rzyziński, P. Małochleb, Kraków 2007, s. 671–672.

7 Tamże, s. 658.

Postawa, jaką musimy zająć wobec śmierci, jest czymś absolutnie nowym, w wymiarze subiektywnym jest to bowiem wydarzenie jedyne i absolutne, w którym jesteśmy skazani na samotność. „Umiera się samemu” pisze Pascal⁸. W tym sensie każdy z nas umiera jako pierwsza osoba na świecie i – paradoksalnie – nasza śmierć jest wydarzeniem najmniej znaczącym dla nas⁹. Absurdalna przypadkowość pozbawia ją egzystencjalnego znaczenia: nie wiemy – kiedy, gdzie, jak, jednocześnie jednak jest czymś, z czym zawsze musimy się liczyć. W tej konieczności „liczenia się” z czymś, co (w tych samych warunkach) nie może być przedmiotem naszego oczekiwania – jako nie-oczekiwane, niepoddające się konkretyzacji, nieokreślone i niezdeterminowane – zawiera się cały absurd śmierci¹⁰.

Epikurejska analiza fenomenu śmierci ma nieść pocieszenie – wyzwolić od lęku przed kresem; w refleksji Sartre’a śmierć staje się skandalem, „brutalną agresją”, której ofiarą pada człowiek, „wydarty światu żywcem, w pełni sił”¹¹. Filozofia epikurejska dostrzegła głębię i realność doświadczenia nieszczęścia jako naturalnej i niezawinionej komponenty ludzkiego losu, który obejmuje bycie śmiertelnym. Pogodzenie z nieuchronnym kresem miało uwolnić od lęku przed śmiercią i od pragnienia życia: z fizycznym aspektem śmierci „nie spotykamy się”, życie – niezależnie od czasu trwania – jest (czy może być) pełne i satysfakcjonujące. To postawa filozofa, w której nie ma strachu przed cierpieniem i przed pośmiertną karą. Brak jednak argumentów, które uśmierzałyby strach, który nawet trudno nazwać – strach przed nie-istnieniem, radykalnym przemijaniem¹².

Źródłem trwogi może być nie tyle sama śmierć, ile pragnienie życia i obawa jego utraty. Świadomość pozwala człowiekowi dystansować się od swojej cielesnej egzystencji, ale prowadzi do rozdarcia na „siebie-istotę wątłą i kruchą i siebie-zdającego sobie z tego sprawę”¹³. Człowiek, „empiryczno-transcendentalny dublet” (wedle określenia Foucaulta) nie daje się zamknąć w granicach zjawiska naturalnego (śmierci): wyrывa się w przyszłość, „zmierza ku sobie”, „domaga się jakiegoś dalszego ciągu” – perspektywa nadaje sens jego działaniom¹⁴. Specyficzną formą ludzkiego bycia jest partycypacja w tym, co przekracza jednostkową egzystencję – wartości, religia, sztuka, nauka, idee; „świadomość zawsze obejmuje więcej, niż to, co da się zrealizować w pojedynczym życiu”¹⁵. Patrząc na gotyckie katedry, czytając Sofokle-

sa, mamy swoiste uczucie „zawieszenia” czasu, bo one żyją w wiecznym „teraz”, ale tym trudniej pojąć i zaakceptować jednokierunkowość biegu *naszego*, indywidualnego czasu.

Życie ludzkie to ruch prostoliniowy. Być śmiertelnym – pisze Hannah Arendt – to poruszać się wzdłuż linii prostej we wszechświecie, w którym wszystko, co porusza się, czyni to w porządku cyklicznym¹⁶. To rozpoznanie najstarszej tradycji greckiej, dla której śmierć jest kresem, a „jedynym śmiertelnikiem w nieśmiertelnym wszechświecie” jest człowiek. „Śmiertelnym” czyni go sama zasada jego egzystencji – jednostkowej, ze swoistą, tworzoną przez całe życie historią – wyrastającą ponad stale odnawiające się życie biologiczne. „To jednostkowe życie wyróżnia się spośród wszystkich innych rzeczy prostoliniowym torem swego ruchu, który, by tak rzec, przecina kołowy ruch życia biologicznego”¹⁷. Liniowa struktura ludzkiego czasu świadomości jawi się jako nieciągła, to – jak pisał Kierkegaard – przerwy, brak ciągłości. To subiektywne poczucie czasu sprawia, że pewnego dnia zaskakuje nas starość (choć postępowała stale), a innego pewność własnej śmierci (choć wisiała nad nami od dnia urodzin)¹⁸.

Całe nasze doświadczenie świata jest powiązane z czasem, śmierć ten czas „domyka”. Poznanie nigdy nie dotyczy *mojej* śmierci, śmierć *doświadczona* w czasie i przestrzeni to cudza śmierć i ta może być, jako zjawisko, poznana. Zawsze zewnętrznie, przekształcając tragedię w problem – „wiedzę nekrologiczną” wedle określenia Jankélévitcha¹⁹. *Horror vacui*, zgroza nicości i rozpadu indywiduum sprawia, że refleksja chwyta – w odniesieniu do własnej śmierci – tylko owo „przed” – to, co zanurzone w życiu, sama śmierć, jako niedoświadczana, jej umyka. Próby bezpośredniego uchwycenia śmierci – według Bergsona – są tak samo niemożliwe jak bezpośrednie uchwycenie nicości. „Nie ma żadnej cechy indywidualizującej i personalizującej, która byłaby jakoś specyficzna dla *mojej* i tylko *mojej* śmierci”²⁰. Staje się ona *moją* śmiercią dopiero po przyjęciu perspektywy podmiotowości; antycypacja śmierci jako *mojej*, intymnego, osobistego doświadczenia musi być zakorzeniona w moim życiu, *mojej* samowiedzy, która z życia płynie i ostatecznie do życia odsyła. Próby przedstawienia sobie swojej śmierci nieuchronnie prowadzą do życia, śmierć bowiem jest tylko „połowicznie inteligibilna” – zrozumieniu podlega w niej to, co osadzone w życiu²¹. Cała refleksja jest po stronie życia, dookreślana przez negację: stratę, cierpienie ciała, dezintegrację świadomości.

To, czego możemy doświadczyć, to własna skończoność; rozpoznanie najczęściej wiązane ze świadomością własnej

8 B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1989, w układzie J. Chevaliera nr 151 (211).

9 J.P. Sartre, *Słowa*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1997, s. 142.

10 J.P. Sartre, *Byt i nicość*, dz. cyt., s. 656.

11 J.P. Sartre, *Słowa*, dz. cyt., s. 123.

12 J. Gajda, dz. cyt., s.118–120.

13 G. Böhme, *Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne*, przeł. P. Domański, przedmową opatrzył i redakcji naukowej przekładu dokonał S. Czerniak, Warszawa 1998 s. 36.

14 J. P. Sartre, *Byt i nicość*, dz. cyt., s. 659–662.

15 G. Böhme, dz. cyt., s. 36.

16 H. Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Warszawa 2000, s. 24.

17 Tamże, s. 23–24.

18 V. Jankélévitch, dz. cyt., s. 54.

19 Tamże, s. 57.

20 J.P. Sartre, *Byt i nicość*, dz. cyt., s. 655.

21 Stanisław Cichowicz, *Śmierć. Gwałt na idei lub reakcja życia. Wstęp*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, dz. cyt., s. 10.

śmiertelności. Inną perspektywę przyjmuje Sartre, dla którego śmiertelność to nieodwracalność czasowości, skończoność zaś należy do wewnętrznej struktury ludzkiej egzystencji i pozostałaby taką, nawet gdyby człowiek był nieśmiertelny („życie to przekształcanie początkowej wielości w coś jednego”)²². Skończoność to wyczerpywanie się pewnych możliwości, ograniczenia uwagi i pamięci, zamieranie więzi, ale także świadomość wyczerpującej się, wraz z życiem, puli czasu. Problem ludzkiej skończoności, niezależnie od tego, jak doświadczany i wyjaśniany, ewokuje pytanie o sens. Odpowiedzi – w wersji skrajnej – przybierają dwie formy: śmierć jest wszystkim, daje adekwatne zrozumienie siebie i możliwej transcendencji – śmierć jest (dla mnie) niczym, przypadkiem, fenomenem pozbawionym głębi, kresem wszystkiego. Pierwsze rozstrzygnięcie uznaje śmierć za przynależną życiu i konstytuującą jego znaczenie: *Sein-zum-Tode* Heideggera doświadczenie śmierci rozciąga na całe życie, humanizuje je. Sartre, sytuując śmierć po stronie tego, co *nie*ludzkie odbiera jej znaczenie egzystencjalne; sens może płynąć tylko z podmiotowości, „śmierć nie odsłania nam niczego poza nami samymi, i to z ludzkiego punktu widzenia”²³.

Śmierć bywa także – przy respektowaniu całej negatywności, jaką z sobą niesie – traktowana jako perspektywa zbawcza, uwalniająca od cielesności, całej zgubnej sfery zmysłowości, od nieznośnej zmienności. Począwszy od Platonańskiego *Fedona* śmierć jako „nasza nadzieja” pojawia się w myśli gnostyckiej, u Plotyna i Augustyna, Pascala (z jego *odium corporis*), Schopenhauera i wielu innych.

Najczęściej jednak świadomość własnej śmiertelności kieruje ku życiu i docenieniu tego, co z nim związane. Wbrew Epikurowi, który rozpoznanie prawdziwej natury śmierci wiązał z „wybijaniem nam z głowy pragnienia nieśmiertelności”²⁴, to pragnienie, w różnym kształcie, powraca w każdej epoce.

Samo pojęcie „nieśmiertelności” dziedziczymy po myśli Greków. Doświadczenie nieśmiertelnej, cyklicznie odradzającej się przyrody, nieśmiertelności i wiecznej młodości bogów było źródłem antycznych wizji „nieśmiertelności”, jaka mogła być udziałem ludzi²⁵. Obszar *vita activa* – twórczenie dzieł, czynów i słów dostatecznie wielkich, by były zapamiętane – dawał potencjalną możliwość osiągnięcia nieśmiertelności; „znalezienia swojego miejsca w kosmosie, w którym nieśmiertelne jest wszystko, prócz nich samych”²⁶. Nieśmiertelność można było osiągnąć – paradoksalnie – poprzez heroiczną „piękną śmierć”, ocena tutaj ma charakter w równej mierze moralny, co estetyczny – oszczędza powolnego rozkładu, degradacji ciała, jaką jest starość;

ale także nadaje śmierci wyraźny sens, który ją transcenduje i przekracza. Wizje nieśmiertelności czerpią z życia, ze świata, w jakim człowiek działa i trwa; obiecują przetrwanie w czasie, nieustające pozostawanie przy życiu jakie, zgodnie z rozumieniem Greków, zostało dane przyrodzie i bogom olimpijskim. Nieśmiertelne czyny mitycznych bohaterów to zawsze były dokonania wiążące się istotowo ze światem ludzkiego doświadczenia – większe, donioślejsze, niepowtarzalne, niemniej rozpoznawalne w codzienności, jakoś „możliwe”. Co w nich pozostawało z indywidualnego życia? – Ten ślad, jaki ono odcisnęło w rzeczywistości. Taka wizja nieśmiertelności musiała zakładać pewną trwałość i ciągłość (a więc „nieśmiertelność”) hierarchii i struktur, w których mogła trwać. Nawet jeśli respektowało „honor imienia” (używając określenia Lyotarda), to nadawało indywidualnemu życiu stałość i jednoznaczność.

Kiedy znikną świadkowie, zgon wielkiego człowieka przestaje być raz na zawsze uderzeniem gromu, czas odmienia go w rys charakteru. ...Daremnie postawilibyście się na miejscu nieboszczyka [...] nie zdołacie się uchronić przed oceną jego postępowania w świetle wyników, których przewidzieć się nie dało, oraz wiadomości, których nie posiadał zmarły, ani przed nadawaniem szczególnej wagi wypadkom, których skutki naznaczyły go później, ale które przeżył po łebkach. ...Nic dziwnego, w życiu spełnionym koniec uważamy za prawdę początku. Nieboszczyk zatrzymuje się w połowie drogi między bytem a wartością, między nagim faktem a rekonstrukcją; jego historia staje się czymś w rodzaju substancji opisującej koło, która skupia się w każdym ze swoich momentów²⁷.

Współczesne rozważania nad nieśmiertelnością (rozumianą jako trwanie w czasie) skupiają się na wykazaniu głębokiej, wewnętrznej antynomiczności pojęcia. *Sprawa Makropulos* – sztuka, opera, pretekst filozoficznych analiz – odsłaniająca pewną intuicję: nieśmiertelność, by można było ją znieść, musi zakładać jakieś radykalne przeobrażenie ludzkiej natury. Williams²⁸ za punkt wyjścia przyjmuje istnienie pragnień kategorycznych, które sprawiają, że ludzie mają spójny powód, by uważać śmierć za nieszczęście. I to niezależnie od tego, w jakich czasach przyjdzie im żyć. To pragnienie ma większą moc niż lęk przed możliwymi nieszczęściami. Jednocześnie jednak, na mocy tej samej zasady, pragnienie kategoryczne z życia nieśmiertelnego zniknie, nie ma bowiem powodu, by pragnąć czegoś, co jest i to w sposób nieodwracalny. Nie podtrzyma go nawet strach przed nicością. Makropulos, lat 342, obdarowana przez ojca eliksirem nieśmiertelności pragnie tylko śmierci.

22 J.P. Sartre, *Byt i nicność*, dz. cyt., s. 671.

23 Tamże, s. 653.

24 Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. K. Leśniak, opracowanie przekładu, przypisy i skorowidz I. Krońska, Warszawa 1988, X, 124.

25 H. Arendt, *Kondycja ludzka*, dz. cyt., s. 23.

26 Tamże, s. 24.

27 J.P. Sartre, *Słowa*, dz. cyt., s. 124–125.

28 B. Williams, *Sprawa Makropulos. Refleksje nad nudą nieśmiertelności*, [w:] Tegoż, *Ile wolności powinna mieć wola?*, przeł. T. Baszniak, T. Duliński, M. Szczubiałka, Warszawa 1999, s. 66–87.

Człowiek nie może kochać trzysta lat. Ani żywić nadziei, ani tworzyć, ani patrzeć trzysta lat. Nie zniesie tego. Wszystko mu zbrzydni. Zbrzydni być dobrym, zbrzydni być podłym. [...] Aż w końcu się widzi, że w istocie tego nie ma. Nie ma niczego. [...] Jesteście tak blisko wszystkiego! Wszystko ma dla was sens! Wszystko ma dla was jakąś wartość, bo się tym przez te parę lat nie nasycicie... [...] To aż wstrętne, jak jesteście szczęśliwi! A to wszystko przez głupi kaprys losu, że tak rychło pomrzecie! Ciekawi was wszystko jak mały!²⁹

Znajomość natury szczęścia, ludzkich pragnień, istoty ludzkiego życia prowadzi do wniosku, że nieśmiertelność jest dla Makropulos nie do zniesienia, a mimo to śmierć jest złem. Co decyduje o jej pragnieniu śmierci: horror bezczynności, nuda, całkowita przejrystość dla siebie samej, ma – jak pisze Williams – siebie dość. Mimo że ta wersja nieśmiertelności jest najbardziej pożądana: zachowanie swojego życia, z jego doświadczeniami i tożsamością, ale i możliwością korekty, jaką daje nieograniczony czas. Jednak ten nieograniczony czas okazuje się całkowicie sprzeczny z ludzką naturą: znikają pragnienia, przywiązania, cele i obawy: życie staje się absolutnie puste. Brodski przedstawia prowokacyjny opis nudy, dzięki której dane jest nam źródłowe doświadczenie czasu swoiście ludzkiego: „To właśnie znaczy być znikomym. Jeśli dopiero paraliżująca wola nuda pozwala nam to zrozumieć, to cześć niechaj będzie nudzie. Jesteś znikomy, ponieważ jesteś skończony. Im bardziej jednak coś jest skończone, tym bardziej jest przepelnione życiem, uczuciami, radością, obawami, zrozumieniem”³⁰. W takim wariacie okazuje się, że *nagie* życie nie jest satysfakcjonujące – pragniemy czegoś więcej. Można, jak Williams, zastanowić się nad innym, być może bliższym ludzkim tęsknotom, wariantem nieśmiertelności jako szeregu kolejnych wcieleń, których pamięć nie przechowuje: nie grozi nuda, ale cóż po nieśmiertelności, o której się nie wie... Cioran w ironicznej interpretacji mitu o upadku wyłuszcza powody, dla których wieczne życie nie jest powołaniem człowieka:

Gdyby człowiek miał choćby cień powołania do wieczności, to zamiast pędzić ku temu, co nieznanne, co nowe, ku ruinie wywołanej upodobaniem do analizy – zadowoliliby się Bogiem, z którym, gdy obcował, wiodło mu się tak dobrze. Ale wzdychał do wolności, do oderwania się od niego, i udało mu się to nad wszelki podziw. Rozbiwszy jedność Raju, wziął się do kruszenia jedności ziemi, wprowadzając do niej zasadę fragmentaryzacji, która miała unicestwić jej porządek i bezmienność. To prawda, wcześniej też umierał,

ale wówczas śmierć, zdarzenie w obrębie pierwotnego nieróżnicowania, nie miała dlań tego sensu, który uzyskała później, ani też nie nosiła cech nieodwracalności³¹.

Ostatecznie: „szczęśliwy, kto ma szansę umrzeć...”³² Sándor Márai, w wieku 80 lat zanotował w *Dzienniku*: „Niekiedy wydaje mi się, że jestem już tylko wspomnieniem o sobie”. Takich skarg na życie zbyt długo trwające jest wiele. Składają je ludzie mądrzy, spełnieni. I złapani w pułapkę życia, które dla nich wyczerpało swoje możliwości, zatrzymani w quasi-nieśmiertelności. To pokazuje, że chęć trwania przy życiu nie jest bezwarunkowa, potrzebuje poczucia sensu. Tarkowski w *Andrieju Rublowie* przywołuje rosyjskie powiedzenie – kto mnoży wiedzę, ten mnoży smutek. Pozytywna waloryzacja swojego życia, przekonanie, że w najbardziej elementarnym znaczeniu ma ono sens, ułatwia godzenie się z jego utratą. „Stosunek do śmierci – pisał Sartre – jest bezpośrednią konsekwencją naszego stosunku do życia: w przekonanie, że życie ma głęboki sens, da się wpisać sensowność śmierci – jest wtedy jednym z elementów ładu świata. Przeciwnie, im absurdalniejsze jest życie, tym trudniej tolerujemy śmierć”³³.

*

U źródeł refleksji nad śmiercią zawsze leży określona koncepcja człowieka i kultury, z jej systemem wartości, rytuałami i wierzeniami, strategiami opanowywania przyrody i zasobem wiedzy naukowej, wzorcami dobrego życia. Idee tanaologiczne przez każdą epokę wypełniane są swoistą treścią. Tradycyjnym obawom i pytaniom współcześnie towarzyszy ich wyalienowana, „przenaukowiona” forma³⁴; przesunięcie ciężaru rozważań z fenomenu śmierci (aktu) na umiowanie (proces) dotyka najbardziej powszechnego dzisiaj lęku. Postęp nauki, a zwłaszcza spektakularny rozwój medycyny sprawił, że od lat 50. XX wieku ukształtował się *szpitalny* model śmierci; biurokratyzowane procedury zdominowały ostatnie chwile życia, odrywając je od kontekstu społecznego i biograficznego. Szczególnym aspektem tych przemian jest alienacja umierającego nie tylko ze wspólnoty, ale i z własnego ciała, które – pod obiektywizującym okiem lekarza – przeobraża się w „ludzki organizm”. Przestaje być *ciałem*, które znam i rozumiem, żywym i czującym, staje się *obiektem materialnym*, a wiedzę o nim mają specjaliści. „Postrzeganie własnego ciała jako organizmu materialnego oznacza więc w sensie społecznym zależność od innych, a praktycznie instrumentalną nim manipulację”³⁵. Stosunek do własnego ciała denaturalizuje się, cała wiedza o tym, co się z nim dzieje pochodzi z zewnątrz.

29 K. Čapek, *Sprawa Makropulos*, przeł. J. Gondowicz, Warszawa 2013, s. 89, przytaczam za S. Sontag, *Pod znakiem Saturna*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2014, s. 211–212.

30 J. Brodski, *Pochwała nudy*, wybór i opracowanie S. Barańczak, przeł. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, Kraków 1996, s. 92.

31 E. Cioran, *Upadek w czas*, przeł. I. Kania, Kraków 1994, s. 6.

32 B. Williams, dz. cyt., s. 87.

33 J.P. Sartre, *Słowa*, s. 61.

34 G. Böhme, dz. cyt., s. 36.

35 Tamże, s. 98.



Achilles konający. Rzeźba Ernsta Hertera w ogrodzie pałacu Achillion na Korfu. Fot. z archiwum autorki

Medycyna ma jeden cel – walkę z chorobą i przywracanie zdrowia; włączenie w jej obszar starzenia, traktowanego jako zmiana chorobowa i śmierci musiało prowadzić do ich patologizacji³⁶. We współczesnej kulturze przekroczenie „śmierci biologicznej” przez „śmierć jako fakt kulturowy”³⁷ zarówno w planie indywidualnym, jak i społecznym zredukowane jest do minimum. W społecznej świadomości nieuchronność śmierci oddala się; miejsce koniecznego zjawiska naturalnego zajęła śmierć jako anomalia, akcydentalny rezultat błędu w sztuce, „przesuwalna granica życia, na którą medycyna naciera do samego końca ze swym arsenałem środków”³⁸. Dramatyczny „powrót zrepresjonowanego” funduje paradoks współczesnego stosunku do śmierci: wyparta z doświadczenia codziennego wraca w formie „śmierci zdziczałej”³⁹, która do lęków starych dodaje nowe. Strach przed nieznanym obejmuje

nie tylko sam akt śmierci, także agonię i utratę podmiotowości: proces umierania – w warunkach, gdy szpital stał się jego naturalnym środowiskiem – jest pierwszym etapem *wywłaszczenia* mnie z mojego życia. „Fizjologia śmierci”⁴⁰ opisywana w literaturze od końca XIX wieku, powraca do wizji śmierci z „epoki makabry”. Średniowieczne obrazy pośmiertnego rozkładu powieści Tołstoja i Flauberta przeniosły na czas przed śmiercią, na agonię. Naturalistyczne opisy ostatnich chwil Iwana Ilicza i Emmy Bovary budzą odrazę, ale i przerażenie: zapanowanie nad cierpiącym, zdegradowanym ciałem nie jest możliwe, życie kurczy się i zawęża do bólu i fizjologii. Kontrolę przejmuje instytucja ze swoimi procedurami.

Sekularyzację śmierci Böhme uznaje za formę *doświadczenia współczesności*; formę na tyle negatywną, że wymuszającą kulturową korektę. „Zsyntetyzowana sztuka dobrego życia i dobrego umierania” to także postulat antropotantologii⁴¹, bliski (co do zasady) strategiom zrównoważonego

36 Tamże, s. 45.

37 L.V. Thomas, dz. cyt., s. 29, 33.

38 G. Böhme, dz. cyt., s. 46.

39 F. Aries, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992, s. 603.

40 Tamże, s. 558–559.

41 L. V. Thomas, dz. cyt., s. 32–33.

życia wypracowanym przez filozofię hellenistyczną. Człowiek jest odpowiedzialny za swoje życie, w tym także za to, jak ono dobiegnie końca – ogólna koncepcja jakości życia uznaje ważność wszystkich jego etapów i prawo człowieka do decydowania o ich kształcie. Urealnienie wyobrażeń dotyczących umierania jest jednym z elementów zmiany; dotyczy w równym stopniu idealizacji śmierci jako formy szczególnego wtajemniczenia (schemat: „umierający widzą jaśniej”), jak i jej wiktylizacji. Inne jest odzyskanie swoistości sytuacji przez samego umierającego i jego otoczenie, pierwszeństwo czynnika ludzkiego nad technicznym. Ocena tego, czym jest „dobra śmierć”, a czym „śmierć przeklęta” jest historycznie względna; dzisiaj chory powinien mieć prawo wyboru – czy chce odejść nieświadomie, czy zachować jak najdłuższy kontakt z rzeczywistością⁴². „Metafizyczna lekkomyślność” – według Schelera⁴³ – jest naturalną postawą tłumienia lęków przed śmiercią, co pozwala żyć i zachować pogodę ducha, ideałem zaś jest antropotanologia jako holistyczna wiedza dotycząca śmiertelności i śmierci, ma prowadzić do sytuacji, w której człowiek nie będzie przed śmiercią uciekał, nie będzie jej maskował, „bardziej być może będzie doceniał życie, a przede wszystkim bardziej je szanował u innych”⁴⁴.

Słowa kluczowe: śmierć, doświadczenie, wolność, skończoność, *homo sepultor*, tanatologia, nieśmiertelność

Bibliografia:

- Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przeł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Arendt Hannah, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodźka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000.
- Ariès Philippe, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1992.
- Böhme Gernod, *Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne*, przeł. P. Domański, przedmową opatrzył i redakcji naukowej przekładu dokonał S. Czerniak, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998.
- Brodski Josif, *Pochwała nudy*, przeł. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, wybór i opracowanie S. Barańczak, „Znak”, Kraków 1996.
- Chańska Weronika, *Nieszczęsny dar życia. Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej*, Warszawa 1994.
- Gajda Janina, *Gdy rozpadły się ściany świata. Teorie wartości w filozofii hellenistycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995.
- Laertios Diogenes, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. K. Leśniak, opracowanie przekładu, przypisy i skorowidz I. Krońska, PWN, Warszawa 1988.

Pascal Blaise, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1989, w układzie J. Chevaliera.

Sartre Jean-Paul, *Byt i nicność. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kiełbasa, P. Mróz, R. Abramciów, R. Rzyński, P. Małochleb, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007.

Sartre Jean-Paul, *Słowa*, przeł. J. Rogoziński, Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa 1997.

Scheler Max, *Cierpienie, śmierć, dalsze życie*, przeł. A. Węgrzecki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

Williams Bernard, *Sprawa Makropulos. Refleksje nad nudą nieśmiertelności*, [w:] Tegoż, *Ile wolności powinna mieć wola?*, przeł. T. Baszniak, T. Duliński, M. Szczubiałka, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.

AGNIESZKA ISKRA-PACZKOWSKA

Death. Between the concept and the experience of death

Abstract

The article analyzes the issue of human finiteness. The reflection upon death runs in three perspectives: death as a generic phenomenon, death of a loved one (man as *homo sepultor*) and one's own death. It includes issues like: the notion and experience of death, self-knowledge in the prospect of death, the attitude towards death and its determinants, variability of the social and cultural attitude models towards death, the paradoxes of the term “death”. The ending presents the principles of contemporary thanatology, the study of “good life and good death”.

Keywords: death, experience, freedom, finiteness, *homo sepultor*, thanatology, immortality

42 W. Chańska, *Nieszczęsny dar życia. Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej*, Wrocław 2009.

43 Max Scheler, *Cierpienie, śmierć, dalsze życie*, przeł. A. Węgrzecki, Wrocław 2009 s.93.

44 L.V. Thomas, dz. cyt., s. 32.

ŁUKASZ HUCULAK

Sarkofag

Wirtualne istnienie i realne nieistnienie

[...] śmierć stanowi nieodwracalny proces, którego kulminacją są zwłoki; z naukowego punktu widzenia jest sumą kryteriów służących do jej stwierdzenia [...]. Zwłoki stają się, jak wiadomo, na powrót materią¹.

W jednym ze swych wierszy Josif Brodski napisał: raj każdej rzeczy jest na jej końcu². Koniec. Co zrobić z tą myślą? Antyczny stoicyzm pocieszał: *Póki żyjemy śmierci nie ma, kiedy przychodzi – nie ma już nas*. Inaczej eschatologia chrześcijańska – *Anim tu żywy, ani tam martwy*³. Społeczna użyteczność tych pocieszeń byłaby jednak nikła, gdyby w istocie swej nie usiłowały zagłuszyć intuicji znacznie bardziej okrutnej – koniec to koniec. Lęk wybrzmiewający w uniwersalnym i niezaprzeczalnym: *vulnerant omnes, ultima necat*⁴ jest podsumowaniem doświadczenia jak najbardziej realnego – utraty ciała, którego bezwład każe podejrzewać szkodę znacznie bardziej dotkliwą: nieuchronną demencję całej naszej psychiki, jedynej, niepowtarzalnej i długie lata gromadzonej świadomości.

Lęk przed śmiercią wydaje się być czymś absolutnie naturalnym, trudno tylko rozsądzić, czy bardziej przeraża nas utrata siebie, czy perspektywa utraty innych. Być może strachem najbardziej pierwotnym i realnym jest zniknięcie bliskich – rodziców i rodzeństwa. Potem przychodzi dziecienny strach przed nagłym ściszeniem nieustannego potoku świadomości, który odczuwamy jako dowód naszego istnienia. Ten znika, gdy odkrywamy sposoby na zagęszczenie czasu, intensywność formuły *Live Fast, Die Young* zwielokrotniającej naszą biografię w setkach nieznanymi doznań, stanów i mieszanek hormonalnych. Z czasem jednak fobia wraca i narasta, z tą może różnicą, że lęk o własne zniknięcie zastępuje lęk o to, co będzie potem – z losem i uczuciami osób, które „osierocimy”. Czy równie mocno jak śmierć własna nie przeraża nas rozpacz tych, którzy doświadczą naszej nieobecności? Epikurejskie *póki ja jestem – nie ma śmierci, kiedy ona przyjdzie – mnie już tu nie będzie* – zachowuje swą moc tylko w pierwszej osobie. Skrywa jednak także istotną wskazówkę – śmierć jest straszna wyłącznie w perspektywie poznania,

doświadczenia. O ile jej nie znamy, pozostaje niegroźna. Część antropologów uznaje, że to świadomość naszej przestrzennej i czasowej skończoności czyni nas ludźmi – istotami o specjalnym statusie, zwierzętami autoświadomymi, za pomocą kultury „wiążącymi czas”, jak powiedziała by Alfred Korzybski. Początki cywilizacji wiążą się z obyczajami grzebalnymi i potrzebą upamiętnienia przodków: społeczności datujemy wedle pierwszych pochówków, uznając stosunek do niedołączonych i „zużytych” za wyznacznik socjalizacji, a stosunek do zmarłych za źródło myślenia symbolicznego, a zatem – objaw kultury wysokiej.

Na tle epok, w których ta obyczajowość kształtowała się, a potem utrwałała, współczesność wydaje się wyróżniać pewną pogodą: udało się perspektywę końca zamaskować higieną i kosmetyką, a moment konania oddalić medycyną i rozrywką. Śmierć realna zyskała więc akceptowalną aparycję, a resztki jej grozy tępi powszechność umierania wirtualnego – kino, gry, serwisy informacyjne. W eseju tym chciałbym przywołać wagę tematyki wanitatywnej w sztukach wizualnych, a przede wszystkim – rozważyć jej problematyczny status we współczesnej kulturze.

OBECNOŚĆ ŚMIERCI

Śmierć to wciąż problem, być może – największy. Człowiek – istota, byt, żyjątko (od życia), lecz także, a może przede wszystkim – **śmiertelnik** – przysłowiowy „zwykły śmiertelnik”. Nawet jeśli problem ten wypiera demografia (niska śmiertelność) i technologia (coraz skuteczniejsza, halucynogenna rozrywka), zwycięstwo to jest raczej „objawowe”, a na pewno okupione zbiorowym wysiłkiem nauki i polityki. Jeśli zbadać intencje tych dwóch najsilniejszych dziś instrumentów sprawowania kontroli, u ich podwalin trafimy zasadniczo na dwa motywy: uniknąć śmierci lub – zadać ją. Jak twierdził Michel Foucault – wszelka refleksja o władzy jest refleksją o śmierci, a państwo opiera swe istnienie na szantażowaniu życiem i śmiercią. Choć nie zawsze jawnie, śmierć wydaje się pozostawać centralną osią wielu ludzkich aktywności. Do lęku przed przemijaniem w jakimś sensie odwołują się wszystkie

1 L.V. Thomas, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 366.

2 J. Brodski, *Kołysanka Dorszowego Przylądka*, [w:] *Poezje wybrane*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1996, s. 133.

3 Napis na nagrobku Giovanniego Battisty Gisleniego w rzymskim kościele Santa Maria del Popolo.

4 *Vulnerant omnes, ultima necat* (łac.) wszystkie ranią, ostatnia zabija – napis umieszczony na dawnych zegarach wieżowych.

najistotniejsze struktury kulturowe i zdobywcze techniczne człowieka: wiara i psychologia zwalczają go jako zaburzenie mentalne, nauka próbuje opanować, zwiększając naszą zdolność do pokonywania ograniczeń czasu i przestrzeni, jakim podlegamy. Choć większość religii zakłada istnienie życia pozagrobowego, medycyna usiłuje na wszelki wypadek przedłużyć doczesne, technika zaś stara się je urozmaicić tak, aby przy ograniczonym terminie użyteczności naszych ciał doświadczyły one jak najwięcej wrażeń. Z drugiej zaś strony armia i zdolność do skutecznego odbierania życia wciąż pozostają najbardziej użytecznym narzędziem geopolityki. Rywalizacja militarna, napędzając rozwój technologiczny naszej cywilizacji, od wieków realizowana jest za pośrednictwem urzędów, których zasadniczym celem jest skuteczność przemocy. Jak zauważa Michel Guiomar *...ostatecznie to nie Śmierć jest absurdalna, lecz Życie, które byłoby trwałą nekrozą nabywaną przy każdych narodzinach (...)*. Dlatego jego zdaniem sztukę należałoby badać przez pryzmat jej związków ze śmiercią, nie zaś arbitralnej więzi z życiem⁵. Śmierć wydaje się wydarzeniem konstytutywnym także w obszarze sztuki – to ona sprawia, że zatrudniamy nasze życiowe i intelektualne moce w celu organizacji czasu, a pośrednio – także danej nam przestrzeni. Symbol, jako kondensat kontekstów i emocji, to jeden z najskuteczniejszych pocisków, jakimi godzimy w przemijaniu. **Grobowiec** i **cmentarz** stanowią tradycyjnie centralne punkty wielu cywilizacji – parafrazując lekko Regisa Debray, niektóre społeczeństwa składają się bardziej z umarłych niż z żywych⁶. Nie tylko tumulusy, menhiry i piramidy – również kościoły, nasze świątynie – były początkowo głównie miejscami upamiętniającymi męczeńską śmierć apologetów Chrystusa, przechowującymi szczątki zamordowanych naśladowców jego dobrowolnej kaźni, fundamentu nowej religii. Dla zapewnienia odpowiedniej liczby świętych zwłok często rozczłonkowywano je na relikwie. Bazyliki i kościoły są więc w istocie komorami grobowymi, a od starożytnych poprzedników różni je obrzędowa funkcjonalność i teatralność: *grobowiec egipski zwrócony jest cały do wewnątrz, ku duszy zmarłego*⁷. Regis Debray zwraca uwagę, że chrześcijaństwo jako pierwsza kultura europejska wprowadza zwłoki do świątyni, opiera swą świętość na zwłokach i ikonografii wanitatywnej. Cmentarze – zewnętrzne połacie mogił – aż do XVII wieku gromadziły głównie zwłoki ubogich, stanowiąc rodzaj pośmiertnego „blokowiska”, podczas gdy ciała możnych lokowano w pobliżu miejsc spoczynku świętych, w okazałych rezydencjach kościelnych kaplic. Cmentarne nagrobki (jakież poniżenie w tym zdrobnieniu – nie grobowiec, tylko grobek nad...), formujące ulokowane pośrodku osiedla żywych miasto umarłych, zyskują ostateczną przewagę nad kościelnym epitafium wraz ze zmianami społecznymi. Przejmująca

władzę burżuazja, w przeciwieństwie do szlachty, umiera niechętnie, a czaszki unika. Celem tej społeczności jest zdobyć życie – za cenę wyrzeczenia się śmierci, której szlachetność (np. skon w walce) w dawnej kulturze rycerskiej była



Lukasz Huculak, *Czaszka*, 2015, olej na desce, 30 × 21 cm, fot. z archiwum autora

tytułem najcenniejszym. Czaszka od tego momentu stopniowo przesuwana się z grobowców, coraz mniej wyrazistych i bardziej egalitarnych, w kierunku garderoby, także tej dziecięcej, i staje się bardziej ornamentem niż orężem.

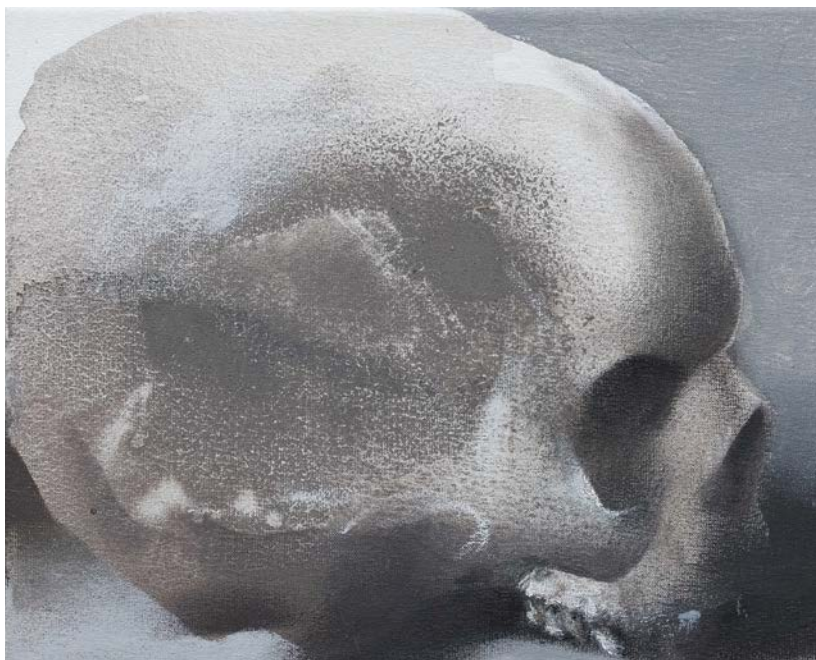
Ludzkie społeczności od starożytności współistniały ze swoimi zmarłymi, nawet bezpośrednio przez podłogę, lecz nigdy nie była to zażyłość tak poufale lekceważąca. Niegdyś nasi „pochowani” byli najsolidniejszą polisą: stanowili wzór do naśladowania i pośredniczyli w kontaktach z zaświatem. Chrześcijaństwo w postaci świętych patronów przejęło tę tradycję, szczególną skuteczność przypisując męczennikom patronującym wybranym parafiom. Trudno nie zauważyć ofiarniczej formuły chrześcijaństwa – Jean Baudrillard mówi

5 *Wymiary śmierci...*, dz. cyt., s. 84.

6 Tamże, s. 253.

7 Tamże, s. 248.

o chrześcijańskiej predylekcji do cierpienia, samotności, śmierci⁸ – objawiającej pewne niezdecydowanie względem wartościowania życia doczesnego – czym jest ono właściwie wobec perspektywy pośmiertnej? Przypomnijmy dyskusję, jaka w średniowieczu toczyła się wokół potencjalnie samobójczej –



Łukasz Huculak, *Czaszka*, 2016, tempera na płótnie, 70 x 80 cm, fot. z archiwum autora

a więc przestępczej – natury męczeństwa. Czy duch życia monastycznego, fascynacja postawą tych, którzy pogrzebali się za życia – rozmaitych anachoretów, ascetów i stylitów, którzy pokutując za wyolbrzymione grzechy wypatrywali z utęsknieniem zagłady swych ciał, aby dostąpić wiecznego utrwalenia swych dusz – nie była, poprzez pogardę dla zmysłowości życia, formą kultuwowania śmierci? Oficjalnie napiętnowane, samobójstwo w chrześcijaństwie jest poniekąd obecne pośrednio, kryjąc się w samej hierarchii doczesności i wieczności – czy nie tak podnoszą nas na duchu kapłani w pogrzebowych kazaniach: nasza siostra, nasz brat, cieszą się już życiem wiecznym? Owa samobójcza dialektyka polega tylko na tym, że nie wolno samowolnie brać tego, co nie nasze – życia, wolno jedynie skorzystać z nadarzającej się okazji i przysługującą nam śmierć odebrać z rąk losu. Nie zmienia to jednak faktu, iż zasadniczym obowiązkiem skupionej w zakonach chrześcijańskiej awangardy jest **umartwienie się – czynienie ciała „martwym”**. Jak wynikałoby z kultu relikwii – tylko teoretycznie mniej istotnego, jako materialnego aspektu obecności świętych pośród nas. Stosunek do ciała w chrześcijaństwie nie jest całkiem konsekwentny, a jego problematyczność ukazuje zderzenie powabu św. Magdaleny z nagością czaszki, którą gładzi. Wielu proboszczów wciąż z trudem godzi się na odprawienie egzekwii nad urną z prochami miast ciała zmarłego, a kiedy spoglądamy na skrawki

świętobliwych zwłok, pieczołowicie opakowane w kosztowne relikwiarze, uświadamiamy sobie, jak bardzo religijna obrzędowość chrześcijaństwa zakorzeniona jest na Bliskim Wschodzie, gdzie zmarłych balsamowano, a czaszki bliskich przechowywano w fundamentach domostw.

Czaszka. Dla sztuk wizualnych motyw niemal założycielski. Pojawia się na długo przed oficjalną „historią sztuki”, kiedy antropomorficzny artefakt ramię w ramię z wierzeniami stanowi główne narzędzie osvajania śmierci – widzialne i „cielesne” uobecnienie duchów zmarłych. Upowszechniła się nieodwracalnie w nowożytnej ikonografii baroku i romantyzmu. Odnosząc się do renesansu, Hans Belting zauważa, że za wynalazkiem portretu krył się protest przeciwko cmentarzowi, czaszkę zaś uznaje on za jego rewers – życie skrywa śmierć, jak twarz skrywa czaszkę, dopóki ta nie wyłoni się, manifestując pragnienie wiary w nieśmiertelną duszę, której nie da się zobrazować inaczej niż czaszką, podobnie jak nie sposób zobrazować jaźni, ulegającej rozpadowi w momencie śmierci⁹. Czy ma rację twierząc, że dziś nie ma filozoficznego kultu śmierci? Medialne wyparcie zgonu Belting uznaje za konsekwencję wyparcia życia: widzimy żywych nie wiedząc, czy wciąż jeszcze żyją. „Społeczeństwo facjalne” uległo inflacji medialnej – portret jest w dzisiejszej kulturze uważany za sprawę już przegraną¹⁰, uobecniając się tylko pośrednio, w multiplikacji swoich wirtualnych reprezentacji, które stanowią być może jedynie rodzaj kolejnej powłoki, oddalając nas proporcjonalnie do ich ilości od samej czaszki. O ile twarz w chwili śmierci opada z nas *na podobieństwo maski, która spełniła swój obowiązek*, ukazując śmierć – czaszkę kryjącą się nieustannie pod chwilową zasłoną skóry – to zapośredniczenie medialne, paradoksalnie dzięki swej niematerialności, okazuje się znacznie trwalsze. Znane są już przypadki realnego kultu całkowicie wirtualnych gwiazd – pozbawionych ciał i biografii hologramów, którego nadejście wieszczył Stanisław Lem w *Kongresie futurologicznym*.

Jak architektura sepulkralna, niegdyś monumentalna, formalnie postępową i spektakularną, spauperyzowała się, tak motyw czaszki został zawłaszczony przez młodzieżową popkulturę, szermującą dewizą „żyj szybko, umieraj młodo”. Miast okazałych kaplic, bogatych epitafiów, szlacheckich *pompa funebris* i magnackich *castrum doloris*, kultu relikwii uśmierających lęk przed śmiercią, a wręcz dowodzących jej pożyteczności, mamy dziś: kremację, regał z urnami i numer telefoniczny w komórce. Nowoczesny kult zmarłych to nie groby, ale muzea: śmierć unaukowiona, przykład dla potomnych, archiwum dla badaczy, dane biograficzne wyświetlone na ekranie LCD. Regis Debray, pytając: dlaczego raczej obraz niż nic, zauważa jednak, że właśnie

8 Tamże, s. 61.

9 H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2014, s. 137.

10 Tamże, s. 118.

grobowce wielkich tego świata były naszymi pierwszymi muzeami, a nasze muzea w istocie są grobowcami cywilizacji. W słabnącym działaniu malarstwa widzi bezpośrednią konsekwencję zwycięstwa demografii i tabuizacji śmierci: *narodziny obrazu wiążą się ze śmiercią [...] w miarę jak śmierć znika z życia społecznego [...] czujemy coraz mniejszą potrzebę obrazów. Sztuka rodzi się na grobach, a gdy zamiera, śmierć z powrotem budzi ją do życia*¹¹. Renesans, barok, modernizm – wielkie artystyczne ożywienia następowały w istocie w odpowiedzi na krwawe łaźnie czarnej śmierci, wojen religijnych i konfliktów światowych.

Bez spektakularnego uśmiercania nie byłoby jednak także nowoczesnej rozrywki. Mimo medykalizacji umierania (śmierć jako „uleczalna” choroba) i nieobecności realnej śmierci (pokonanej przez względnie wysoką stopę życia), a może dzięki niej właśnie, pozycja śmierci wydaje się niezagrożona. Rośnie statystyczna liczba prób samobójczych, a w psychiatrii ukonstytuowała się dedykowana tej problematyce osobna dziedzina – suicydologia. Zesztywnieć, być nikim, niczym, obiektem – jest to zjawisko tyleż przerażające, co fascynujące; ludzie skwapliwie i z uwagą korzystają z okazji, by spojrzeć na egzekucję (ostatnie publiczne dekapitacje odbywały się jeszcze w ubiegłym wieku) lub zwłoki. Sarkofagi, mumie i tzw. bagienne pochówki to często najbardziej eksploatowane promocyjnie obiekty muzealnych kolekcji. Podziwiając w dublińskim Muzeum Narodowym szerniałe i pokurczone zwłoki ludzkie datowane na ok. 2000 lat p.n.e., malownicze resztki realnie istniejących ludzi wyglądające jak rekwizyty z wysokobudżetowego horroru, kątem oka w tle obserwujemy ludzi beztrudnie popijających kawę. Czy to nie dziwne – cmentarz ze zwłokami w gablocie, tuż obok muzealnej kafeiterii? Zainteresowanie grobowcami i miejscami spektakularnych pochówków jest jednym z motorów turystyki – w samym Palermo sukces Krypty Kapucynów spowodował upublicznienie kolejnych (Santa Maria dell’Itria na via Alloro), podobne możemy zobaczyć w dublińskim Saint Michan, czeskim Brnie (Kapucyni), tolekańskim San Andres, austriackim Hallstatt i Paryżu (podziemia Montparnasse), a w Polsce – choćby w Czermej na Dolnym Śląsku.

Postawmy tezę – zgadzając się ogólnie z Hansem Beltingiem, że zmiany, jakie zachodzą w naszym stosunku do śmierci, są pochodną zmian, jakie zachodzą w stosunku do naszego życia. Kiedy życie służy akumulacji (wrażeń), śmierć staje się „terminem płatności”¹² (Jean Baudrillard). Kiedyś ludziom nie zdawało się tak mocno, iż mogą dysponować swym czasem. Życie było służbą, na ołtarzu śmierci, i to swoją pośmiertnością człowiek dysponował pełniej niż doczesnością. Dziś środki płyną nie na grobowce i pomniki, ale na skuteczne zabezpieczenie zwrotu kapitału w przyszłych pokoleniach. Nie budujemy okazałych kaplic, ale powiększamy i dywersyfikujemy portfel. Baudrillard w akumulacji wartości widzi

bezpośrednio chęć wyeliminowania śmierci, nieskończoność kapitału identyfikując z nieskończonością czasu. Więcej życia za pieniądze – racjonalna ekonomia kapitalizmu to w istocie walka ze śmiercią, podczas gdy feudalizm był z nią pogodzony: więcej pieniędzy za umieranie. Nie chodzi już o to, aby być na tarczy *clipeusa* – dawać, również swoje życie, ale by zaistnieć w logotypie jednego z licznych funduszy inwestycyjnych – akumulować. Zabawne, że pieniądze, władza – środki do zdobycia czasu, zamiast wolności często przynoszą skrupowanie. Mniej zabawne, że reprivatyzacja życia utowarowiła także emblematy śmierci, w tym – czaszkę. *Śmierć Boga była tylko epizodem, śmierć człowieka już poważniejszą sprawą. Cóż tych dwóch zgonów – śmierć śmierci – zada ostateczny cios wyobraźni*¹³. Dzisiejsza kultura wizualna, za sprawą perfekcji mimetycznej swych mediów, staje się coraz bardziej bezpośrednia. Malarstwo ze względu na swoją materialność ma przewagę nad innymi mediami w odniesieniu do obrazowania prawd egzystencjalnych, jednak przewaga ta staje się stopniowo mniej istotna wobec malejącej obecności samej śmierci. Żyjąc na niby, nie umieramy.

REPRYWATYZACJA ŻYCIA

Wraz z zanikiem idei zbawienia, stało się ono, wobec ekspansji *materialistycznego rozsądku* elementem samego życia¹⁴. Zostało objęte władzą państwową pod szyldem „przetrwania”, już nawet nie społeczności, ale masy biologicznej (narodu). Oświeceniowy rozsądek zmierzając do zniwelowania tego, co stanowi fundament istnienia instytucji Kościoła – wyraźnego podziału na życie doczesne i wieczne – likwiduje owo odroczenie wieczności, organizując raj tu i teraz – docześnie. Nie tylko socjalizm, także franciszkanizm, a nawet kapitalizm i współczesny posthumanizm wydają się celować w skrócenie dystansu dzielącego nas od Królestwa Bożego – w kapitalizmie zbawić trzeba się samemu, w socjalizmie – wedle umowy społecznej. Ekonomia dla demokracji jawi się tym, czym chrześcijaństwo było dla feudalizmu – narzędziem „zarządzania śmiercią” determinującym społeczną dyscyplinę i wobec imperatywu ochrony przed śmiercią postulującym stałe doskonalenie wewnętrzne.

Uwłaszczeni na doczesności, skoncentrowani na wykupie życia, skwapliwie zapominamy o śmierci – niegdyś jedynej trwałej własności człowieka. Czym było życie przed Oświeceniem? Służbą, dzierżawą, krótkotrwałym leasingiem, niepewną lokatą, nieledwie urojeniem. Śmierć – oto na czym można było polegać. A jej jakość zawsze była odwrotnie proporcjonalna do jakości życia – im kto surowiej i z większym żył poświęceniem, tym wystawniejszy pogrzeb go czekał, a i zaświat godniejszy zapewne. Kiedy życie było tylko łaskawą pożyczką i należało do losu lub Boga, a umrzeć można było w każdej chwili – samemu lub stracić kogoś bliskiego – *savoir*

11 *Wymiary śmierci...*, dz. cyt., s. 244.

12 Tamże, s. 64.

13 Tamże, s. 256.

14 Tamże, s. 59.

vivre posiadał poważną konkurencję w postaci *savoir-mourir*. Łukasz Modelski w tekście zamieszczonym w katalogu *Śmierćelnie poważnej wystawy* przywołuje traktat Jana Gersona *De arte moriendi*, przypisywane m.in. Mateuszowi z Krakowa *Ars moriendi*, czy nieznanego autorstwa *Speculum artis bene moriendi*, przypomniane ostatnio w publikacji Macieja Włodarskiego *Trzy traktaty o sztuce umierania*¹⁵. Podręczniki przygotowujące ludzi do dobrej śmierci stanowiły gwarancję udanego przejścia ze stanu *moribunda* w stan godnego zaświatów nieboszczyka. Życ, to nauczyć się, że się umiera – nie da się zjeść ciasteczka i mieć go nadal, pośród życia jesteśmy w śmierci (antyfona z VIII wieku), a *żyjąc tracimy życie* (Maria Janion). Jeszcze Martin Heidegger uważał, że życie pozbawione perspektywy śmierci natychmiast traci swój sens – bez ryzyka nie ma zabawy, a bez przestrzennych i czasowych ograniczeń nie byłoby przyczyn dla konstruowania rozmaitych kulturowych i technologicznych protez wieczności. Jean-Pierre Vernant zauważa, że aby uporządkować przestrzeń, Grecy wypracowali ideał architektoniczny, tak jak stworzyli ideał zgonu, aby uspołecnić czas – *ucywiliżować śmierć, to znaczy zneutralizować ją, robiąc z niej ideał życia*¹⁶. Dla antycznego Greka istnieć to być godnym pamięci, poprzez dokonanie czynów sprzeciwiających się chaosowi i beżładowi, ulokować swe nazwisko w pieśni (*Iliada*).

Wzór – ideał to jednostkowość rozciągnięta na społeczność, i śmierć taki wzorzec w wielu kulturach definiowała najbardziej jednoznacznie. Jedno z apogeów popularności czaszki przypada na okres barokowego kultu „śmierci chrześcijańskiej”¹⁷, a ówczesna erupcja ikonografii wanitatywnej wydaje się wyrazem strachu odczuwanego nie tyle w wersji pierwszoosobowej, co upustem rozpaczających, co zostają. Ten kto umierał – rycerz, władca, pasterz – był bohaterem, męczennikiem, szczęśliwcem, który dostąpił zbawienia. Była to epoka, w której śmierć stanowiła zasłużoną nagrodę i ukoronowanie. Palermitańska Krypta Kapucynów – śmierć absolutnie publiczna, dziś powiedzielibyśmy wręcz, że obraźliwie obsceniczne wyeksponowanie nietrwałości ciał naszych i naszych bliskich (dlaczego chcieli być na wieki na zewnątrz, pochowani na wystawie i wyeksponowani w swym rozkładzie?) wydaje się być egzemplifikacją średniowiecznego podziału czasu, w którym majątność pozwala umierać do woli (powoli...). Dziś zdecydowanie wolimy żyć, wyrzucając śmierć w niewiedzę. Kiedy oburzamy się na terroryzm, ten właśnie aspekt motywacji napastników ze zgrozą podkreślamy – zabierają nasze życie za cenę własnej, wyimaginowanej nieśmiertelności. Pierwsze symptomy tego oburzenia na śmierć kryją się w ikonografii Oświecenia (grobowiec Newtona), kiedy polityka nastawiona na pokonanie religii usuwa śmierć i milczy o niej.

Jak owa egzystencjalna wrażliwość uobecnia się w dzisiejszym społeczeństwie medialnym, w którym wszystko wydaje się być skutecznie zapośredniczone, a przez to zdematerializowane? Czy dziś, wraz z rozwojem cywilizacyjnym, nieśmiertelność pozostaje naszym naczelnym mitem, a jeśli tak, to czy nie stała się miast pieśni „impregnacją mięsa”? Wraz z „upadkiem wyobraźni religijnej” (Miłosz) imperatyw, aby nasze życie „podobąło się Bogu”, nie jest już tak kategoryczny. Wobec wyższej żywotności i niższej dzietności śmierć staje się mniej widoczna, w istocie jednak bardziej tragiczna – często samotna, pod wpływem środków farmakologicznych, zgodna z procedurą wyspecjalizowanych ośrodków, a czasem nawet – na życzenie. Edgar Morin twierdzi, że celem naszym jest *dzięki zdobyciom nauki osiągnąć nie nieśmiertelność, lecz aśmiertelność długiego życia, które kończyłoby się bez bólu, i jakby z naszej woli*¹⁸. Zawłaszczyliśmy życie i wydaje nam się, że możemy decydować o śmierci. Mając już *Życie – instrukcję obsługi*, zamówić wypadałoby u Georges’a Pereca, w zaświatach już przecież, stosowną instrukcję obsługi współczesnej śmierci.

Jeden z przywołanych przez Stanisława Rośka w jego antologii tanatologów, Michel Vovelle, twierdząc, że społeczeństwa wolno sądzić po ich stosunku do śmierci, zauważa: *śmierć jakby oddaliła się od nas...*¹⁹ Tak, jest odizolowana przez medializację (to „śmierć przeżywana”) oraz medykalizację („śmierć doznawana”). Jeśli istotnie chcielibyśmy oceniać wedle obecności refleksji eschatologicznej stosunek do śmierci dzisiejszych społeczeństw, zadajmy pytanie o aktualność ikonografii wanitatywnej – o przemysł rozrywkowy i odzieżowy – jej zbanalizowaną nadprodukcję zbudowaną na kanwie współczesnej kultury samobójczej (*Live Fast, Die Young*), przy jednoczesnym upadku kultury pogrzebowej i architektury epitafijnej. Śmierć w świetle wirtualizacji jej objawów zdaje się zaledwie krótkim przebłyskiem dyskomfortu, który uśmierzamy, zanurzając się ponownie w strumień wirtualnych wrażeń, dostarczanych przez multimedialne aplikacje, lub nie szcędząc środków na medycynę estetyczną. Czy w zlaicyzowanym, egalitarnym społeczeństwie, w którym obecność śmierci wydaje się być mocno zapośredniczona (media, gry FPS) i utowarowiona, a symbol czaszki wszechobecny w postaci wyestetyzowanej jako nieodłączny element hardrockowej identyfikacji, ikonografia wanitatywna może znaczyć to, co znaczyła kiedyś?

Ale co znaczyła kiedyś? Michel Guiomar, zastrzegając, że jego *estetyka śmierci* nie polega na podziale na kategorie, ale na założeniu o decydującej obecności śmierci w *samym centrum artystycznych działań*²⁰, wymienia rodzaje wizualnej obecności śmierci: obrazy chwili, czyli przejścia z życia w wieczny spoczynek, personifikacje śmierci, wizje zaświatów, a przede wszystkim – nieboszczycy: dusza zmarłego, widmo oraz

15 *Trzy traktaty o sztuce umierania*, przekład i opracowanie M. Włodarski, Kraków 2015.

16 Tamże, s. 277.

17 Tamże, s. 39.

18 Tamże, s. 50.

19 Tamże, s. 35.

20 Tamże, s. 83.

ciało-trup, w tym szkielet i czaszka. Czaszka: czy ktokolwiek dziś jeszcze jest w stanie zasępić się nad pośmiertnym losem swojej jednostkowej świadomości, owej płataniny stanów emocjonalnych i strumienia myśli, która jako nasze „życie wewnętrzne” zdaje się być „nami” jeszcze bardziej niż nietrwała skóra, a których czaszka – przedmiot tyleż piękny, co żalony – stanowi ostatnie, jakże wymowne schronienie? Jeśli kościelne nagrobki i epitafia zastąpiły tablice pamiątkowe i ekspozycje muzealne, a cmentarze i wielogodzinne pogrzeby kremacja i regał z urnami, nie mamy już do czynienia ze zmarłymi, z ich wymownymi truchłami, ale z historyzowanymi biografiami, sterylnymi i użytecznymi narracjami. A jeszcze Giuseppe Tomassi di Lampedusa, w drugiej połowie dwudziestego wieku, marzył, by w całej swej struchlałej okazałości być wystawionym po śmierci na wieczny widok publiczny w palermitańskiej Krypcie Kapucynów. Książę Salina, bohater jego *Lamparta*, umierając stwierdza: *to uczucie ustawicznego zatracania po odrobinie własnej osobowości, połączone z mglistą nadzieją przekształcenia się tejże osobowości (za sprawą Boga) w inną, mniej świadomą, lecz nieporównanie szerszej pojętą – nie było bynajmniej przykre. Gdzie indziej wyrывa mu się myśl: nie godzi się nienawidzić niczego, oprócz wieczności, dopóki jest śmierć, jest nadzieja*²¹. Martin Heidegger by przytaknął.

UDOMOWIENIE CZASZKI

Dopóki istnieje piekło, dopóty istnieje przyjemność²²

Jean Baudrillard

Nie ukrywajmy – jest piękna. Czaszka (*cranium*) jest najbardziej skomplikowaną strukturą szkieletową kręgowców. Jest to puszka kostna tworząca pomieszczenie lub rusztowanie dla narządów głowy [...]. Czaszka wykazuje dużą zależność pomiędzy budową a przydatnością funkcjonalną. Części miękkie rzeźbią kości i decydują o ich ostatecznym wyglądzie. Naczynia i nerwy pozostawiają w czaszce liczne otwory [...] w ukształtowanej czaszce wyróżnia się dwie części: mózgowczaszkę i trzewioczaszkę (z pod ręcznika do anatomii)²³.

Piękna, jak wiele innych mineralnych tworów natury, jak muszle, poroża, wapienne skały. Czaszka – zwieńczenie całego szkieletu, ludzkiego zrębu, schematu i rdzenia, skalistej opoki będącej fundamentem akcydentalnej i zmiennej w czasie organicznej okładziny, a zarazem najjaskrawszy dowód jej nietrwałości. Jest w **szkielecie** wizualne, funkcjonalne, a także metaforyczne podobieństwo do gotyckiej ruiny, **szkieletowej** konstrukcji, z której opadła warstwa dekoru, ukazując puste wnęki, nagie absydy i zwieńczenia łuków. Czaszka pociąga estetycznie: jej kształt, faktura, subtelne szarości, rozmieszczenie ażurów i przejścia światłocienia. Służyła medytacji, robiono z niej inne piękne przedmioty, pojawiała się

w obrazach jako rekwizyt, a w końcu także w roli głównej. Korona martwej natury, gładka i lśniąca, miejscami delikatnie porowata powierzchnia, pokryta siecią naprzemiennie symetrycznych ażurów, wypukłości i wklęsłości, dająca pole dla nieoczywistej gry światła. Łącząca najwyższą powagę z nieuchronną groteską, egzystencjalny ciężar z chłodnym konstruktywizmem, czaszka Jorika dowodzi, jak niewyczerpany potencjał ekspresji tkwi w tym przedmiocie – jedynym w swoim rodzaju. Jeśli wolno szkielet nazwać abstraktem człowieka, tym, co zostaje, kiedy dokonamy jego formalnej redukcji, cała miękka, dynamiczna i akcydentalna reszta byłaby przedustawnym chaosem *informel*. Wyszukana geometria szkieletu i czaszki odsłania logiczność struktury, na której tylko chwilowo udrapowane są niedbale mięśnie, żyły i skóra. Na to oblicze esesmańskiego kultu śmierci pojmowanej jako pożądany stan uporządkowania ludzkiej niestałości i płynności – czynność niemal higieniczną – zwraca uwagę Jonathan Littell. Czaszka jako człowiek *par excellence*, a śmierć jako redukcja – egzystencjalne *epoché*.

Portret żywego to tylko akcydens. Portret zmarłego – pośmiertna maska, a zwłaszcza czaszka – oto prawdziwy konterfekt. Portret duszy i świadomości. Namalowanie czaszki jest manifestacją nietrwałości twarzy, która, nie będąc czymś wiecznym, niesie przy tym pytanie być może istotniejsze: czy nie należałoby również wątpić w wieczność naszej świadomości? Czy to możliwe, że wraz ze śmiercią cała nasza skomplikowana struktura mentalna idzie na marne? Hans Belting: *Życie skrywało śmierć dopóki ta nie wychylnęła spoza owej twarzy na światło dzienne. Pytanie o niegdysiejszego jej nosiciela nie znajdowało żadnej odpowiedzi w anonimowym widoku czaszki [...] podobnie jak w nowoczesności nie sposób zobrazować „jaźni” ulegającej rozpadowi w momencie śmierci*²⁴. Mniejsza więc o ciało. Ważniejsze, czy równie tymczasowe jest to, co wypełnia czaszkę – elektrochemiczna aktywność umysłu, z którą tak jednoznacznie się identyfikujemy – naszą psychiką. Czyżby świadomość kryjąca się w czaszce zniknęła w jednym momencie tak całkowicie i bezpowrotnie? Książę Salina, pogodzony z narastającą „nieszczelnością” swojego starczego ciała wierzył, że przetrwa gdzieś na podobieństwo chmury danych, w której kopie zapasowe myśli i wspomnień zsynchronizują się w jedną strukturę logiczną z osobowościami innych nieboszczyków: *to uczucie ustawicznego zatracania po odrobinie własnej osobowości, połączone z mglistą nadzieją przekształcenia się tejże osobowości (za sprawą Boga) w inną, mniej świadomą, lecz nieporównanie szerszej pojętą. (...) Czasami dziwił się nawet że po tylu latach ten zbiornik życiowy zawierał jeszcze cokolwiek*²⁵.

A więc ażury – szczeliny, przez które nasza dusza wydobywa się na wolność. Kiedyś o jakość procesu, w którym duch ulatniał się z ciała, dbano bardzo pieczołowicie. Sarkofag znaczący *sarcophagus* – to „pożeracz ciała”. Niegdyś umieranie

21 G.T. di Lampedusa, *Leopard*, przeł. Z. Ernestowa, Warszawa 1963, s. 75.

22 *Wymiary śmierci...*, dz. cyt., s. 62.

23 A. Dziedzicka, *Zarys anatomii dla artystów*, Kraków 1985.

24 H. Belting, dz. cyt., s. 137.

25 G.T. di Lampedusa, dz. cyt., s. 248.

kończyło się nie wyzionieniem ducha, lecz anihilacją tkanki miękkiej. Z mauzoleum w królewskim Escorialu bezpośrednio sąsiaduje *puddero*, w którym szlachetne szczątki zmarłych poddawane są gniciu, by dopiero po około pięćdziesięciu latach, kiedy ciało ulegnie już kompletnemu rozkładowi, spocząć w krypcie obok. Podobną funkcjonalność sugeruje nazwa naszych kostnic, i niegdysiejsza popularność tych wszystkich krypt, w których ciało ulegało naturalnej impregnacji. Nagrobne przedstawienia *transi*, spośród których rodzimy egzemplarz z Końskowoli jest jednym z najdelikatniejszych przykładów, są namacalnym świadectwem lęku i obrzydzenia, jakim napawało pochowanie wraz z ciałem. Ciało to śliska, labilna i bezkształtna masa. Szkielet to konstrukt – struktura, to zmarły, jakiego chcemy znać – czysty i logiczny.

Czy nie tak należałoby patrzeć na motywy wanitatywne w sztuce europejskiej? Czaszki – sarkofagi naszej świadomości, i obrazy – sarkofagi naszych ciał (które czeka niechybny rozpad) przypominają nam o z dawna ustalonej, manichejskiej hierarchii martwej materii i ożywiającego ją ducha. Czaszka i śmierć, którą ona symbolizuje, eksponuje złożoną kwestię relacji „ja” z własnym ciałem. Michel de M'Uzan pyta: *czy na pewno jestem żywy – może jestem martwy? Czy „ja” bez mojego ciała to „ja”? Na ile idea duszy, fenomen świadomości, jest tożsama z ciałem? A jeśli jestem martwy, to czy jestem już kimś innym?*²⁶ Zakładane przez twórców posthumanizmu podważenie tradycyjnej separacji materii i ducha (a zatem może również materii i formy, którą ona przyjmuje) rozszerza pojęcie witalności na wszelką fizyczność: *podstawowym założeniem nowego materializmu jest odrzucenie opozycji materii i życia*²⁷. Pociągająca i zgodna z emancypacyjnymi trendami, jakie ogarnęły kulturę europejską w XIX wieku, koncepcja, tak jaskrawie sprzeczna z idealistyczną i hierarchiczną wizją świata chrześcijańskiego (George Berkeley), odrzucając koncepcję „materii nieożywionej” jako nieuzasadnioną (relaksacja fotonów to dość, aby sądzić, że życie jest wszędzie), a dalej – podziału na materię naturalną i sztuczną, ma oczywiście motywacje głównie etyczne. Płyną z niej jednak także konsekwencje estetyczne. Magdalena Hoły-Łuczaj pisze, że *każdej postaci materii właściwa jest swojego rodzaju sprawczość. Odnosi się to nie tylko do bytów naturalnych (np. kamieni), lecz także do artefaktów (przedmiotów*

26 Wymiary śmierci..., dz. cyt., s. 65–76.

27 M. Hoły-Łuczaj, Posthumanizm. Między metafizyką a etyką, [w:] „Kultura i Wartości”, nr 1(11)/ 2015, s. 45–61: *Przykładem takiej metafizyki miałby być „nowy materializm” (new materialism). Pod pojęciem „nowy materializm” (używany zamiennie z określeniami „neomaterializm” i „radikalny materializm”) występują projekty filozoficzne, które zaczęły kształtować się w pierwszej dekadzie XXI wieku. Do jego najważniejszych reprezentantów należą: Rosi Braidotti, Jane Bennett, Manuel De Landa, Diane Coole oraz Samantha Frost. Nowy materializm stawia zatem sobie za cel zmianę wyobrażeń dotyczących rzeczywistości. Bennett mówi o życiu jako o „aktywności, która nigdy nie może zostać wyczerpana, będąc mglistą istotą (vague essence) materii”. W gruncie rzeczy, nowy materializm odnośnie do życia i materii stwierdza tylko tyle, że są one jednym fenomenem. Mówi więc zamiennie o witalności materii oraz materialności życia.*

użytkowych, maszyn). Nowy materializm znosi więc podział na materię „naturalną” i „sztuczną”, twierdząc, że jest to niczym nieuzasadniony konstrukt (...). Artefaktom, co podkreślają nowi materialści, również bowiem przysługuje moc oddziaływania, kształtowania rzeczywistości, a ludzka egzystencja jest zależna od rzeczy bardziej niż kiedykolwiek wcześniej w historii²⁸. Podczas gdy w antropocentrycznym humanizmie życie człowieka jest cenniejsze niż życie zwierząt (ciał pozbawionych duszy), posthumanizm definiuje nowe ujęcie śmierci, atakując ją już nie od strony duszy, ale ciała właśnie – materii. Zagładę ciała zrównuje ze śmiercią duszy nie w sensie horacjańskim – *mors ultima linea rerum*²⁹, ale obejmując materię niewidzialną aktywnością, dotąd zarezerwowaną tylko dla duszy. W nowym świetle stawia to przedstawienia śmierci eksponujące cielesną wrażliwość: Chrystus Champaigne'a, Grünewalda, Holbeina, człowiek zużyty do cna, żałosna „reszta” manifestująca nieuchronność rozpadu, bezwzględność mechanizmu odzierającego nas z wszystkiego, czego obietnicę stanowi Zmartwychwstanie. Nie ma chwały, nawet nadziei: *śmierć jest tak okropna, a prawa natury tak silne*³⁰, że kolejna, nieuchronna transfiguracja naszej obecności powinna być rozumiana tak, jak prozaiczna zmiana pogody.

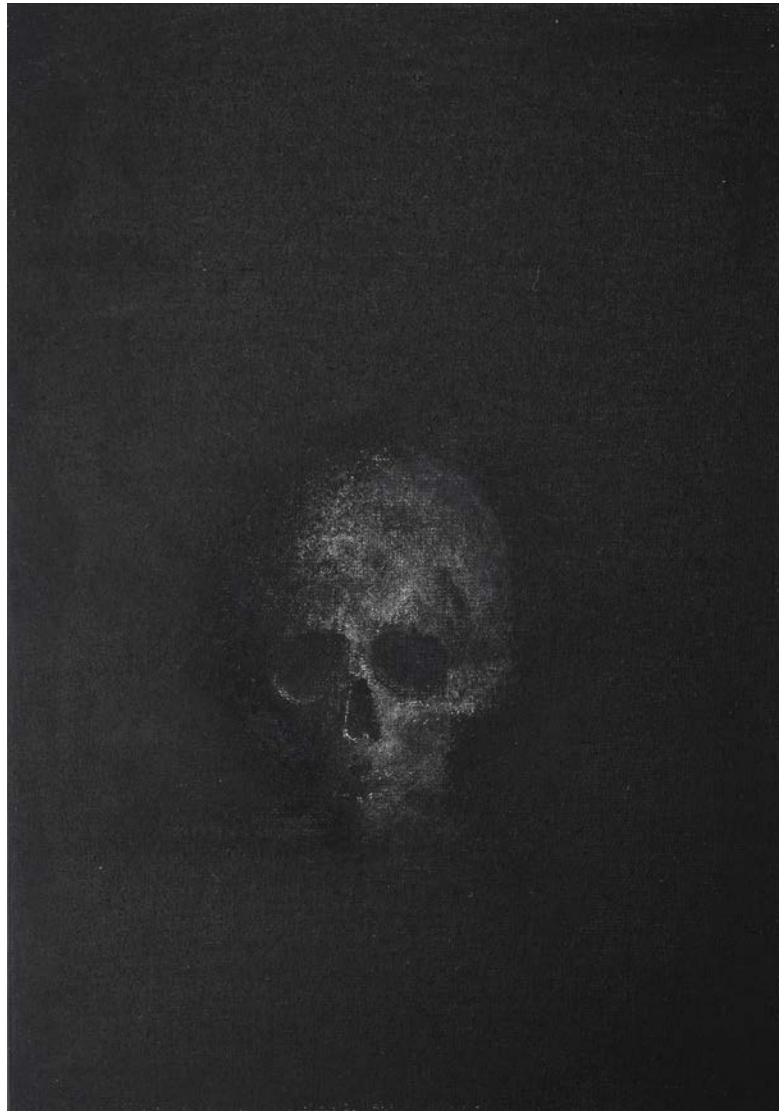
Śmierć jako temat w sztuce wczesnochrześcijańskiej oraz średniowiecznej, i w kolejnych okresach wzrostu zainteresowania makabrą: baroku, rewolucji francuskiej, *belle époque* i dekadencji, była czymś innym niż dziś, proporcjonalnie do tego, jak znaczną część kultury tamtych okresów obejmowały czynności związane z obrzędowością pogrzebową. Jeszcze w XVIII wieku śmiertelność jest wszechobecna, przy zmienności akcentów z chlubnej śmierci ofiarnej i chrześcijańskiej (feudalizm) na bardziej ludzką, bolesną utratę bliskich (nowoczesność). Aktualnie, jak zauważa Michel Vovelle, śmierć stanowi tabu naszych czasów, wręcz – *nową kategorię obsceniczności*³¹. Koresponduje z tym spostrzeżeniem odnowiona przez amorfizm taszyzmu i *informel* wrażliwość estetyczna na bezkształt, kompensująca niejako straty poniesione w wyniku powszechnie już uzgodnionego kryzysu wyobraźni religijnej. Donald Kuspit, zarzucając antywniosłym, demistyfikującym nurtom sztuki nowoczesnej zagubienie wiary w nieśmiertelność, zauważa, że to na niej opierała się dawna transcendencja teoretycznie i estetycznie dopełnionej sztuki, i to jej właśnie zniszczenie przejawia się w masochistycznym niejako zainteresowaniu tym, co niezakończony, fragmentaryczne, poranione. Sztuka nowoczesna demonstruje prowizoryczne transformacje śmierci w życie, których powierzchowność nieuchronnie demaskuje niewiara w pośmiertność. Powszechność depresji jest niejako dowodem niepewności, z jaką ludzie traktują swoje

28 Tamże, s. 26–27.

29 *Mors ultima linea rerum* (łac.) śmierć ostatnią granicą każdej rzeczy.

30 Wymiary śmierci..., dz. cyt., s. 286.

31 Tamże, s. 41.



Łukasz Huculak, *Czaszka*, 2015, olej na desce, 30 x 21 cm, fot. z archiwum autora

istnienie, czując się nieustannie „jak zmarli”. Doświadczenie siebie na granicy życia i śmierci manifestuje się w twórczości Francisa Bacona, Jerzego Nowosielskiego, wiedeńskich akcjonistów i u „nowych dzikich”, a także w nowym malarstwie, które perfekcję obrazów medialnych konstruuje materialnym tu i teraz – obnażeniem struktury użytych materiałów, obfitym narzutem oleistych impastów lub zdecydowanym cięciem w głąb narosłych w trakcie malowania warstw. We współczesnych praktykach artystycznych obserwować można wysyp form wizualnych nawiązujących do estetyki szkicu, destruktu i *non finito*, których zasadniczym aspektem jest wysycenie „cielesności” artefaktu, jego nerwowej wrażliwości na zranienia, czy wręcz zaczątki rozkładu ukazujące spodnią tkankę gruntów (szkoły malarskie z Cluj i Lipska) czy szkielet szkicu i krosna (Wilhelm Sasnal), a nawet pewne aluzje do autopsji (Nicola Samori). Jest to być może objaw diagnozowanej przez Andrzeja Kostołowskiego recydywy śmierci, która odpychana

z powodu kryzysu wiary w nieśmiertelność nieustannie wraca do sztuki bocznymi drzwiami³².

Dawno minęły przecież czasy, w których można było ukazywać śmierć z pełną godnością, a nawet patosem, obleczoną w majestat wiecznej wędrówki ducha: walka (*Grupa Laokoona*, *Bitwa Herakliusza*), męczeństwo i ukrzyżowanie, egzekucje (*3 maja 1808* Goi i *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana* Maneta). Teraz musi być dobrze skryta za „gazetowym krzykiem” *Guerniki*, ekspresją *Człowieka z wydartym sercem* Ossipa Zadkina czy *Rozstrzelań* Andrzeja Wróblewskiego. Najczęściej jednak lokuje się ją, jak zauważa Kostołowski, właśnie w rozwiązaniach formalnych – nie w narracji i kontekstach, ale w fizycznych właściwościach powierzchni obrazu, zabiegach malarskich ujawniających raczej niewiarę w nieśmiertelność niż jej obietnicę. Dywersyfikacja zainteresowań

32 A. Kostołowski, *Eros i Tanatos w uścisku*, [w:] *Śmiertelnie poważna wystawa*, Lublin 2017, s. 31.

(materialność figuracji kontra wizualność abstrakcji) pokrywa się zresztą do pewnego stopnia z granicami ustalonymi przez wojny religijne. Holbein i Champagne malowali swe obrazy w epoce Zwingliego i Lutera, którzy zwalczając każdą ekspresję opartą o mimetyzm (poza słowem lub dźwiękiem) dali w istocie teoretyczne podstawy dla ikonoklazmu dwudziestowiecznej abstrakcji. Analogie ikonograficzne pomiędzy rozbudowanym kultem śmierci w barokowej Polsce (portret trumienny, *castrum doloris* i *pompa funebris*), Hiszpanii i południowych Włoszech (Palermo, Neapol – bractwa czyśćcowe, Kapucyni, itp.) oraz na rozległych terenach byłego Cesarstwa Austrii, kontrastują z ikonoklastyczną powściągliwością wizualizacji *vanitas* w praktycznych społecznościach północnoeuropejskich. Różnice teologiczne odbijają się więc nie tylko w rytualnej spektakularności, z jaką śmierć ciała jest traktowana na obszarach cywilizacyjnie feudalnych, ale także na stosunku do tworzywa, ujawniając wewnętrzny konflikt ikonografii katolickiej na styku pozytywnego programu teologicznego (życie pośmiertne) i estetycznej skłonności do turpizmu. Szczególnie zajadle wydaje się być ona demistyfikowana w obrazoburczych akcjach wiedeńskich. Autodestrukcyjne praktyki Rudolfa Schwarzkoglera i Hermana Nitscha, ukazując życie jako niepowstrzymany gwałt, ciało jako jego ofiarę, a akty autoagresji jako manifestację wolności – radykalną reakcję na zawilóść świata (zerwać kontakt), były krańcowym ujęciem całej teologii ofiary, na której zbudowano barokowy gmach chrześcijaństwa katolickiego.

Trudno wyobrazić sobie podobne manifestacje na północy, gdzie tego rodzaju dramaty sublimuje się, najpierw skupiając uwagę artystów na perspektywie i mimetyzmie oddania powierzchni przedmiotów, a ostatecznie na szerokim zainteresowaniu obrazową strukturą (jego szkieletem) jako nośnikiem duchowości (neoplastycyzm). Czaszka i kośćiec wydają się być w tej perspektywie uogólnieniem cielesności analogicznym do tego, jakim dla naturalizmu jest pomijająca wszelką akcydentalność abstrakcja, odslaniająca niezmienniki, skupiona nie tyle na perswazyjności przekazu, co na jego intelektualnym wyrafinowaniu. W tej perspektywie *vanitas* okaże się zarówno odwróconym obrazem Cornelisa Gijsbrechtsa, odpowiadającym mu kompozycyjnie pustym kwadratem Kazimierza Malewicza, ale także przynależącym do tej ikonoklastycznej konwencji dorobkiem Romana Opalki.

Hans Belting, definiując ogólnie cele awangardy jako: *pozbawić świat jego antropomorficznej powierzchowności i wynieść piękno mechaniczne ponad sentymentalną twarz*³³, nie wskazuje na zauważalną asymetrię. Dewaluacja dotyka portretu i czaszki w stopniu nierównym. Podczas gdy zdjęcie twarzy, a zwłaszcza śmierci, bywa potężnym środkiem wyrazu, fotografia nie dorównuje siłą mediom tradycyjnym, gdy traktuje o samej czaszce, czy też o pustce, którą ona okala. Jako motyw

malarski i rzeźbiarski czaszka ma się stosunkowo dobrze, regularnie pojawiając się w twórczości Gabriela Orozco, Marlene Dumas czy Victora Mana. Wokół motywu śmierci nieustannie grawituje zafascynowany socjotechnicznym potencjałem nauki Damien Hirst (autor *Fizycznej niemożliwości śmierci w umyśle istoty żyjącej*), deklarujący się jako demistyfikator metafizycznych ambicji medycyny, podkradającej religii wiarę w zbawczą „moc” leku, który pozwoli nam wraz z ciałem uchronić duszę. Kuratorzy gdańskiej wystawy *New Religion* anonsowali ją jako *kaplicę poświęconą pragnieniu poskromienia śmiertelności, które jednocześnie jest jednak zmuszone do konfrontacji ze śmiercią*. Powracającą popularność czaszki poświadczają także: niedawna wystawa *Les Vanites* w paryskim Musée Maillol, właśnie zamknięta *Death – The Human Experience* w Bristol Museum, krakowska *Tempus Fugit* czy tarnowskie *Ars Moriendi*.

Widzialna obecność zmarłych, zarazem – oznaka ich cielesnej nieobecności. Miejsce ducha – mózgu, którego elektrochemiczna aktywność konstituuje naszą świadomość. Czy czaszka to jedynie *skostniała własność ducha*, jak mawiał Hegel, opuszczona przez niego, pusta i martwa? Wspomniany już Wiedeń, miejsce przechowywania jednej z najbogatszych kolekcji masek pośmiertnych (Wien Museum), w którym zlokalizowane są liczne sanktuaria sepulkralne (Stephansdom, Krypta Kapucynów), był także ojczyzną twórcy kranioskopii, frenologa Franza Josepha Galla. Jego specyficzne zainteresowanie czaszką zapoczątkowało badania nad fizjologicznymi podstawami procesów psychicznych, stając się niejako przednaukową wersją dzisiejszej kognitywistyki i neuronauk. Hans Belting podkreśla, że *ogląd czaszki był studium pośrednim między fizjonomiką a badaniami nad mózgiem*, nazywa Galla pierwszym „neuroanatomem”: *obmacywał czaszki, aby dociekać z ich kształtu form mózgu*. W przeciwieństwie do fizjonomiki Johanna Caspara Lavatera (twarz-zmienna, odbija chwilowe emocje), frenologia badała niezmienną czaszkę-miejsce ducha-mózgu: pozbawiona twarzy czaszka dawała nadzieję lepszemu wglądu w charakter³⁴. „Macanie głów” było przez jakiś czas podstawą diagnostyki psychiatrycznej. Dziś jego teorie, jakkolwiek zasadniczo błędne, uważa się za pierwsze próby badania fizykalnych podstaw procesów psychicznych, w których, być może tylko z braku odpowiednich narzędzi do badania mózgowych synaps, oględzinom podlegała jego ostoja – czaszka.

Jej kult rozwijał Carl Gustaw Carus, autor *Atlasu kranioskopii*, którego *Symbolikę postaci ludzkiej* uznać można za triumf romantycznego sensualizmu – był on częścią ideologii dowodzącej uduchowania materii. Przedstawienie osoby pozostanie odtąd niepełne bez opisu czaszki, a kontemplacja ducha ułomna bez elementów filozofii przyrody Goethego i anatomii. W to właśnie uderzała krytyka Hegla – rzeczywistością człowieka jest czyn, a nie twarz, a widoczną niewidocznością ducha słowo i język (Platon), nie zaś organy, które dają

33 H. Belting, dz. cyt., s. 113.

34 Tamże, s. 83.

im ekspresję, lub choćby nawet ich pozostałości zamienione w artefakt. Trzeba jednak przyznać, że nawet dziś, oswoje- ni z czaszką jako popkulturowym gadżetem lub naukowym eksponatem, ulegamy dziwnej hipnozie: czaszka pokazuje jasno, jak nieuchronne jest to, co wydaje się niemożliwe – że umrzemy. Zmiana społecznego stosunku do śmierci, jej try- wializacja, wirtualizacja, medykalizacja, modyfikuje wpraw- dzie nasz stosunek do czaszki, ale magnetyzm jej wizerunku jest niezmienny. Zapewne nigdy nie osiągniemy już diapazo- nu kontrreformacji, z jej kultem męczeństwa i relikwii, dowo- dzących namacalnej pożyteczności śmierci. Daleko nam także do romantyzmu zafascynowanego śmiercią jako *widzialnym dopełnieniem życia*³⁵, epoki maski pośmiertnej, która oddzie- liła się od twarzy, by nigdy już do niej nie powrócić, budu- jąc *kult twarzy ponadczasowo prawdziwej*³⁶. Są jednak, przy wszystkich jakościowych różnicach, pewne analogie w śmier- telnym zauroczeniu współczesności i tamtych apogeów. Błogi wyraz twarzy, jaki nadawano gipsowym negatywom (niezna- joma z Sekwany), miał nas oswajać ze śmiercią dokładnie tak samo, jak chrześcijańskie relikwie wzbudzać pożądanie ży- cia wiecznego. Wydaje się, że dziś, paradoksalnie, zadanie jest wykonane – granica pomiędzy życiem i śmiercią zatarta. Pośród nas żyją zombie, którzy wyrzekli się życia, zamknięci przez całe tygodnie w swoim wirtualnym świecie lub ogarnię- ci depresją i melancholią. Odwieczny strach przed „śmiercią pozorną” i pogrzebaniem za życia (da Venosa, historia pana Lackobreath E.A. Poe, kinowe *Memento*, itp.) jest wielokrot- nie i bezkarnie testowany każdego dnia w świecie wirtualnym. W rzeczywistości awatarów kryje się sekretny urok zaświa- tów. Wirtualna intensywność istnienia wiąże się najczęściej z nieistnieniem w „realu”. Choć swoje istnienie odczuwamy najsiłniej, kiedy świadomość jest najbardziej aktywna, dobro- wolnie rezygnujemy z tego stanu na rzecz snienia – śmierci pozornej. Absorbujące gry wideo, sny z automatu, odsuwając perspektywę naszej skończoności, uśmierają zarazem poczucie obecności. Wyrugowanie śmierci z dzisiejszych spo- łeczeństw jest pochodną nie tyle długości życia, jak sądził Pierre Chaunu, co, postulatycznej chociaż, ich egalitaryzacji – każdy może zabrać głos, a także zostać rycerzem, co więcej – umrzeć, dowolną ilość razy.

Tymczasem człowiek istnieje tylko raz i tylko na chwilę – jest rzadki i cenny. Śmierć pomaga uświadomić sobie *darmo- wość i głęboką dziwność życia*, którego wartość podkreślał Se- neka: *przeżyć świadomie każdą godzinę upływającego czasu, jakby była ona ostatnią*³⁷. Nie byłoby tak, gdyby nie śmierć, i ta jej nieoczywista właściwość, na którą zwraca uwagę Vla- dimir Jankélévitch – śmierć anuluje życie, ale nie unicestwia faktu, że się żyło, to pozostaje już na wieczność: *to co było,*

*nie może utracić faktu, że było*³⁸. Czaszka, manifestując: **byłem**, obrazowała by więc bardziej niż strach przed samą śmier- cią lęk przed całkowitym zniknięciem, którego groźbę nie- sie ewentualność zniknięcia śmierci. Jankélévitch pisze, że *najlepszym sposobem na to by nie umrzeć, jest nie żyć*³⁹ – ska- ła nie umiera. Życie rzeczy wiecznych jest śmiercią: *piekło to niemożliwość śmierci*, a to co żywe, umrzeć może tylko dzięki swej cielesności – na swoje ciało. Co leżało u sedna ascezy? Co jest istotą buddyzmu? *Pewien rodzaj wieczności jest już obecny w naszym psychosomatycznym życiu, które śmierć w niepojęty sposób unicestwi*⁴⁰. *Dlaczego coś, co się zaczęło, nie miałoby się ciągnąć w nieskończoność? Nie ma powodu, dla którego byt miał- by przestać być*⁴¹... Zbyt łatwo bierzemy na siebie ciężar udo- wodnienia realności nieśmiertelności. Czaszka odsyła nas do wieczności, wskazując – tam w głębi, pod miękką nietrwałą skórą, jak pod płynnym życiem, jest coś trwałego, co się wy- łoni dzięki naszej skończoności.

CZYŚCIEC

To co nie umiera, nie żyje⁴²

Vladimir Jankélévitch

Eros czy Thanatos? W wielu miejscach (choćby pizańskie Campo Santo) Triumf Śmierci przegląda się w przedsta- wieniach Ogrodu Miłości. Dwa punkty graniczne naszej eg- zystencji różni przede wszystkim to, że o ile narodzinom naszym nie towarzyszy świadomość życia, potem zawsze już towarzyszy nam świadomość śmierci, a jej samej – świadomość życia. Narodziny są sporządzone przez kogoś innego. Śmierć zaś, ów „termin spłaty”, o ile nie spotka nas niespo- dziewany wypadek, obecna jest w naszej przytomności już za- wsze, choćby jako świadomość zawodności mechanizmu ciała i statystycznie przybliżonego terminu jego zużycia. Albo się do niej szykujemy poinstruowani *memento mori*, albo – zgod- nie z *carpe diem* – ostentacyjnie zaniedbujemy. Nawet to wy- parcie apofatycznie potwierdza jednak podskórny lęk przed otchłanią, którym, jak twierdził Ernest Becker⁴³, wyjaśnić można wszystkie nasze życiowe wybory.

Trwogę (ang. *terror*) za podstawowe ludzkie doświadczenie uważał także jeden z najbardziej eschatologicznie nastawio- nych polskich malarzy. Jerzy Nowosielski w jednym z wywia- dów przekonywał: *lęk przed śmiercią jest podstawą wszelkiej refleksji, myślenia religijnego*.

A na dalsze pytania dziennikarza: *Chrześcijanin chyba nie powinien bać się śmierci?* odpowiadał:

To takie gadanie młodych księży. Póki jest młody, to się nie boi śmierci, ale jak mu przyjdzie leżeć w łóżku i cierpieć, to on się już trochę boi. Chrystus w Ogrójcu też bał się śmierci. I dalej:

35 Tamże, s. 100.

36 Tamże, s. 103.

37 *Wymiary śmierci...*, dz. cyt., s. 350.

38 Tamże, s. 361.

39 Tamże, s. 345.

40 Tamże, s. 347.

41 Tamże, s. 348.

42 Tamże, s. 343.

43 E. Becker, *Zaprzeczanie śmierci*, przeł. A. Trąbka, Kraków 2015.

Co Pan, jako awangardzista, myśli o prawie artysty do wolności wypowiedzi?

Jestem szalenie tradycyjnym artystą, proszę pana, maluję ikony i żaden ze mnie awangardzista. Bo z czego artysta ma się dzisiaj wyzwalać, proszę pana. Im bardziej się wyzwala, tym bardziej jest niewolny. Wyzwalać można się w sytuacji, kiedy



Sarkofag z wyobrażeniem vanitas w krypcie północnej Kościoła Farnego w Końskowoli, dzięki uprzejmości księdza proboszcza Konrada Piłata, fot. Łukasz Huculak

człowiek jest absolutnie zniewolony. Kiedy jednak odrzuci wszelkie bariery ograniczające jego świadomość, to już nie ma się z czego wyzwalać⁴⁴.

Wypada więc obawiać się owego wyzwolenia od śmierci, które paradoksalnie okazać się może nieledwie tym samym, co sama śmierć, a może zgoła i czymś gorszym. Kto nie

umiera, ten nie żyje. Ale na szczęście ludzie nadal jeszcze umierają. Wy i ja. Zawsze przedwcześnie. Toteż wciąż jest miejsce dla Bacona, Balthusa i Cremoniniego⁴⁵ – pociesza w swym tekście Regis Debray. Świadomość końca, przeświadczenie o nieodwołalnie limitowanej obecności naszych myśli w naszych ciałach, zdaje się działać na ludzką kreatywność niczym korek zwiększający ciśnienie, które uwięzione w ograniczonej przestrzeni rozpaczliwie pożąda ujścia. Kulturową wszechobecność śmierci podkreślają wszyscy tanatolodzy: wszystkie dzieła sztuki można określić na podstawie ich stosunku do kategorii Śmierci (...) tradycyjne definicje klasycyzmu, baroku, romantyzmu, archaiczności, realizmu, malowniczości i tak dalej musiałyby zostać ponownie rozpatrzone. Nawet kategoria Piękna odsoniłaby nowe problemy⁴⁶. Bóg jest światłem, wobec którego człowiek chciałby stać się choć fotografem. Współczesna gorączka dokumentacyjna, będąc pośrednio efektem dostępu do efektywnych, cyfrowych narzędzi, dowodzi generalnie czegoś więcej – zaświeciliśmy własną nietrwałość, zaślepiliśmy nasz strach, powielamy i reproduujemy nasze wizerunki, wierząc, że pozwoli nam to zmultiplikować nasze życia: Figuracja jest reakcją obronną przed śmiercią (...) unieruchomieniem czasu w przestrzeni⁴⁷. Gaston Bachelard stawia tezę, że gdyby nie lęk przed nietrwałością, nie potrzebowalibyśmy pomników (...), śmierć jego zdaniem jest przede wszystkim obrazem i obrazem pozostaje⁴⁸. Tak jak idol (religia) odślania przed nami nieskończoność, nauka – kontrolowane przez nas otoczenie, tak sztuka – naszą własną skończoność⁴⁹. W takiej optyce czaszka staje się koroną tematów, motywem w najwyższym stopniu „klasycznym” – nie tylko ze względu na swój monochromatyzm (jak zauważa Jean Claire u podstaw klasycyzmu leży daltonizm, zresztą – tępotą zmysłów dla wielu potwierdzała lotność umysłu), ale przede wszystkim ze względu na fundamentalność kwestii, które ewokuje.

Lecz czy na pewno jest to strach przed końcem? Skoro początkiem obrazu jest śmierć, to zrozumiałe, że nie ma on końca⁵⁰. Może więc wręcz przeciwnie – to nie końca się boimy, ale nieskończoności, która, jak można się obawiać, byłaby kompletną zaturą osobności w efekcie nieskończonego powielenia. Czy ktoś próbował to sobie wyobrazić: że nie ma końca? Czy wobec nieskończoności jakiegokolwiek wyróżniki (indywidualność) zachowują swą aktualność?

Otóż trup podwaja zmarłego, jak obraz podwaja pierwowzór – ale nie tak jak portret, który jest „wyobrażeniem”, a raczej jak wirtualny awatar: jest już dwóch, ten zmarły tutaj – przedmiot, pozornie on, lecz w istocie obcy, i ten żyjący w naszej pamięci, taki, jakim znaliśmy go, kiedy był z nami „naprawdę”. Jest coś nieprzyzwoitego

44 Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Dariusz Suska http://wyborcza.pl/1,76842,9144450,Rozmowa_z_Jerzym_Nowosielskim_Czy_Bog_sie_wycofal_.html

45 Wymiary śmierci..., dz. cyt., s. 259.

46 Tamże, s. 93.

47 Tamże, s. 252.

48 Tamże, s. 248–249.

49 Tamże, s. 259.

50 Tamże, s. 259–260.

w zwłokach, i to chyba właśnie jest najbardziej skandaliczne w śmierci – zamienia ciało w rzecz, w kłoc, sztywny i pusty kształt, wizualnie podobny, ale jakże obcy. Wiemy, że to nie ten, nie on, nie prawdziwy on, nie ów „śmiertelnik”, którego znaliśmy, ale ktoś nowy – „nieboszczyk”. Jeśli ciało w śmierci wydaje się znacznie bardziej obsceniczne niż efekt sarkofagu, owej kwarantanny, z której wyłania się zmarły w trzeciej swej postaci, to właśnie przez całkowite podobieństwo zmarłego (czy na wieki?) ciała, do żyjącego (chwilowo?) zmarłego. Czaszka przywraca paradoksalnie to, kim był zmarły przed śmiercią, a kim przestał być w swym martwym ciele. Przez swoje wizualne niepodobieństwo przywołuje dokładnie tego, kim był on w swym ciele, zanim ono znieruchomiało. Czaszka to szlachetny i idealny obraz, przywołujący nie zwłoki nieboszczyka, ale jego ducha – świadomość.

Na pokrewieństwo słów *sculpture* (rzeźba, posąg) i *sepulture* (pochówek, mogiła)⁵¹ uwagę zwraca Jean-Didier Urbain. Zwłoki to rzecz, jak kamień. Trup jest kopią. Ale nie czaszka. W czaszce, mimo powierzchownego niepodobieństwa, wraca oryginał – pierwowzór – znowu piękny, gładki i stabilny, nienadpsuty. O ile zwłoki łączy z ich pierwowzorem wizualne podobieństwo, rozdziela je dramatycznie nieruchomość, podczas gdy czaszka, będąc podobnie jak truchło nieporuszo- nym przedmiotem, ze swym pierwowzorem złączona jest na powrót właśnie dzięki całkowitej odmienności wyglądu. Czy zdarza się nam wyobrażać siebie jako przedmiot, patrzeć na nas jak na czystą powierzchnię, pozbawioną życia wewnętrznego, na siebie, jak na coś obcego? Wielu myślicieli śmierć wprost nazywa skandalem – siądźmy i pomyślmy sekundę – czy można żyć spokojnie, mając absolutną pewność, że w każdej chwili może nadejść moment, kiedy w jednej sekundzie pogrążymy się w całkowitej, nieusuwalnej niemocy i izolacji? Świat zmarłych to świat przedmiotów, podmiotów zredukowanych do formy. Zmarły to zaledwie reprezentacja swojego żyjącego, rzeźba swojego pierwowzoru, oryginału, który bezpowrotnie zniknął.

Zdaniem Régis Debray’a od wstrząsu na widok zwłok zaczyna się człowieczeństwo: *pierwszym metafizycznym doświadczeniem ludzkiego zwierzęcia, nierozzerwanie estetycznym i religijnym była ta bulwersująca zagadka: przejście istoty ludzkiej w stan anonimowej galarety*⁵². Jak podaje, w języku liturgicznym „**reprezentacja**” to pusta trumna nakryta całunem, a wedle słownika Emile Littré zdjęta pośmiertnie maska „zastępująca” zmarłego w czasie pogrzebu. Pamiętajmy, że portrety fajumskie uznawane za pierwowzór ikony, a pośrednio całego malarstwa sztalugowego, były portretami trumiennymi, najczęściej umieszczanymi na zabalsamowanych zwłokach dokładnie w tym miejscu, gdzie znajdowała się twarz. Niemal wszystko, co nam zostało z figuralnej rzeźby średniowiecznej, to nagrobki. Możemy się tylko domyślać, że pierwotnie

były po prostu trwalszymi ekwiwalentami zabalsamowanych zwłok i prowizorycznych manekinów pośmiertnych, które już po śmierci władców wykonywały ich obowiązki i reprezentowały ich majestat, niczym hologramowe kopie aktorów z *Kongresu futurologicznego* Lema, lub we współczesnej Japonii, gdzie wirtualne gwiazdy popkultury traktuje się równie poważnie, a może poważniej, niż oryginalne. Kopia to coś więcej niż oryginał – mówi Debray – reprezentuje ciało mistyczne, wieczne: *obraz to żywy człowiek wysokiej jakości [...] nie utleniający się*⁵³.

Tak więc jedyne, co w czaszce wydawać się może zaprzeczeniem śmierci – jej piękno własne i kunsztowność obrazów, które ją przedstawiają (pieczołowitość wydaje się być atakiem na rozkład śmierci), jest w istocie śmierci tej potwierdzeniem. Sztuka w założeniach swych miała być produktem wysoko cennym, czaszka zaś jest reliktem najcenniejszym: tym, co się pojawia jedynie w efekcie zniknięcia osoby, produktem (i dowodem) jej śmierci i sublimacji. Nie sposób otrzymać czaszkę inaczej, niż tracąc jej właściciela. Cena jest więc najwyższa – to ostateczne unicestwienie. Piękno czaszki wynika z jej pustki, tej samej, wobec której stajemy, chcąc zrozumieć czym jest śmierć – nie wiemy o tym nic, chwila, w której jej doświadczymy, będzie zarazem momentem, w którym stracimy świadomość i zdolność formułowania myśli, a przynajmniej zdolność ich komunikowania – zostaniemy oddzieleni od innych otaczających nas istnień bezkresną ciszą i pustynią. Czy zdarzenie tak doniosłe w naszym życiu, tak nieuchronne, a tak niewyjaśnione zarazem, prawdziwe i niewiarygodne, może nie być istotą tego, czego jest zaprzeczeniem – życia? Istnienia, dla którego jest magnetycznym punktem odniesienia, tak jak skończoność jest niezbędnym i wobec „nieskończoności” pierwotnym odsyłaczem? Nie mamy przecież słowa, które określałoby nieskończoność inaczej niż przez relację do jej zaprzeczenia – nie ma zatem ani prawdziwych twierdzeń o śmierci, ani adekwatnego jej pojęcia, jest tylko absolutnie prekonceptualny fakt, który można nazwać – w opozycji do tego co istnieje – nieistnieniem, mówi Gilles Ernst⁵⁴.

Mówienie o śmierci zawiera więc jakąś nieusuwalną nieporadność – wobec niej język rozpada się na wrzask – lament lub ciszę – niemoc. Słowo traci zdolność wyrażania, a mowa okazuje się czymś na podobieństwo ciała, miękkim i podatnym na kwestionowanie luźnym związkiem znaczonego ze znaczącym. Język sprowadza się do upamiętnienia – pełni w obliczu śmierci funkcje społeczne i polityczne. Kiedy chcemy jednak na serio, osobiście oddać cześć zmarłym, najczęściej uciekamy się do ciszy – do cichej minuty akcentującej nieadekwatność mowy, a wręcz, jak pisze Jean-Thierry Maertens, jej perwersję, kłamliwość⁵⁵.

51 Tamże, s. 310.

52 Tamże, s. 250.

53 Tamże, s. 247.

54 Tamże, s. 230.

55 Tamże, s. 273.

Claude Lévi-Strauss twierdził, że symbole są bardziej realne niż to, co symbolizują⁵⁶. Symultaniczny rozkład mowy i zwłok odsyła nas do płynącej z milczenia siły obrazów. Zapomniana już przez nas etymologia słowa sarkofag – *ten, który pożera ciało*, kulturowa popularność obrazu – *imago* – pierwotnie woskowego odlewu pośmiertnej twarzy, a także idola – terminu zaczerpniętego z greckiego *eidolon*, znaczącego: zjawia, umownie – portret, na wielu poziomach poświadcza pokrewieństwo sztuki i zaświatów. Chcąc w pełni żyć, pragniemy poznać dogłębnie także i śmierć: jak to jest umrzeć? Czy to nie straszne, że ten fascynujący moment jest nam dany tylko raz? Wobec faktu, że ani razu się jeszcze nie umarło, jest się skazanym na domysły – celem *vanitas* jest nadać intensywność nieistnieniu, przybliżyć nam ten niedostępny moment – stworzyć wrażenie podwojenia i bycia przedmiotem, mogiłą-rzeźbą. To właśnie daje przewagę mediom klasycznym: obraz pozostaje czymś więcej w stosunku do śmierci niż film, ponieważ sam jest nieżywy, jest rzeczą, nie zaś narracją lub procesem, których rozciągłość czasowa stwarza raczej wrażenie istnienia niż – pożądanego w tym wypadku – nieistnienia.

*Skończoność jest nieskończenie cenna*⁵⁷ – poucza Vladimir Jankélévitch. Wydaje się, że śmierć i *vanitas* stają w optyce społecznej w okresach nasilenia walk ideologicznych i kryzysów elit. Schyłek feudalnego średniowiecza, rewolucyjne oświecenie, schyłek burżuazyjnej *belle époque* i okres powojenny. Michele Vovelle, dostrzegając aktualny renesans zainteresowania śmiercią, uznaje, że jest on wyrazem kryzysu społeczeństw liberalnych, atakujących tabu, które same wprowadziły. Wydaje się, że motywy wanitatywne wychodzą dziś śmiało z wizualnego czyścica – miejsca, do którego przez wieki trafiały nasze dusze, aby przygotować się do łaski zbawienia, dokładnie tak, jak ciała udoskonalały się przed właściwym pochówkiem, gnijąc w sarkofagu. Nie jest to miejsce niestosowne – przypomnijmy, że kiedyś niemożliwością było dostać się do raju z marszu. Czyściciel był przystankiem obowiązkowym, perspektywą niechybną i pożądaną, z której salwować mogły na wyższe kondygnacje tylko żarliwe modlitwy bliskich lub wyspecjalizowanych bractw czyścicowych. Malowanie czaszki uznać można za ekspiację, mające na celu wydobycie śmierci z czyścica „fałszywego ja” popkultury na poziom „ja prawdziwego”, nieumykającego świadomości własnej przestrzennej i czasowej skończoności⁵⁸. Wbrew roszczeniom współczesności, która wyrzeka się śmiertelności na rzecz swobodnego dysponowania „aśmiertelnym” życiem, przywołajmy na koniec słowa Josifa Brodskiego: *w miejscu, w którym przedmiot ma swój*

*czubek / właśnie tam jest raj tego przedmiotu / raj za życia osiągalny, choć nie duży: / fakt, iż rzeczy nie da się przedłużyć*⁵⁹.

Bibliografia

- Antropologia Śmierci. Myśl francuska*, wybór S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Becker E., *Zaprzeczanie śmierci*, przeł. A. Trąbka, Nomos, Kraków 2015.
- Belting H., *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Chrościcki J. A., *Pompa Funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, PWN, Warszawa 1974.
- Śmiertelnie poważna wystawa*, katalog wystawy, ASP Wrocław, UMCS Lublin 2016.
- Trzy traktaty o sztuce umierania*, przekład i opracowanie M. Włodarski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2015.
- Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

słowa kluczowe: epitafium, czaszka, śmierć, pogrzeb, nagrobek, klepsydra, sarkofag, vanitas

ŁUKASZ HUCULAK

Sarcophagus. Virtual being and real non-being

Abstract

The article deals with the significance of the *vanitas* theme in visual arts and considers its controversial status in contemporary culture. The beginnings of civilization are connected with burying rituals and the need to commemorate the ancestors: we date particular communities according to the first burials, regarding their attitude towards the infirm as an indicator of socialization and the attitude towards the dead as a source of symbolic thinking, i. e. a manifestation of high culture. Compared with the periods during which those customs developed and consolidated, the present era seems to be distinguished by a certain serenity: we have managed to camouflage the prospect of the end with hygiene and cosmetics and postpone the moment of dying by means of medicine and entertainment. Real death has therefore gained an acceptable look and the remains of the terror vanish with the universality of virtual dying (films, games, news bulletins).

Keywords: epitafium, skull, death, burying rituals, virtual dying, camouflaging death, hourglass, sarcophagus, vanitas

⁵⁶ Tamże, s. 323.

⁵⁷ Tamże, s. 58.

⁵⁸ Donald Woods Winnicott: prawdziwe ja – życie wewnętrzne, fałszywe ja – bodźce zewnętrzne.

⁵⁹ J. Brodski, dz. cyt., s. 84.

LUCYNA ROTTER

Umieranie i rodzenie się do nowego życia

Obrzędy – zwyczaje – symbole

Proces umierania rozpoczynamy w momencie narodzin. To prawda oczywista, choć najczęściej odsuwana od świadomości. Przez całe życie człowieka śmierć i narodziny wzajemnie się przenikają, by nie powiedzieć uzupełniają. Śmierć wzbudza naturalny strach, narodziny – dają nadzieję. Rytuály, obrzędy mają często za zadanie strach przed śmiercią oswoić, a radość z narodzin podkreślić. Równocześnie dwubiegowość śmierć – narodziny pojawia się w bardzo wielu sytuacjach życiowych. Gdy kończy się etap życia, rozpoczyna się coś nowego. Tym samym staje się obcowanie świata i zaświatów, obcowaniem materii i ducha.

Dość oczywistym skojarzeniem z tematyką śmierci są obrzędy pogrzebowe, jednak przewrotnie rozpocząć wypadnie od obrzędów pozornie dalekich od podjętej tematyki – od zaślubin. Zaślubiny, sakrament ślubu, wesele, wcześniej zaręczyny – to wszystko kojarzy się z radosnymi emocjami, miłością (lub przynajmniej procedurą powiększenia majątku, lub układem politycznym). Zwykle chwile wyjątkowe wymagają szczególnej oprawy, zarówno rytualnej i obrzędowej, jak i podkreślenia wyjątkowości szczególnym ubiorem. Podkreślenie wyjątkowości chwili ubiorem dotyczy zwłaszcza nowożeńców, dla których cała sytuacja jest wejściem na nową drogę, narodzinami do nowego życia¹.

W stroju panny młodej w Europie dominującym kolorem stała się biel jako symbol dziewictwa i niewinności. Kolor biały miał też wydźwięk odświętności, zatem także z tego powodu nadawał się do uświetnienia obrzędów. Wspomnieć należy, że w kulturze europejskiej biel stroju szeroko wykorzystywana była przez osoby chcące zmienić swój stan cywilny czy dotychczasowe życie. W Rzymie kandydaci ubiegający się o stanowiska państwowe ubierali białe tuniki i togi, białą szatę przywdziewał też w wiekach średnich kandydat na rycerza przed pasowaniem. W kręgach symboliki sakralnej – białą szatę ubierało się, przystępując do sakramentu chrztu, biały welon to do dzisiaj znak rozpoznawczy nowicjuszek

w zakonach. Kolor biały, będąc symbolem ceremoniału przejścia, nadawał się także jako kolor stroju ślubnego².

Biała suknia ślubna to przywilej i znak panny młodej w Europie. Jak wspomniano, kojarzy się głównie z czystością przedmałżeńską. W Azji kolor biały to barwa żałobna (o czym niżej). Zaznaczyć należy jednak, że w Japonii panna młoda zakładała kimono śnieżnobiałe lub biało-czerwone. Kolor żałoby w stroju ślubnym? Jest na to uzasadnienie. W obu przypadkach biel oznaczała, że nowo zaślubiona umiera dla swojej rodziny, a rodzi się dla rodziny swego męża, czerwień zaś jest symbolem płodności i miłości. Na głowę panna młoda zakłada biały duży czepiec w kształcie półokrągłego pokrowca. Ma on symbolicznie zasłonić rogi zazdrości³.

Wymieszanie kolorów „weselnych” i „żałobnych” w obrzędach ślubu nie jest przywilejem wyłącznie kultur Azji. W XIX wieku w kręgach protestanckich ugruntował się zwyczaj ślubny, zgodnie z którym protestanckie panny młode do ślubu zakładały czarne suknie. Praktyka taka znana była głównie na ziemiach niemieckich i to przede wszystkim na terenach, gdzie współistniały równocześnie parafie katolickie i protestanckie⁴. Ze względu na teren przygraniczny i wzajemne kontakty zwyczaj czarnych sukni ślubnych pojawił się także na Śląsku lub na terenach osiedleńców niemieckich, np. w Nowym Sączu. Spotkać tam można było nierzadko (zachowane na starych fotografiach ślubnych) panny młode w czarnych serdakach i spódnicach. Koniecznym uzupełnieniem wyróżniającym ten strój jako jednak ślubny była biała zapaska i biały welon (czarny jest bezwzględnie symbolem żałoby) oraz bukiet białych kwiatów⁵.

2 Biel w sukniach ślubnych pojawiała się od końca średniowiecza, ale nie był to wówczas kolor obowiązujący – w XIX wieku stał się natomiast dominującym. Por.: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 17–18; M. O'Connell, R. Airey, *Znaki i symbole*, przeł. P. Głuchowska, Warszawa 2007, s. 114; A. Straszewska, *Powstańca panna młoda. O romantycznym charakterze strojów ślubnych w czasie powstań 1863 i 1944 roku*, „Przegląd Humanistyczny”, 2007, nr 6, s. 63–81; M. Rochecka, *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum*, Toruń 2007, s. 61–62.

3 M. O'Connell, R. Airey, *Znaki i symbole*, Warszawa 2007, s. 114.

4 Szczególnie rygorystycznie do tej kwestii podchodzono wśród kalwinów. Strach przed zbytkiem i naganną dbałością o wygląd spowodował skrajne podejście do problemu ubioru, obejmujące nawet stroje ceremonialne i odświętne.

5 L. Rotter, *Kolor i forma ubioru...*, dz. cyt., s. 141–158; M. Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s. 185–188; A. Straszewska, *Moda ślubna w Polsce [w:] Ślubuję ci miłość... Moda i fotografia ślubna w latach 1850–1950*, Rybnik 2007, s. 6; A. Straszewska, *Powstańca panna młoda. O romantycznym charakterze strojów ślubnych w czasie powstań 1863 i 1944 roku*, „Przegląd Humanistyczny”, 2007, nr 6, s. 63–81.

1 L. Rotter, *Kolor i forma ubioru pozaliturgicznego znakiem przynależności religijnej [w:] Symbol – znak – przesłanie. Symbolika stroju*, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2012, s. 141–158.

W obrzędach zaślubin najważniejszym elementem symbolicznym był jednak nie kolor stroju, a nakrycie głowy. Wianek, welon, korona to najczęściej pojawiające się nakrycia głowy panny młodej (w niektórych kręgach kulturowych także pana młodego). Obecnie wszystkie, zachowując się jako zwyczaj,



Biała suknia ślubna to przywilej i znak panny młodej w Europie, kojarzy się głównie z czystością przedmażeńską. Na zdjęciu Stanisława i Włodzimierz Rotterowie, fot. z archiwum autorki

mocno różnią się formą. Mają jednak to samo źródło, pełniąc funkcję symboliczno-magiczną. Miały ochronić pannę młodą w dniu wejścia na nową drogę życia, a więc w momencie gdy była szczególnie narażona na atak złych mocy. W wypadku wianków i koron znaczenie miały nie tylko kształt, ale i elementy, z których były zrobione. Dominowały kwiaty i rośliny, paciorki, koraliki itd. Bywały ozdabiane perłami i szlachetnymi oraz półszlachetnymi kamieniami. Mogły być plecione z żywych roślin lub zdobione sztucznymi kwiatami. Szczególnie popularne na ziemiach polskich były rośliny zimozielone np. barwinek, rozmaryn lub ruta. Były one znakiem wieczności i nierozzerwalności węzła małżeńskiego. Na zachodzie używano mirtu – symbol miłości oraz kwiaty pomarańczy – znak czystości panińskiej. Elementy te (zwłaszcza mirt) wrósł z czasem także w tradycję polską. Podobnie jak wianek – welon pojawiał się jako element stroju ślubnego już w wiekach

średnich. Wymagano, by panna młoda miała zakrytą twarz białym welonem, co było znakiem czystości i faktu oddawania „zakrytego zasłoną wstydu dziewictwa” w trakcie zawarcia związku małżeńskiego. W Polsce jednak zwyczaj zakładania welonu na dobre zakorzenił się dopiero w 30. latach XIX w⁶.

Wiele symboli ślubnych wiąże się z czystością. W środowiskach wiejskich szczególnie restrykcyjnie podchodzono do dziewictwa i przedmałżeńskiej wstrzemięźliwości seksualnej. Również w tym wypadku w kulturach ludowych pojawiało się szereg magicznych rytuałów. Na przykład w uchronieniu się przed niechcianą ciążą pomocne stawały się drzewa. Gdy zdarzyła się chwila zapomnienia, trzeba było o północy pójść pod jabłoń, wiśnię lub inne owocowe drzewo i skrobiąc jego korę wypowiedzieć zaklęcie: *noś za mnie, a ja zakwitnę za ciebie*⁷.

Szczęśliwe doczekanie się potomka (zwłaszcza gdy z prawego łoża) było jednak uważane za błogosławieństwo. Duża śmiertelność wśród dzieci, a także przy porodzie matek powodowała wymieszanie symboli śmierci i życia także w tym wypadku. Cały szereg rytuałów wiązał się zatem z ochroną narodzonego dziecka i zapewnieniem szczęśliwego macierzyństwa. Sporą wagę przykładano także do swobodnego „kultu” dusz nienarodzonych dzieci lub zmarłych we wczesnym dzieciństwie.

W dniu 2 lipca obchodzone było święto Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny. W tradycji ludowej, ze względu na to, że w tym czasie dojrzewają w lasach jagody, nazywano go świętem Matki Bożej Jagodnej. Istniała legenda (jak wiele innych przenosząca realia biblijne w scenerię polską), opowiadająca o tym jak Maria, idąc do Elżbiety i Zachariasza, żywiła się w drodze jagodami. Owoce te stanowiły niemal magiczną ochronę dla Marii przed atakami jadowitych węży (w symbolice europejskiej – szatan). W tradycji ludowej powszechne było przekonanie, że do dnia 2 lipca nie można zbierać leśnych jagód. Kobiety, które poroniły lub których dzieci zmarły, ofiarowywały niezjedzone owoce Matce Boga, a wówczas miały doczekać się szczęśliwego macierzyństwa. Ofiarowane jagody Maryja przekazywać miała natomiast ich zmarłym dzieciom⁸.

Na niemowlęta (zwłaszcza przed chrztem) czyhało znacznie więcej zagrożeń. Z kołyski niemowlę mogła porwać mamuna, podrzucając w jego miejsce swoje dziecko – tępego i głupiego baginiaka. Ochroną dla dziecka przed tym

6 H. Biegeleisen, *Wesele*, Lwów 1930, s. 84; Z. Kuchowicz, *Z dziejów obyczajów polskich w wieku XVII i pierwszej poł. XVIII*, Warszawa 1957, s. 29; A. Straszewska, *Na ślubnym kobiercu. Symboliczne znaczenie i rola ubiorów państwa młodych w staropolskich obrzędach weselnych*, „Studia Wilanowskie”, 2010, t. 17, s. 124; J. Bystroń, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, Warszawa 1976, s. 90.

7 B. Ogrodowska, *Polskie tradycje i obyczaje rodzinne*, Warszawa 2007, s. 13; J. S. Bystroń, *Słowińskie obrzędy rodzinne. Obrzędy związane z narodzeniem dziecka*, Kraków 1916, passim; S. Kłosiewicz, O. Kłosiewicz, *Przyroda w polskiej tradycji*, Warszawa 2011, s. 13; L. Rotter, *Florarium christianum – u styku kultury chrześcijańskiej i kultur antycznych* [w:] *Ogród Pana*, red. J. Brusilo, Kraków 2010, s. 75–77.

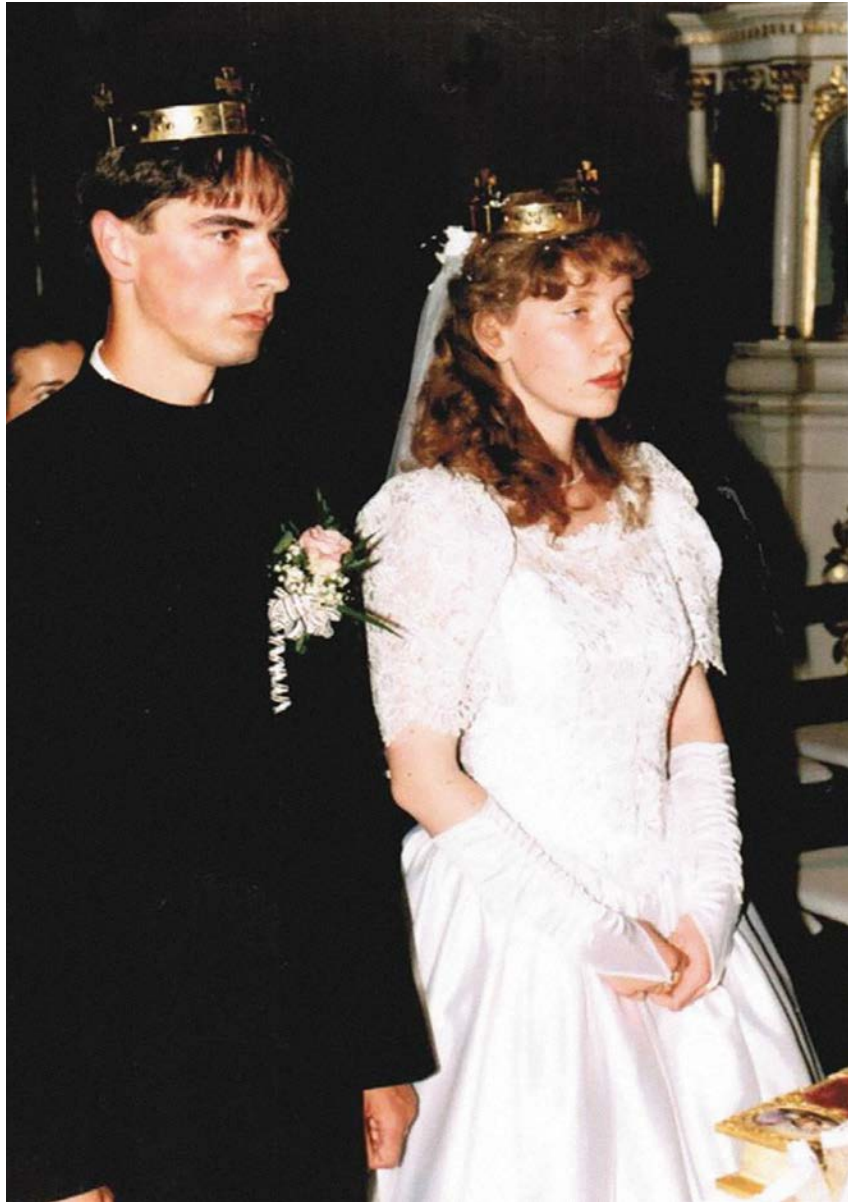
8 A. Kardaś, *Rośliny i ich symbolika w polskich obrzędach i obyczajach religijno-ludowych (wybór)* [w:] *Symbol – znak – przestanie. Symbolika roślin*, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2010, s. 73.

mógł być powieszony nad kołyską dziurawiec poświęcany w dzień św. Jana⁹. Najlepszą ochroną dziecka było zatem szybkie jego ochrzcenie. I tutaj pojawia się przywdzianie nowej białej szaty. W wielu obrzędach i tradycjach ludowych zachował się zwyczaj (lub pamięć o nim) komunikowania społeczności (zwłaszcza rodzinie), że wynosi się z domu poganina, a przynosi chrześcijanina, lub że umarł poganin, a narodził się chrześcijanin. Pierwotnie sakramentowi chrztu poddawane były osoby dorosłe. W czasie chrztu katechumen, często dosłownie, zdejmując stare szaty i przyobleka się w szaty nowe „wybielone we krwi baranka”. Zaznaczyć należy, że w wielu miejscach Biblii używa się określenia „przyobleczenie w szatę” w znaczeniu wewnętrznej zmiany człowieka lub odnowy duchowej. Kulminacyjnym momentem było zanurzenie w wodzie chrzcielnej. W pierwszych wiekach praktykowano całkowite zanurzenie w wodzie i pozostanie bez oddechu kilka chwil. Wówczas człowiek wynurzając się nabierał haust powietrza, prawdziwie odczuwając swoje narodziny do nowego życia. Praktyka ta jest kontynuowana w niektórych chrześcijańskich Kościołach i związkach wyznaniowych. Białe ubranie zakładane po chrzcie było widowym znakiem przyobleczenia się w Chrystusa. W pierwszych wiekach chrześcijaństwa praktykowany był zwyczaj chodzenia w nowo przyjętych chrzcielnych szatach przez osiem dni lub traktowania ich jako strój odświętny zakładany, na przykład, przed Eucharystią bądź jako strój pośmiertny¹⁰.

Bardzo dużo odniesień do śmierci i rodzenia się do nowego życia występuje w kręgach zakonnych. Pierwszym rytuałem, o którym należy wspomnieć, jest przyjęcie stroju zakonnego jako znaku wejścia na drogę życia konsekrowanego. Analogie, jakie występują w odniesieniu do chrztu i obłóczyn, spowodowały, że zaistniały w tych dwu obrzędach także podobne rytuały. Konsekracja zakonna rozumiana analogicznie do chrztu wymaga „nowej” szaty. Już w czasach biblijnych przywdzianie nowych szat rozumiane było jako znak stania się nowym człowiekiem. Praktyka taka zwłaszcza w trakcie rytuałów religijnych stosowana była także w świecie przedchrześcijańskim i pozabiblijnym. W starożytnej Grecji wymagano, by osoba wchodząca do świątyni zdejmowała stare ubranie i po obmyciu zakładała nowe (lub chociaż czyste).

Podobne praktyki symbolicznego zrzucania odzieży znane były w kulturze babilońskiej¹¹.

Podobnie w zakonie, kandydat na zakonnika zrzuca ubranie świeckie i zakłada habit, zrywając tym samym z dotychczasowym sposobem życia. „Umierając” dla świata, rodzi się do życia we wspólnotcie zakonnej. Do niedawna powszech-



Wianek, welon, korona to najczęściej pojawiające się nakrycia głowy panny młodej (w niektórych kręgach kulturowych także pana młodego). Na zdjęciu Mirka i Peter Borzowie. Fot. z archiwum autorki

na była we wspólnotach zakonnych praktyka zmiany imienia wraz z przyjęciem habitu, co dodatkowo upodabniało obłóczyny do chrztu. Współcześnie tradycja ta zachowała się jednak w niewielu wspólnotach¹².

9 L. Rotter, *Symbolika kwiatów i ziół*, dz. cyt., s. 84.

10 Por. *Bo wy wszyscy, którzy zostaliście ochrzczeni w Chrystusie, przyoblekliście się w Chrystusa* (Ga 3, 27). Por też: L. Rotter, *Symbolika kwiatów i ziół* [w:] *Symbol – znak – przesłanie. Symbolika roślin*, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków 2010, s. 84; E. Kapellari, *Znaki święte w liturgii i codzienności*, przeł. J. Jurczyński, Kraków 2002, s. 174–177; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001, s. 443–444.

11 D. Forstner, dz. cyt., s. 443–446.

12 L. Rotter, *Ubiór czy kostium. Znaczenie i funkcja strojów zakonnych*, Kraków 2015, passim; E. Kapellari, dz. cyt., s. 174–177; D. Forstner, dz. cyt., s. 443–446.

Konsekwencją wyboru życia konsekrowanego jest złożenie ślubów zakonnych, czyli podjęcie życia zgodnego z radami ewangelicznymi. Znakiem złożonych ślubów, ale i pomocą w ich zachowywaniu może być strój zakonny. Św. Doroteusz z Gazy uważał, że umieszczony na tunice mnicha czerwony znak jest symbolem przynależności do wspólnoty zakonnej. Strój zatem informował innych, że osoba nosząca taki ubiór poświęca się sprawom boskim. O znaczeniu stroju zakonnego mówią czasem najważniejsze dokumenty. W tekście Konstytucji Zgromadzenia Świętej Elżbiety czytamy: *Jest on znakiem zdecydowanego wyrzeczenia się ludzkich i ziemskich zainteresowań. Dalej jest znakiem umiłowania i radosnego przeżywania ubóstwa, pełnym zaufania poddaniem się zarządzeniom Opatrzności. Poprzez strój zakonny wyrażamy nasze oficjalne poświęcenie Bogu oraz przynależność do Chrystusa i Zgromadzenia*¹³. W większości wspólnot zakonnych proces formacji zakonnej przewiduje stopniowe wchodzenie w przebieg życia zakonnego. Kolejne czasowe śluby mają przygotować do złożenia profesji wieczystej¹⁴.

Śluby wieczyste są bardzo istotnym elementem formacji zakonnej. Jest to dojrzałe zobowiązanie złożone na całe życie. Oprawa i rytuał praktykowany przy profesji wieczystej był zwykle bardzo podniosły. Zwłaszcza we wspólnotach klauzurowych śluby wieczyste wiązały się z rozbudowaną symboliką obrzędową, podkreślającą odejście od świata zewnętrznego, świeckiego i poświęcenie życia na wyłączną służbę Bogu. *Kandydatka na wieczystą profesję była nakrywana całunem pogrzebowym, czasem zakładano jej welon taki, jak wkładano zmarłym do trumny. W kościele układano katafalk i świece. Należy wspomnieć, że czasem podobne rytuały stosowane były także w czasie obłóczyn. Podobny zwyczaj praktykowany był także w zakonach męskich. U kamedułów w czasie profesji wieczystej kandydat padał na twarz na rozłożonym w kościele całunie, w który go następnie zawijano. Potem stawiano przy nim dwie zapalone świece, symbolizujące śmierć i narodziny do nowego życia. Znaczenie takiego gestu podkreślała dodatkowo formuła wypowiedziana przez celebransę do składających profesję: „Wstań, który śpisz i powstań z martwych, a zajaśnieje ci Chrystus”*¹⁵. Podobna praktyka stosowana

była u siostr Misjonarek Świętej Rodziny. Taka oprawa w sposób szczególny miała podkreślić nieodwracalność złożonych ślubów, rozumianą jako śmierć dla świata zewnętrznego, tego z murów klasztornych¹⁶. Symbolika umierania miała swoje odniesienia pasyjne. Poświęcenie życia miało przecież na celu



Konsekracja zakonna rozumiana analogicznie do chrztu wymaga „nowej” szaty.
Fot. z archiwum autorki, za zgodą przełożonych klasztoru

współuczestniczenie w cierpieniu Chrystusa. Wykorzystywano zatem w obrzędzie elementy symbolicznie nawiązujące do Męki Pańskiej. Na głowę zakładano koronę cierniową, w rękę trzymano krzyż lub Arma Christi. Miało to dodatkowo podkreślić całkowite zjednoczenie się z Chrystusem w jego męce i cierpieniu. Tak rozbudowane ceremonie obecnie są rzadkością. Czasem spotkać można jeszcze szczątkowe jego elementy, np. w niektórych opactwach żyjących wedle Reguły św. Benedykta. Przykładowo nakrywanie całunem leżącego

13 Konstytucje i Dyrektorium Zgromadzenia Sióstr Świętej Elżbiety, Rzym 1987.

14 A. Derdziuk, *Szata świadectwa...*, s. 43–51; E. Kapellari, dz. cyt., s. 174–177; D. Forstner, dz. cyt., s. 443–444.

15 Por. *Manuale de Benedictionibus*, Bieniszew 1780, s. 15.

16 L. Rotter, *Ubiór czy kostium...*, dz. cyt., s. 187.

krzyżem przed ołtarzem kandydata lub zakładanie korony cierniowej¹⁷.

Składanie we wspólnotach zakonnych ślubów lub zobowiązań jest dość oczywistą konsekwencją wyboru takiej, a nie innej drogi życiowej. Zwykle jednak ogranicza się do składania trzech ślubów – rad ewangelicznych, czyli ślubu posłuszeństwa, czystości i ubóstwa. Możliwy jest jednak także czwarty ślub nazywany dodatkowym, który pogłębia jedną z trzech rad ewangelicznych lub dotyczy zupełnie odmiennych treści – na przykład ukazując szczególny charyzmat, duchowość lub podjęte dzieła przez członków danej wspólnoty. Wśród dodatkowych ślubów są również takie, które oczekują gotowości do oddania życia.

Czwarty, dodatkowy ślub składali (i nadal składają) Trynitarze. Zakon ten powstał dla ratowania chrześcijan więzionych przez „niewiernych”. Zakonnicy zbierali fundusze, a następnie ruszali np. do Ziemi Świętej by wykupić więźniów. W związku z tym składali ów ślub. Każdy zakonnik miał być gotowy oddać siebie w zamian za uwięzionego, gdyby żadne inne sposoby dla ocalenia więźnia nie były możliwe. W kilku wspólnotach ślubowano gotowość poświęcenia swojego życia w służbie chorym. Taka sytuacja ma miejsce w wypadku wspólnot posiadających w swoim charyzmacie zajmowanie się chorymi. Bonifratrzy ślubują, że nie odejdą od łóżek szpitalnych (ślub szpitalnictwa). Podobnie kamilianie i kamilianki. Ślubują służenie chorym nawet z narażeniem życia. Ze ślubu nie zwalnia ich nawet czas zarazy. Warto wspomnieć też o nieistniejącym już zgromadzeniu rochitów. Założona przez bp. Konstantego Brzostowskiego wspólnota miała na celu nieść pomoc i pielęgnować zarażonych w czasie epidemii. Zakonnicy składali czwarty ślub, zgodnie z którym mieli nieść pomoc w czasie szerzących się zaraz, pomagając zarażonym i grzebiąc zmarłych, nawet gdyby wiązało się to z narażeniem ich życia. Wyrazem tego było umieszczone na zakonnym płaszczu godło przedstawiające czaszkę i dwie skrzyżowane piszczele. W tym duchu, choć w nieco odmienny sposób wpisują się także boromeuszkimi trzebnickie. Składają one ślub czynienia miłosierdzia, aż do oddania życia¹⁸.

Wracając do „życia świeckiego”, na koniec należy wspomnieć jeszcze o obrzędach i symbolach związanych z żałobą. Tak jak każda odmienna sytuacja w życiu człowieka, również czas żałoby wymaga odmienności stroju. Kolorystyka tych ubiorów miała podkreślać smutek i żal po zmarłej

osobie, ale także tu spotykamy się z dużą różnorodnością. Im szerzej sięgniemy, tym większa paleta możliwości barwnych dla wyrażenia smutku po stracie bliskiej osoby. Dla Aborygenów barwą żałoby i śmierci jest kolor żółty¹⁹. W niektórych plemionach Indian malowano ciało na czer-



Wykorzystywane w obrzędzie elementy symbolicznie nawiązują do Męki Pańskiej. Na głowę zakładano koronę cierniową, w ręku trzymano krzyż lub Arma Christi. Na zdjęciu Pasjoniści. Fot. z archiwum autorki

wono. Praktykowano to zwłaszcza w chwili przygotowań do pogrzebu. Podobnie Ateńczycy, przy czym tutaj ubierano zmarłych w czerwone tuniki. Wspomnieć należy, że w kulturach antycznych (gł. rzymsko-greckich) czerwień była między innymi kolorem zmartwychwstania. Podobna kolorystyka obowiązuje w południowej Afryce²⁰. Na Dalekim i Bliskim Wschodzie kolorem żałoby i śmierci jest wspomniana wyżej biel. W Japonii strojem zmarłego jest białe kimono. W symbolice Chin kolor ten jest symbolem starości. Być może dlatego w sposób trochę naturalny wiąże się z umieraniem. W Palestynie bielono groby, co miało ostrzegać przed zbliżaniem się do nich i skalaniem się kontaktem ze zwłokami. Białym był też całun²¹. Wspomnieć można, że biały kolor jako znak żałoby występuje także w bardzo odległych kulturach, np. u Papuasów w Nowej Gwinei, podobnie w różnych plemionach Afryki biel odnosi się do żałoby (np. bielono sobie twarze), ale równocześnie kolor ten ma właściwości odstraszania śmierci – więc jest lekiem na choroby²².

17 M. Augé, *Professione religiosa* [w:] *Nuovo dizionario di liturgia*, red. D. Sartore, A.M. Triacca, Torino 1988, s. 1959; L. Rotter, *Ubiór czy kostium. Znaczenie i funkcja strojów zakonnych*, Kraków 2015, passim; A. Derdziuk, *Szata świadectwa*, Kraków 2003, s. 48–49; J. Pałęcki, *Służba Boża kamedułów polskich. Tradycja życia pustelniczego w świetle potrydenckiej liturgii rzymskiej (1605–1963)*, Lublin 2012, s. 358–361; Archiwum Zgromadzenia Sióstr Antonianek (AZSA), brak sygn., *Ceremonie Zgromadzenia Sióstr Antonianek* zatwierdzone na Zebraniu Zarządu Zgromadzenia dn. 8.06.1998 – protokół z zebrania.

18 L. Rotter, *Ubiór czy kostium...*, dz. cyt., passim; L. Rotter, *Leksykon habitów zakonnych*, praca przyjęta do druku.

19 A. Szyjewski, *Religie Australii*, Kraków 1998, passim; K. Kunicki, *Aborygeni australijscy*, Kraków 2007, s. 124–127.

20 M. O'Connell, R. Airey, dz. cyt., s. 114; E. Lips, *Księga Indian*, Warszawa 1971, s. 47; R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, Warszawa 1985, s. 16; H. Giegeleisen, *U kolebki, przy stole, nad mogiłą*, Lwów 1929, s. 445.

21 H. Biedermann, *Leksykon symboli*, Warszawa 2001, s. 35; K. Demusiak, *Ludy starożytnej Japonii*, Kraków 2007, s. 130–131; P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa – Wrocław 1998, s. 226.

22 M. O'Connell, R. Airey, dz. cyt., s. 115.

W Europie kolorem najbardziej kojarzącym się ze śmiercią i żałobą jest jednak czerń. Już zwyczajem semickim żałobnicy malowali twarze na czarno. Również w starożytnej Grecji kolorem żałoby i śmierci była czerń²³. Stosowano ten kolor także w spektaklach teatralnych, gdy tematyka związana była z pogrzebem. Do dnia dzisiejszego można bez trudu spotkać starsze Greczynki ubrane na czarno. Są to wdowy lub po prostu kobiety, które zdecydowały, że są w na tyle zaawansowanym wieku, iż zgodnie ze zwyczajem ubierają się na czarno, by pokazać żal za utraconym pięknem i kwiecistością²⁴. W Portugalii kobiety zakładają manto – długi płaszcz w formie czarnej peleryny, okrywający całą sylwetkę wraz z głową²⁵. Natomiast w Rosji żałobę można było wyrazić za pomocą haftu – białego po stracie rodzica, a czarnego po śmierci dziecka. W Holandii kolor żałobny to także czerń, można było ubierać też barwną garderobę, ale bez haftów²⁶.

Zatem oczywistym i najczęściej występującym w Europie kolorem dla podkreślenia żałoby była czerń. Jednak okres żałoby trwał bardzo długo, nawet do dziesięciu lat. Skutkowało to chęcią złamania czerni, choć w późniejszym okresie żałoby. I tak, zwłaszcza w kręgach arystokracji pojawił się zwyczaj polegający na tym, że w kolejnych latach, od w pełni czarnego stroju przechodzono do połączenia elementów czerni z szarościami i bielą, aż do ubiorów w pełni białych lub białoszarych. Biały ubiór był uważany za strój żałoby także na niektórych dworach królewskich. I na powrót biel i czerń (podobnie jak w stroju ślubnym) stają się wymiennie symbolem śmierci i życia²⁷.

Wiele zwyczajów i obrzędów, zwłaszcza w kulturach ludowych, wiązało się z oswojeniem śmierci i szukaniem kontaktów pomiędzy światem żywych i zmarłych. Kontakty te szczególnie mocno nasilały się w noc wigilijną. Obchodzono także szczególne święto dedykowane już tylko zmarłym – Święto Zmarłych potocznie zwane Zaduszkami, a wcześniej Dziadami. Na ziemiach polskich zwyczaję związane z Zaduszkami miały bardzo rozbudowane formy. Na stole w Dzień Zaduszny stawiano groch, bób lub soczewicę, by dusze miały się czym posilić. Często na stole stawiano też przygotowane specjalnie potrawy, np. kutię lub napitki procentowe, np. wódkę. Starano się nawiązać kontakt ze zmarłymi. Do kontaktów takich wykorzystywano mak. Starano się też zabezpieczyć zmarłych przed ewentualnością zamiany np. w upióra. By tego uniknąć, sypano do grobu mak, by dusza, zajmąwszy się zbieraniem i liczeniem ziaren, nie zamieniła się w szkodliwego

stworu. Wszelakie obrzędy miały jednak głównie na celu pomoc душom w zaznaniu wiecznego spokoju.

Obcowanie i wzajemne przenikanie się śmierci i narodzin, doczesności i wieczności, materii i ducha jest naturalną konsekwencją życia ludzkiego. Człowiek przecież jako istota „składająca się” z ciała i duszy łączy w sobie życie i śmierć; współistnienie w tych dwóch światach wydaje się być konsekwencją człowieczeństwa. Miał podsumowania naukowo-filozoficznego dla tych treści niech posłuży jednak poezja – najlepszy łącznik materii i ducha...

*Ciemno wszędzie, głucho wszędzie,
Co to będzie, co to będzie?*

*Czyśćcowe duszeczki!
W jakiegokolwiek świata stronie:
Czyli która w smole płonie,
Czyli marznie na dnie rzeczki,
Czyli dla dotkliwszej kary
W surowym wszczepiona drewnie,
Gdy ją w piecu gryzą żary,
I piszczy, i płacze rzewnie;
Kaźda spieszcie do gromady!
Gromada niech się tu zbierze!
Oto obchodzimy Dziady!
Zstępujcie w święty przybytek;
Jest jałmużna, są pacierze,
I jedzenie, i napitek.*

[...]
Aniołku, duszeczko!

*Czego chciałeś, macie obie.
To ziarneczko, to ziarneczko,
Teraz z Bogiem idźcie sobie.
A kto prośby nie posłucha,
W imię Ojca, Syna, Ducha.
Widzicie Pański krzyż?
Nie chcecie jadła, napoju,
Zostawcież nas w pokoju!
A kysz, a kysz!²⁸*

23 Przy czym dusze w krainie wiecznej szczęśliwości ubrane były w purpurowe szaty.

24 F. Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, przeł. P. Wrzosek, Warszawa 2006, s. 92.

25 B. Bazieli, *Kolory Europy. Odzież i stroje ludowe*, Katowice 2008, s. 173.

26 Tamże.

27 M. Lurker, *Przeistnienie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 199; P. Kowalski, dz. cyt., s. 227.

28 A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. 2 [w:] A. Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, t. 3, Warszawa 1982, s. 14.

Bibliografia

- Augé M., *Professione religiosa* [w:] *Nuovo dizionario di liturgia*, red. D. Sartore, A. M. Triacca, San Paolo Edizioni, Torino 1988.
- Bazielich B., *Kolory Europy. Odzież i stroje ludowe*, Muzeum Śląskie, Katowice 2008.
- Biedermann H., *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Muza SA, Warszawa 2001.
- Biegeleisen H., *Wesele*, Instytut Stauropigjański, Lwów 1930.
- Boucher F., *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, przeł. P. Wrzosek, Arkady, Warszawa 2006.
- Bystroń J., *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, PIW, Warszawa 1976.
- Bystroń J., *Słowiańskie obrzędy rodzinne. Obrzędy związane z narodzeniem dziecka*, Akademia Umiejętności, Kraków 1916.
- Demusiak K., *Ludy starożytnej Japonii*, New Media Concept, Kraków 2007.
- Derdziuk A., *Szata świadectwa, Alleluja*, Kraków 2003.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2001.
- Giegeleisen H., *U kolebki, przy stole, nad mogiłą*, Instytut Stauropigjański, Lwów 1929.
- Gross R., *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- Kapellari E., *Znaki święte w liturgii i codzienności*, Wydawnictwo M, Kraków 2002.
- Kłósiewicz S., Kłósiewicz O., *Przyroda w polskiej tradycji*, Muza, Warszawa 2011.
- Konstytucje i Dyrektorium Zgromadzenia Sióstr Świętej Elżbiety, Rzym 1987.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2001.
- Kowalski P., *Leksykon – znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Wrocław 1998.
- Kuchowicz Z., *Z dziejów obyczajów polskich w wieku XVII i pierwszej poł. XVIII*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1957.
- Kunicki K., *Aborygeni australijscy*, New Media Concept, Kraków 2007.
- Lips E., *Księga Indian*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971.
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Znak, Kraków 1994.
- Mickiewicz A., *Utworki dramatyczne*, t. 3, Czytelnik, Warszawa 1982.
- O’Connell M., Airey R., *Znaki i symbole*, przeł. P. Głuchowska, Bellona, Warszawa 2007.
- Ogrodowska B., *Polskie tradycje i obyczaje rodzinne*, Muza, Warszawa 2007.
- Ogród Pana, red. J. Brusiło, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II, Kraków 2010.
- Pałęcki J., *Służba Boża kamedułów polskich. Tradycja życia pustelniczego w świetle potrydenckiej liturgii rzymskiej (1605–1963)*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012.
- Pastoureaux M., *Średniowieczna gra symboli*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Rochecka M., *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2007.
- Rotter L., *Ubiór czy kostium. Znaczenie i funkcja strojów zakonnych*, Wydawnictwo Naukowe UPJPII, Kraków 2015.
- Straszewska A., *Moda ślubna w Polsce* [w:] *Ślubuję ci miłość... Moda i fotografia ślubna w latach 1850–1950*, Muzeum w Rybniku, Rybnik 2007.
- Straszewska A., *Na ślubnym kobiercu. Symboliczne znaczenie i rola ubiorów państwa młodych w staropolskich obrzędach weselnych*, „Studia Wilanowskie”, 2010, t. 17.
- Straszewska A., *Powstańcza panna młoda. O romantycznym charakterze strojów ślubnych w czasie powstań 1863 i 1944 roku*, „Przegląd Humanistyczny”, 2007, nr 6.
- Szyjewski A., *Religie Australii*, Zakład Wydawniczy „Nomos” Kraków 1998.
- Symbol – znak – przesłanie. Symbolika stroju, red. J. Marecki, L. Rotter, Wydawnictwo UNUM, Kraków 2012.

słowa kluczowe: symbole śmierci i narodzin, zaślubiny, żałoba, profesja, obłóczyny, semiologia kultury, rytuały, obrzędy

LUCYNA ROTTER

Dying and being born to a new life Rituals – customs – symbols

Abstract

The process of our dying starts the moment we are born. This is an obvious truth, though usually put aside from our conscious thoughts. Throughout human life death and birth merge, if not complement each other. The task of rituals and ceremonies is often to make one used to the fear of death and to emphasize the joy of birth. At the same time the death–birth dichotomy appears in a lot of situations. When a stage of life ends, something new begins. This is the case both in the domain of the sacred and the profane. Rituals, ceremonies and symbols related to the wedding include signs referring to chastity and joy as well as to death and evil. It is similar with the symbols referring to death and mourning. As regards the sphere of the sacred, this process is best seen in the rituals connected with monastic life. Dying to the world and being born to a new life devoted to God is clearly present in the symbols connected with being ordained and taking the religious vows.

Keywords: symbols of birth and death, wedding ceremony, mourning, taking the vows, being ordained, semiology of culture, rituals, ceremonies

AGATA SULIKOWSKA-DEJENA

O banalności śmierci

Azyl dla uchodźców we współczesnej sztuce

Wykluczeni załomotali do bram naszej twierdzy. Zapragnęli wejść do naszego raj.

Artur Domosławski, *Wykluczeni*

Każdy napotkany człowiek składa się jakby z dwóch istot, jest dwoistością... jedna z tych istot to człowiek jak każdy z nas; ma swoje radości i smutki, swoje dobre i złe dni, cieszy się z sukcesów, nie lubi być głodny, nie lubi kiedy jest mu zimno, odczuwa ból jako cierpienie i nieszczęście, odczuwa pomyślność jako satysfakcję i spełnienie. Druga istota, nakładająca się i spleciona z pierwszą, to człowiek jako nosiciel cech rasowych, nosiciel kultury, wierzeń i przekonań. Żadna z tych istot nie występuje w stanie czystym i wyizolowanym, obie współżyją ze sobą, wzajemnie na siebie oddziałując.

Ryszard Kapuściński, *Ten Inny*

W zglobalizowanym świecie popadliśmy w zglobalizowaną obojętność. Przywykliśmy do cierpienia bliźnich. Mnie to nie dotyka, mnie to nie dotyczy, to nie moja sprawa.

Papież Franciszek

Śmierć uchodźców tonących w Morzu Śródziemnym nie jest heroiczna, rzadko ma twarz lub imię. Do masowej wyobraźni przedostaje się dopiero wtedy, gdy osiągnie szokującą liczbę lub dotknie zbyt małego, niewinnego dziecka. Wówczas świat przez kilka dni oplakuje jego śmierć – na przykład trzyletniego Alana, którego ciało morze wyrzuciło na plażę w Turcji, po czym znowu zamyka oczy, nie widzi i nie słyszy tonących. W budowanych wokół uchodźców narracjach na pierwszy plan wysuwane są zagrożenia związane z terroryzmem lub wątpliwości dotyczące motywacji przybyszy. Czy jest to ucieczka przed wojną, czy migracja ekonomiczna? A wówczas, skoro motywacja jest tak przyziemna, tak banalna – to ofiara, jaką ponoszą, nie może być godna współczucia i naszej zadumy. Zrównanie w dyskursie publicznym terminów *uchodźca*, *terrorysta*, *imigrant* pozwala zdystansować się do tragedii tonących lub dramatu koczujących w namiotach rodzin oraz uzasadnić obojętność wobec ich dalszego losu. Taka klasyfikacja upraszcza podejmowanie wielu decyzji. Ma jednak fatalne skutki dla ludzi, których dotyczy, ponieważ, jak pisze Zygmunt Bauman, migranci trafiają *poza granice i zasięg*

*moralnej odpowiedzialności – oraz przede wszystkim poza przestrzeń współczucia i odruchu odpowiedzialności*¹.

Możliwa jest też inna narracja wokół kryzysu uchodźczego – przywracająca godność, obalająca stereotypowe myślenie, budząca wyrzuty sumienia z powodu obojętności oraz przeciwstawiająca się uproszczeniom. Celem artykułu jest pokazanie alternatywnej narracji – wrażliwej na cierpienie, która na pierwszym miejscu stawia człowieka. Istotny jest wkład pracy artystów, którzy zdecydowali się „zobaczyć” i nie milczeć, a temat kryzysu humanitarnego uczynili głównym tematem swoich projektów. Schronieniem dla uchodźców i miejscem, w którym mogą oni odzyskać utraconą godność, stała się sztuka współczesna. Natomiast twórcy, stając się obecnie rzecznikami pokrzywdzonych, przemawiają również w imieniu ludzi dobrej woli.

Na początku należy przypomnieć, że przede wszystkim stanowimy wspólnotę ludzką, a dopiero w następnej kolejności państwową i narodową. Według Małgorzaty Boguni-Borowskiej: *w dobrej wspólnotcie człowiek i jego życie jest zawsze najważniejszą wartością [...] pogwałcenie godności jednego członka wspólnoty to pogwałcenie dóbr całej wspólnoty. Jednak*

1 Z. Bauman, *Obcy u naszych drzwi*, Warszawa 2016, s. 43.

jeśli wspólnota w żaden sposób nie reaguje, gdy dobro jej członków nie jest respektowane, oznacza to, że jest słaba i ma niskie walory moralne. Nie jest wówczas dobrą wspólnotą². Nieprzypadkowo w artykule słowa uchodźca i imigrant występują obok siebie, niekiedy nawet stosowane są zamiennie, co wynika z przekonania o wąskiej granicy dzielącej te dwie grupy ludzi. Kraje afrykańskie i obszary Bliskiego Wschodu nadal zmagają się z konsekwencjami polityki kolonialnej. Wojny domowe, klęski żywiołowe, ekspansja radykalnego islamu, konflikty etniczne, bieda, widmo głodu, brak perspektyw, uzależnienie od wsparcia finansowego bogatej Północy, nie tworzą bezpiecznych warunków do życia. Wystarczy jedna z wyżej wymienionych sytuacji, aby uruchomić efekt domina i aby rozpoczął się exodus ludności. Sytuację tę uleczyć może nie rozdawnictwo, ale tworzenie perspektyw rozwoju dla krajów ubogich, pomoc w budowie infrastruktury, stwarzanie miejsc pracy i bezpiecznej przestrzeni do życia.

Jak twierdzi Zygmunt Bauman, konsekwencją funkcjonowania systemu biurokratycznego jest dehumanizacja obiektów biurokratycznych działań, możliwość mówienia o nich za pomocą czysto technicznych, etycznie neutralnych, określeń [...]. Istoty ludzkie, zredukowane, jak wszystkie obiekty biurokratycznych działań, do samych wielkości, pozbawionych cech swoistych, tracą swoją odrębność. Ulegają odczłowieczeniu, ponieważ język, jakim mówi się o tym, co ich spotyka (lub o tym, co im się wyrządza), wyklucza wszelką możliwość oceny moralnej³. Mając dostęp do osiągnięć współczesnej technologii, o wiele łatwiej pozbawić człowieka jego podmiotowości. W opinii Davida Lyona zapośredniczenie elektroniczne umożliwia zwiększenie dystansu między sprawcą czynności a jej skutkiem do rozmiarów niewyobrażalnych w epoce biurokracji predigitalnej, co jest możliwe dzięki opisanemu przez Baumana mechanizmowi adiaforyzacji, czyli oddzielenia procedur i działań systemowych od wszelkiej refleksji moralnej, możliwemu dzięki wykonywaniu czynności na odległość i oddzielaniu osoby od skutków jej działań⁴. Kto jest więc winny tragediom na morzu i wegetacji tysięcy na obrzeżach Europy? Papież Franciszek w homilii na wyspie Lampedusa również podnosił tę kwestię. Zadawał pytania i nauczał: *Gdzie jest twój brat? Głos jego krwi wznosi się aż do mnie, mówi Bóg. To pytanie nie jest skierowane do innych – jest skierowane do mnie, do ciebie, do każdego z nas. Ci nasi bracia i siostry usiłowali wyjść z trudnych sytuacji, by znaleźć odrobinę równowagi i pokoju; poszukiwali lepszego miejsca dla siebie i dla swoich rodzin, a znaleźli śmierć.*

2 M. Bogunia-Borowska, *Życie w dobrym społeczeństwie. Wartości jako fundament dobrego społeczeństwa* [w:] *Fundamenty dobrego społeczeństwa. Wartości*, [red.] Bogunia-Borowska M., Kraków 2015, s. 25.

3 Tamże, s. 220–222.

4 Z. Bauman, D. Lyon, *Płynna inwigilacja. Rozmowy*, przeł. T. Kunz, Kraków 2013, s. 18.

*Jak wiele razy ci, którzy tego szukają, nie znajdują zrozumienia, przyjęcia, solidarności! I ich głosy wznoszą się aż do Boga!*⁵.

Przestrzenią zrozumienia, miejscem przyjęcia i solidarności może stać się sztuka. Nawet jeśli uprawia ją zaledwie garstka artystów, ma ona potężne oddziaływanie społeczne. Brytyjski artysta Banksy na wiadomości o zatonięciach na Morzu Śródziemnym zareagował umieszczeniem na swoim



Margot Spoto, *Obszyte 5*, 2016, druk na płótnie bawelnianym, 65 x 72 cm, dzięki uprzejmości artystki.

profilu w mediach społecznościowych wstrząsającej fotografii. Przedstawiała niebieską taflę wody, na której unosiły się ciała martwych ludzi, ubranych w żółtawe kamizelki ratunkowe. Pierwszym skojarzeniem widza była flaga Unii Europejskiej. Niebieskie tło i dwanaście ciał układających się w kształt koła – analogicznie do dwunastu złotych gwiazdek na flagie UE. Artysta udostępnił również opublikowane wcześniej przez innego artystę – Khaleda Barakeha, fotografie utopionych syryjskich i palestyńskich uchodźców, w tym wielu dzieci. W sierpniu 2015 roku, w nadmorskim miasteczku w południowo-zachodniej Anglii – Weston-super-Mare, Banksy otworzył park rozrywki o nazwie *Dismaland* (ang. *dismal* – posępny), będący smutną parodią Disneylandu. W logo *Dismalandu* wpisane zostały słowa *Bemusement Park* (ang. *bemusement* – konsternacja, zakłopotanie), gra słów z *amusement park*, czyli park rozrywki była nieprzypadkowa. W parku zaplanowano osiemnaście różnych atrakcji, m.in.: spektakularną rzeźbę pt. *Dwie ciężarówki tańczące balet*, ognisko *Jeffrey Archer Memorial Fire Pit*, w którym każdego dnia miała być palona książka tego sławnego brytyjskiego pisarza,

5 Homilia Ojca Świętego Franciszka wygłoszona na wyspie Lampedusa. <http://www.radiomaryja.pl/kosciol/homilia-ojca-swietego-franciszka-wygloszona-na-wyspie-lampedusa/>. Dostęp: 01.10.2017 rok.



OLEK, *Our Pink House*, Avesta. Fot. Mikael Bakaldin. Dzięki uprzejmości artystki

banki z pożyczkami dla dzieci, lekcje tłuczenia witryn, opancerzony wóz bojowy stosowany do tłumienia zamieszek w Irlandii Północnej, wyposażony specjalnie dla dzieci w zjeżdżalnię, zdjęcia z somalijskim piratem i terrorystą arabskim, czy rozbitą karetę Kopciuszka oraz zdeformowane postaci z bajek. Jedną z atrakcji była również zabawa łódkami wypełnionymi uchodźcami i łodziami straży przybrzeżnej na niewielkim zbiorniku wodnym. W parku można było obejrzeć wystawę prac ponad 50 artystów z 17 krajów, m.in. Damiena Hirsta, Jenny Holzer, Ronita Barangi oraz uczestniczyć w koncertach *Pussy Riot* czy *Massive Attack*. *Dismaland* był największą realizacją typu *site-specific* autorstwa Banksy'ego, przy czym artysta nie zaniechał tworzenia graffiti. W obozie zwanym *Dżunglą* w Calais, na betonowym murze odgradzającym imigrantów, stworzył graffiti z wizerunkiem Steve'a Jobsa, ukazanego jako uchodźca, z workiem na plecach i prototypem Maca w ręce. Obok widniał napis *Nobody deserves to live this way!* (*Nikt nie zasługuje na to, by żyć w taki*

sposób!). Przesłaniem pracy było pokazanie, że imigracja to nie jedynie koszty i zagrożenia, ale również korzyści. Steve Jobs, zanim został twórcą i właścicielem światowej marki, był synem syryjskiego imigranta z Homs. W centrum Calais artysta namalował też inny mural: reinterpretację romantycznego obrazu Theodore'a Gericaulta *Tratwa Meduzy*. W wersji Banksy'ego rozbitków na tratwie zastąpili uchodźcy machający w stronę luksusowego promu pojawiającego się gdzieś na horyzoncie. Artysta zaangażował się również w pomoc mieszkańcom *Dżungli* poprzez zbórkę materiałów budowlanych, z których uchodźcy mogli zbudować prowizoryczne schronienia przed zimowym chłodem. Przekazał na ten cel również elementy drewnianych konstrukcji z rozebranego *Dismalandu*. Niewielkie baraki dla koczujących zbudowali osobiście artyści zaangażowani wcześniej w tworzenie „smutnego” parku rozrywki. Do obozu w Calais przeniesiono też napis znad bramy głównej, który w tym miejscu ze szczególną siłą wydobywał konsternację i zażenowanie odczuwane

na myśl o nieludzkim charakterze tego miejsca. Działania artysty na rzecz obozu w Calais miały swoją kontynuację w muralu komentującym jego likwidację przez francuską policję. Banksy nieopodal francuskiej ambasady w Londynie umieścił graffiti, które miało być protestem przeciwko użyciu przez policję gazu łzawiącego. W pracy odniósł się do legendarnego plakatu musicalowej wersji *Nędzników* Victora Hugo. Jedną z głównych postaci musicalu – Cosette, artysta ukazał z załzawionymi oczyma, obok zaś umieścił zużytą puszkę po gazie łzawiącym. Cała scena rozgrywała się na tle postrzępionej flagi Francji. Aby uniknąć wątpliwości co do intencji autora, umieszczony na muralu kod QR po zeskanowaniu przekierowywał do internetowej relacji z likwidacji obozu w Calais.

Tematyka kryzysu humanitarnego związanego z uchodźcami zdominowała również twórczość chińskiego artysty Ai Weiweia. Represjonowany w ojczystych Chinach, obecnie przebywa w Europie. W Londynie, we wrześniu 2015 roku, wraz z rzeźbiarzem Anisem Kapoorem i ponad stoma ochotnikami, przeszedł 11 km przez miasto. Wszyscy nieśli na ramionach szare koce – symbol najważniejszej „potrzeby” uchodźców. Zimą zamieszkał na Lesbos, greckiej wyspie u wybrzeży Turcji, do brzegów której przybijają łodzie z imigrantami. Założył tam studio, aby gromadzić między innymi materiały do filmu dokumentalnego o uchodźcach. Właśnie na wyspie Lesbos artysta, kładąc się na plaży w pozycji martwego dziecka, odtworzył fotografię trzyletniego Alana. Ai Weiwei aktywnie działał również w innych obozach dla uchodźców np. na granicy macedońsko-greckiej. Do obozowiska w pobliżu Idomeni w Grecji artysta przywiózł niewielki fortepian, aby mogła na nim zagrać Nur Alchazam – Syryjka, która po wybuchu wojny musiała przerwać studia muzyczne w kraju. Koncert odbył się na błotnistym polu, w strugach deszczu. Publiczność stanowili uchodźcy z Syrii i Iraku przebywający wówczas w obozie, w liczbie 12 tysięcy. W tej konkretnej akcji intencją Ai Weiweia było pokazanie innego obrazu uchodźców, stworzenia wizerunku ludzi uzdolnionych artystycznie, o bogatej kulturze i wyobraźni.

W styczniu 2016 roku twórca zdecydował się natychmiast zamknąć swoją wystawę *Pęknięcia* w galerii Fundacji Faurschou w Kopenhadze, by zaprotestować przeciwko przepisom uchwalonym przez duński parlament, zgodnie

z którymi władze mogłyby konfiskować kosztowności migrantom ubiegającym się o azyl oraz opóźniać ich łączenie z rodzinami. Najbardziej spektakularną artystyczną interwencją dotyczącą uchodźców była realizacja *Live Vest* w lutym 2016 roku, na gmachu berlińskiego Konzerthaus, goszczącego wówczas gwiazdy światowego kina w ramach festiwalu filmowego Berlinale. Praca zrealizowana została w przy wsparciu fundacji *Kino na rzecz pokoju* (*Cinema for peace*). Ai Weiwei otrzymał od burmistrza wyspy Lesbos 14 000 kamizelek ratunkowych, które pozostają wciąż na plaży. Kamizelkami zostały owinięte kolumny prowadzące do sali koncertowej. Dla artysty każda kamizelka była symbolem człowieka, który zginął podczas przeprawy, ale jednocześnie symbolem walki o lepsze życie. Ponownie kamizelki zostały wykorzystane przez artystę w Wiedniu, w instalacji zatytułowanej *F.Lotus*. Kolejne 1005 kamizelek przywiezionych z Lesbos miało zwrócić uwagę na niepoprawiający się los uchodźców i upamiętnić następnym, którzy ucieczkę



OLEK, *Our Pink House*, Kerava Art Museum, fot. Helena Kinnunen. Dzięki uprzejmości artystki

przyplacili życiem. W stawie przed wiedeńskim Belwederem artysta ułożył na pływających platformach z kamizelek kwiaty przypominające kwiaty lotosu.

Kamizelki ratunkowe stały się symbolem uchodźców również dla pochodzącej z Grecji, a obecnie mieszkającej w Nowym Jorku, artystki Georgii Lale. W mającym wiele odśłon performansie *#OrangeVest*, przemierza ona publiczne i prywatne przestrzenie miasta, ubrana w pomarańczową kamizelkę ratunkową. Artystka zakłóca codzienność nowojorczyków,

przypominając im o wojnie w Syrii i niemożliwych do polichenia ofiarach konfliktu. Pojawiła się między innymi w Metropolitan Museum of Arts, gdzie poruszała się i pozowała do zdjęć wśród „znaków” starożytnej kultury europejskiej. Poprzez media społecznościowe Lale zaprasza do swojego protestu każdego, komu – podobnie jak jej – leży na sercu los Syryjczyków. Podczas zorganizowanych wspólnych performansów wielokrotnie pokonywała z grupą ochotników ubranych w kamizelki neuralgiczne miejsca Nowego Jorku, stając się posłańcem wieści o tragediach na Morzu Egejskim.



OLEK, *Our Pink House*, Kerava Art Museum. Dzięki uprzejmości artystki

Współczesne masowe media mogą oddziaływać na dwa sposoby – redukować los uchodźców do krótkiej wzmianki w serwisie informacyjnym, umożliwiając dystans emocjonalny lub pomimo zapośredniczenia cyfrowego, stanowić platformę osobistego kontaktu i wspólnego przeżywania czyjś cierpienia. Richard Sennet pisze o odczuwanym obecnie zmęczeniu *współczuciem*, o lęku przed jakąkolwiek identyfikacją z cierpiącymi: *masowość ofiar stanowi dla nas tak wielkie wyzwanie emocjonalne, że wreszcie tracimy zdolność odczuwania. Współczucie wygasa w nas niczym ogień*⁶.

Wyzwanie towarzyszenia uchodźcom i ponoszenia kosztów emocjonalnych podjęła Margot Spoto. Koncepcja wystawy *Kto Gdzie* zaprezentowanej na przełomie 2016 i 2017 roku w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, miała swój początek w zaciszu domowym. Artystka, śledząc rozwój kryzysu uchodźczego, zaczęła katalogować fotografie: kolejne odsłony dramatu, twarze topielców, martwych dzieci. Wybór zdjęć był pierwszym etapem pracy, kolejnym zaś przetworzenie ich w taki sposób, aby zawrzeć w nich wszystkie trudne emocje, jakie wywoływały, by przestały być tylko płynnymi obrazami z sieci. Proces kadrowania, drukowania i ręcznego prania skrawków

tkanin pozwolił artystce nawiązać bliskość ze sfotografowanymi ludźmi i stworzył przestrzeń do medytacji nad ich losem. Poprzez pracę nad fotografiami artystka spędzała czas z osobami przedstawionymi na nich, a przez *dotykanie* ich świata – stawali się bardzo obecni. Decyzja o wykorzystaniu koców, jako głównego motywu podjętego w pracach, jak tłumaczy autorka, uzasadniona była tym, że na zdjęciach było ich najwięcej. *Często nie było nawet widać ludzi, tylko koce i śpiwory. Ludzie owinięci, maszerujący, chroniący się przed zimnem i deszczem. Albo zdjęcia ciał przykrytych kocami.*

*Zdarzało się, że przynosili je na wybrzeże okoliczni mieszkańcy albo rybacy ze zwykłego szacunku dla zmarłych*⁷.

Za projekty wykraczające poza smutną terażniejszość, dające nadzieję na przyszłość, uznać można dwie realizacje pt. *Our Pink House* (*Nasz różowy dom*) Agaty OLEK Oleksiak. Ich główną ideą było głębokie przekonanie artystki, że każdy powinien mieć bezpieczny dom, gdyż jest on podstawową potrzebą każdego człowieka. Pierwszy „różowy dom” powstał w szwedzkiej miejscowości Avesta. Wówczas uczestniczki projektu – kobiety, które na skutek konfliktów utraciły dom – zobaczyły, że wspólnie pracując mają wpływ na rzeczywistość, razem są silniejsze, że mogą wiele dokonać. Partycypacja w projekcie zadziałała w sposób terapeutyczny. W fińskiej miejscowości Kerava artystka ponownie wybrała stary dom do odnowienia. Opakowała go dzianiną wydzierganą z kobietami, które przeżyły horror ucieczki z obszarów objętych wojną. Ważny był kontekst miejsca; rodzina zamieszkująca dom od 1900 roku utraciła poczucie bezpieczeństwa, gdy podczas bombardowań w 1939 roku musiała uciekać i porzucić dorobek swojego życia. Artystka w historii domu zobaczyła odbicie opowieści milionów współcześnie żyjących uchodźców. W samym tylko 2015 roku, jak podaje OLEK w komentarzu do projektu, domy na skutek wojen i konfliktów musiało opuścić ponad 21 milionów ludzi⁸. Artystka postanowiła zmienić budynek kojarzący się z wojną i rozpadem prywatnego świata w symbol wspólnej nadziei na lepszą przyszłość, bezpieczeństwo i posiadanie domu, w przytulną i ciepłą przestrzeń do życia. Grupa wolontariuszek, kobiet z Syrii, Ukrainy i osób pracujących w centrum pomagającym osobom starającym się o azyl, przez trzy tygodnie szydełkowała różowe fragmenty, które miały w całości pokryć dom. Łącznie powstało 300 metrów kwadratowych dzianiny, która szczerze „otuliła” dom. Autorka zamieściła komentarz, w którym opisała *Nasz różowy dom*, nie jako zwykłe dzieło

6 R. Sennett, *Szacunek w świecie nierówności*, przeł. J. Dzierżowski, Warszawa 2012, s. 153.

7 A. Lipczak, *Obszycie. Z Margot Spoto rozmawia Aleksandra Lipczak*, „Wysokie Obscasy”, 2017, nr 13(925), s. 26–29.

8 <http://olekny.com/current.php/our-pink-house>

sztuki, ale jako ilustrację podróży, którą odbyły uczestniczki akcji, stając się wspólnotą poprzez wzajemne pomaganie sobie. Działania artystów pokazują, że dialog jest możliwy, że można budować wspólnotę. Twórcy praktycznymi działaniami potwierdzają tezę, że Inny jest wrażliwym, cierpiącym człowiekiem, który pragnie żyć bezpiecznie i zapewnić lepsze życie swoim dzieciom. Ból z powodu śmierci najbliższych jest tak samo rozdzierający po obydwu stronach murów. Chociaż nie można zaprzeczyć słowom Papieża Franciszka: *w zglobalizowanym świecie popadliśmy w zglobalizowaną obojętność. Przywykliśmy do cierpienia bliźnich*⁹, to musimy zrozumieć, że za znieczulicą stoi ludzki strach. Józef Tischner uznał, że jednym z podstawowych źródeł subiektywizmu w etyce, subiektywizmu według niego niezawinionego, jest *drzemiący w człowieku utajony lęk: lęk wydobywa człowiekowi na światło dzienne tylko jedną kategorię wartości: tę, która służy lękowi. Świat staje się groźny. Ludzie przybierają kształt potencjalnych wrogów. W przerażonym człowieku nie ma nic poza słabością. Wszystkie inne wartości, cała światłość świata i szlachetność serca człowieka, pozostają gdzieś na ustroniu*¹⁰.

Pozostaje więc nadzieja na przyszłość, że pewnego dnia strach przed Innym zostanie oswojony, a azyl nie będzie jedynie symboliczny, ale stanie się rzeczywistą bezpieczną przystanią.

Bibliografia

- Bauman Z., *Obcy u naszych drzwi*, Wydawnictwo Naukowe PWN S. A., Warszawa 2016.
- Bauman Z., Lyon D., *Płynna inwigilacja. Rozmowy*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Bogunia-Borowska M., *Życie w dobrym społeczeństwie. Wartości jako fundament dobrego społeczeństwa* [w:] *Fundamenty dobrego społeczeństwa. Wartości*, red. Bogunia-Borowska M., Wydawnictwo Znak, Kraków 2015.
- Lipczak A., *Obszycie. Z Margot Spoto rozmawia Aleksandra Lipczak*, „Wysokie Obcasy” 2017, nr 13, s.26–29.
- Sennett R., *Szacunek w świecie nierówności*, przeł. J. Dzierzgowski, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2012.
- Tischner J., *Etyka wartości i nadziei* [w:] *Wobec wartości*, red. D. von Hildebrand, J. A. Kłoczowski OP, J. Paściak OP, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 1982.

Źródła internetowe:

- <http://oleknyc.com/current.php/our-pink-house>
- <https://www.facebook.com>
- [banksynews/ https://www.facebook.com/awwneversorry/](https://www.facebook.com/awwneversorry/)

Słowa kluczowe: sztuka współczesna, schronienie, uchodźcy, artystyczna interwencja, zaangażowanie społeczne, dialog

AGATA SULIKOWSKA-DEJENA

The banality of death. A shelter for refugees in contem porary art

Abstract

The aim of the article is to present the work of artists who are focused on the plight of refugees and who have made that humanitarian crisis the main theme of their projects. Their artistic intervention is characterized by a profound social involvement and a desire to build an alternative narration – sensitive to suffering, putting man in the first place and emphasizing the fact that first of all we constitute a community of humans. Contemporary art has become a symbolic shelter for the refugees and a place allowing them to regain their lost dignity. Using various media and artistic strategies, like: site-specific activities, installations, artistic interventions, graffiti, participatory art, the authors show that a dialogue is possible, that despite the fears it is possible to build a community above prejudices, whose members do not differ so much from each other. Artists confirm with practical actions that we always deal with a sensitive, suffering person, and the pain evoked by the death of the loved ones is equally excruciating on both sides of the fence. The discussed works can be analyzed in terms of aesthetic values but in order to fully understand their meaning we have to consider the content, the message to the audience, which the authors have included in the form. That is why the article attempts to show the works and the words of the artists in a broader, social and philosophical perspective.

Keywords: contemporary art, shelter, refugees, artistic intervention, social involvement, dialogue

⁹ Homilia Ojca Świętego Franciszka wygłoszona na wyspie Lampedusa, dz. cyt.

¹⁰ J. Tischner, *Etyka wartości i nadziei* [w:] *Wobec wartości*, red. D. von Hildebrand, J.A. Kłoczowski OP, J. Paściak OP, Poznań 1982, s. 65.

GRAŻYNA NIEZGODA

Nieskończona pieśń o człowieku

O Wiesławie Wodnickim

Wiesław Tadeusz Wodnicki był malarzem pełnym sprzeczności. W towarzystwie małomówny, swoimi obrazami na wystawach zbiorowych dominował – kolorystyką, dużym formatem, rozmachem gestu, ekspresją. Malując obrazy o tak intensywnych środkach wyrazu, przekazywał treści liryczne, intymne, prywatne. Samotnik, prowadził aktywną działalność wystawienniczą. W sporze linia czy malarska plama opowiadał się za oboma tymi środkami.



Wiesław Wodnicki, 2008, fot. Grażyna Niezgoda

Pochodził z Przemyśla i całe swoje dorosłe życie związał z prowincją – Przemyślem i Jarosławiem. Małe miasto było miejscem jego życia i często tematem twórczości, co najmniej tłem scen rodzajowych, które malował.

Wodnicki bardzo wczesnie stworzył własny język plastyczny, styl, który umieścić można w nurcie szeroko pojętej nowej figuracji. Człowiek był ośrodkiem jego twórczości, a kompozycje figuralne były najważniejszym tematem, który podejmował. Układały się one w cykle. Jeden z nich nazywał *Nieskończona pieśń o człowieku*.

Artysta umieszczał swoje postaci na „scenie”, zaopatrywał w rekwizyty – przedmioty dziwne i charakterystyczne, traktowane autonomicznie, na równi z osobami. Manekiny,

rowerki, koń na biegunach, samowar, skrzypce, akordeon wzmocniały teatralność, odbierały realizm, wprowadzały pierwiastek poetycki.

Co znaczyło być modelem Wiesława Wodnickiego, wiedzą ci, którzy mu pozowali. Malowanie trwało długo, a pozowanie było uciążliwe. Pewnie dlatego na płótna trafiali głównie najbliżsi. Wodnicki nieustannie prezentował swoją rodzinę, opowiadał o niej. Z tych prac powstał cykl *Rodzina*. Bogate, brawurowo komplikowane kompozycje odbijają rzeczywistość życia artysty. Bliscy i znajomi grają swoje role. Dzieci dorastają, zmieniają się osoby z otoczenia, płynnie życie artysty twórczo dokumentowane. Szczególnie przejmujące są przedstawienia ojca malarza, Jana, wskutek choroby tracącego nogi i rękę. Jak wspomina Profesor Stanisław Tabisz: *Z radością patrzę na obraz zatytułowany „Nieskończona pieśń o człowieku III”. Rozpoznaję na nim karłowatego dziadka Siewierę z domu starców, który pozował również dla nas w szkole na zajęciach z rysunku...*

Czasem kompozycje figuralne „działy” się na ulicach Przemyśla. Na ogół jednak przedstawiane były we wnętrzach, z których tylna ściana często jest nieobecna. Sceny rozgrywają się na tle miasta, a miasto jest nie tylko świadkiem, ale także uczestnikiem wydarzenia. Pojawiał się na obrazach także Jarosław.

Jednym z głównych motywów malarstwa Wodnickiego był autoportret, w którym artysta zapisywał zmiany w swoim wyglądzie, upływ czasu. Ukazywał się na ekranie obrazu upozowany, wyreżyserowany, trochę się odsłaniał, trochę ukrywał za wyszukaną pozą. Wymienione powyżej wątki służyły artyście do przekazywania treści egzystencjalnych, do refleksji nad związkami z rodziną i przyjaciółmi, nad przemijaniem, nad człowieczym losem. Mimo silnych deformacji figur, wrażenia mrocznego czasem nastroju, nieskończona pieśń o człowieku śpiewana w jego obrazach jest pochwałą życia – poprzez sam zapis, próbę utrwalenia wpływających nieustannie, jeden za drugim, momentów.

Cykl *Podróż* odwoływał się do zamierzeń niezrealizowanych, do niespełnień. Często obecny w obrazach motyw konia miał pewnie wzmocniać te niewyraźne przecucia, niezdefiniowane nastroje.

Mocny czarny kontur rywalizował w obrazach artysty z intensywnym kolorem, wielka swoboda rysunku – z ekspresją. Kontur, tak ważny, organizujący życie obrazów w latach siedemdziesiątych, z czasem łagodnieje, stopniowo zanika.

Tylko martwe natury trwają, bo taka jest ich, towarzyszy naszego życia, rola. Bukiety kwiatów wybijają się na niezależność, z rzadko stosowanego rekwizytu stają się tematem. Wodnicki malował także pejzaże, ale ich powstawanie wiązało się z pobytami na plenerach malarskich – np. „Bieszczady” czy „Słonne”.

Jedną z najwcześniejszych wystaw indywidualnych Wodnickiego odbyła się 6 czerwca 1976 roku w Galerii Desy przy ul. Fredry 5 w Przemyślu, kierowanej przez piszącą te słowa. Była to jednocześnie wystawa otwierająca działalność galerii. Nie jest przypadkiem, że właśnie Wiesław został wybrany. Jego intensywne obrazy, indywidualny, zdecydowany styl, wydawały się najbardziej odpowiednio. Artysta pokazał wtedy piętnaście prac, głównie kompozycje figuralne oraz trzy pejzaże, w tym *Tryptyk bieszczadzki*. Kilka dzieł zakupił Michał Kryczko, dyrektor Zakładów Płyt Pilśniowych w Przemyślu, który zbudował zakładową kolekcję zawierającą świetne dzieła – m.in. duże kompozycje Mariana Strońskiego. Kryczko autentycznie interesował się sztuką, bywał na wystawach.

Wiesław Tadeusz Wodnicki podporządkował swoje życie sztuce. Malował dużo, prezentował obrazy na wielu ekspozycjach, intensywnie uczestniczył w życiu artystycznym, był członkiem wielu grup twórczych. Jako pierwszą wymienić należy Grupę San, założoną w 1986 roku przez artystów skupionych przy Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Jarosławiu, do której należeli artyści z Jarosławia i Przemyśla. Wypada przypomnieć tych artystów: m.in. Wiktora Śliwińskiego, Stanisława Tobiasza, Irenę Oryl, Edwarda Kieferlinga, Henryka Cebulę, Stanisława Lenara, Helenę Płoszaj-Wodnicką. Wodnicki znalazł się też w gronie założycieli Grupy Przemyskiej – przedsięwzięcia przyjaciół, bardziej kameralnego niż Grupa San. Grupa Przemyska składała się z czterech osób – małżeństwa Wodnickich, Cezariusza Kotowicza i Jana Maternickiego z Rzeszowa. Powstała 15 listopada 1980 roku. Wodnicki aktywnie działał także w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Przemyślu, które rozpoczęło działalność w 1994 roku. Wystawiał obrazy na wielu ekspozycjach tej grupy, wraz z Krystyną Rokowską, Markiem Mikrutem, Aliną Czernecką-Mikrut, Markiem Olszyńskim, Emilem Politem, Józefem Gazdą i wieloma innymi. Nazwisko Wodnickiego pojawia się również wśród uczestników ważnych dla Podkarpacia plenerów – np. „Słonne” czy „Bieszczady”, ale uczestniczył także w spotkaniach ogólnopolskich, organizowanych przez ZPAP np. w Spale czy Łodzi.

Można zaryzykować tezę, że śledząc historię ekspozycji obrazów Wiesława Wodnickiego, zapoznajemy się z życiem artystycznym Podkarpacia, jeśli bowiem artysta brał udział

w jakimś przedsięwzięciu artystycznym, oznacza to, że było ono ważne dla środowiska, (jak np. rzeszowskie Konfrontacje czy Salony Przemyskie – od pierwszego, który odbył się w grudniu 1976 roku). Przy okazji warto wspomnieć, kto jeszcze brał udział w I Salonie Przemyskim. Byli to: Tadeusz Błoński, Wiktor Dżochowski, Barbara Gmiter, Edward Korzeniowski, Edward Kmiecik, Andrzej Kubat, Edward Kieferling, Tadeusz Nuckowski, Krystyna Rokowska, Wiktor Śliwiński, Irena Oryl, Maria Półzić-Niedźwiedz, Helena Płoszaj-Wodnicka, Maria Witkiewicz, Stefan Wyrwicz i Andrzej War-nik. I Salon Przemyski współorganizował nowo powstały



Wystawa malarstwa Wiesława Wodnickiego, Galeria Fredry 5, Desa, Przemyśl, 1976. Fot. z archiwum galerii

Oddział ZPAP w Przemyślu. Pierwszą przewodniczącą została Maria Witkiewicz, zastępcą Edward Kieferling, sekretarzem Wiesław Wodnicki, skarbnikiem – Stanisław Lenar. Drugim współorganizatorem salonu było nowo powstałe Biuro Wystaw Artystycznych w Przemyślu, którego dyrektorem i jedynym wówczas pracownikiem został Tadeusz Nuckowski. Trzecim było Muzeum w Przemyślu, bo w salach muzealnych wystawa się odbyła. Kiedy zmieniono formułę salonów na „Artefakty”, Wodnickiego zapraszano do tych ekspozycji; w 2003 i 2005 roku jego dzieła prezentowała Magdalena Rabizo-Birek, kurator obu edycji. Artysta brał też udział w wystawach pokonkursowych Nagrody Artystycznej im. Mariana Strońskiego, przyznawanej od 2004 roku. Przemyśl miał też swoją silną kulturę niezależną i ważne wystawy środowiskowe *Bóg – Człowiek – Świat* prezentowane w podziemiach kościoła o.o. Franciszkanów od 1986 roku. Helena Płoszaj-Wodnicka i Wiesław Wodnicki wzięli udział w III edycji tego przedsięwzięcia – w roku 1989.

Kiedy choroba uniemożliwiła artyście malowanie, zajmował się rysunkiem. Przemyska Galeria Sztuki Współczesnej ma w swoich planach zaprezentowanie tego dorobku.

Rodzina Wiesława Wodnickiego, tak często przedstawiana na jego płótnach, jest z gruntu artystyczną. Pierwsza żona – Helena Płoszaj-Wodnicka, jest malarką o dużym własnym

dorobku i pedagogiem w PLSP w Jarosławiu. Córka Judyta Julia Białkowska zajmuje się malarstwem, ilustracją i organizacją wystaw. Syn Tymon Wodnicki ukończył rzeźbę, ale uprawia rysunek i grafikę. W czerwcu 2017 roku w Jarosławiu odbyła się wystawa *Trzy pokolenia* – bo do wyżej wymienionych dołączył wnuk – Artur Kardamasz Młodszy, który robi właśnie dyplom z grafiki na warszawskiej ASP. Czy Wiesław, gdyby był wśród nas, uczestniczyłby w tym przedsięwzięciu? Nie wiemy, ta droga twórcza jest już zakończona.

Wiesław Tadeusz Wodnicki

Urodził się w Przemyślu 14.11.1943, zmarł 10.01.2016, także w Przemyślu. Jest ojcem Judyty Białkowskiej, ur. 1967, (ASP Wrocław 1995) oraz Tymona Wodnickiego, ur. 1971 (ASP Kraków 1996). W latach 1959–1963 uczęszczał do Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Jarosławiu. Studia artystyczne odbył w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom uzyskał w pracowni malarstwa prof. Adama Marczyńskiego w 1969 roku. Tegoż roku został nauczycielem malarstwa i rysunku w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Wiśniczu, kontynuował to zajęcie (z przerwami) przez wiele lat, w liceum jarosławskim. Członek zwyczajny Związku Polskich Artystów Plastyków od 1969 roku, „Grupy San”, „Grupy Przemyskiej” oraz Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Przemyślu, prezentował swoje obrazy na wielu wystawach tych stowarzyszeń. Przygotował 14 wystaw indywidualnych, brał udział w ponad 70 wystawach zbiorowych. W marcu 2016 odbyła się wystawa pośmiertna w Muzeum Narodowym Ziemi Przemyskiej w Przemyślu. Malował kompozycje figuralne, portrety, krajobrazy, pejzaże miejskie i martwe natury.

Wystawy indywidualne:

1975 – Warszawa, Przemyśl, Koszyce; 1976 – Galeria Desa, ul. Fredry 5, Przemyśl; 1986 – Jarosław; 1987 – Jarosław; 1988 – Nowy Sącz; 1989 – Kraków; 1990 – Sandomierz; 1997 – Przemyśl, Kraków; 1998 – Bliesbruck, Niemcy; 2003 – Gorlice; 2008 – Galeria Sztuki Współczesnej w Przemyślu; Galeria OK(N)O w Przemyślu

Prace w zbiorach:

Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie; Muzeum Okręgowe w Rzeszowie; Muzeum Narodowe w Przemyślu; Wydział Kultury w Krakowie, Łodzi i Przemyślu; BWA w Łodzi, Tarnowie i Rzeszowie; Państwowa Galeria Sztuki w Przemyślu; TPN w Przemyślu; Przemyska Biblioteka Publiczna w Przemyślu oraz w zbiorach prywatnych w Austrii, Kanadzie, Niemczech, na Kubie i w kraju.

Nagrody i wyróżnienia:

1969 – I nagroda w konkursie „Obraz roku” – Rzeszów; 1970 – Srebrny medal i nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki na VIII Bielskiej Jesieni – Bielsko-Biała; II nagroda za malarstwo i wyróżnienie za rysunek w Konkursie XXV-lecia PRL – Rzeszów, wyróżnienie honorowe; wyróżnienie na I Ogólnopolskim Konkursie na obraz sztalugowy – Łódź; 1973 – wyróżnienie na IV Ogólnopolskiej Wystawie Malarstwa „Jesienne Konfrontacje” – Rzeszów; 1975 – złoty medal i nagroda na V Ogólnopolskiej Wystawie Malarstwa „Jesienne Konfrontacje” – Rzeszów; Nagroda na plenerze „Bieszczady 75”; 1976 – Nagroda Wojewody Przemyskiego na wystawie „Kobieta w sztuce” – Rzeszów; 1977 – III nagroda na Salonie Okręgowym – Rzeszów; Nagroda na II Salonie Przemyskim – Przemyśl; wyróżnienie w konkursie malarskim im. J. Sychalskiego – Poznań; 1979 – I nagroda na wystawie „Dziecko w sztuce” – Rzeszów; I nagroda na wystawie poplenerowej „Człowiek – Praca – Środowisko” – Przemyśl; II nagroda na IV Salonie Przemyskim – Przemyśl; 1980 – II nagroda na V Salonie Przemyskim – Jarosław, Przeworsk; 1981 – I nagroda na Salonie Przemyskim – Przemyśl; I nagroda na konkursie „Dzieło Roku” – Rzeszów; 1984 – II nagroda na wystawie poplenerowej „Słonne'83” – Jarosław.

Słowa kluczowe: autoportret, czas, ekspresja, styl, kolor

GRAŻYNA NIEZGODA

Unfinished song about man

Abstract

Wiesław Tadeusz Wodnicki's paintings used to dominate in group exhibitions – with their colors, large formats, flourish, expression. Using so intense means of expression, he conveyed lyrical and personal messages. A loner, he was very active exhibiting his works. Faced with the choice between line versus color, he chose both. The artist's life revolved around art. He painted a lot, took active part in artistic life, was a member of many artist groups. His life was connected with Przemyśl and Jarosław, which were his home and a frequent theme of his work. It was very early that he developed his own artistic language, his style, which can be regarded as part of the figurative trend. The focus of his work was man and figurative compositions were the most important theme he took up. They were arranged in series and one of them was called Nieukończona pieśń o człowieku (Unfinished song about man).

Keywords: selfportrait, time, expression, style, colour

PAWEŁ NOWICKI

Cienie przeszłości refleksje z kilku wystaw

Ziemia jest naszym ogromnym szpitalem,
Który milioner zrujnowany wznioł
Gdzie każdy zdrowy umiera powoli
Wśród absolutnej ojcowskiej kontroli
Która nas nie opuści, lecz w końcu wyzwoli
T. S. Eliot

Do dziś pamiętam zorganizowaną w Dworze Karwacjanów wystawę zatytułowaną *Gorliczanie*¹. Zgromadzono na niej stare dziewiętnastowieczne meble, dawne stroje, fotografie ukazujące mieszkańców miasta oraz widoki ulic sprzed I i II wojny światowej. Na jednym ze zdjęć widoczny nieistniejący już „most wiszący”, kładka nad ulicą, która biegnie w dół, stalowa konstrukcja charakterystyczna dla stylu budownictwa fabryk, dworców kolejowych z czasów monarchii austro-węgierskiej. Poniżej postać utrwalona w biegu, drzewa pokryte liśćmi – widać było lato. Nie ma już tych liści, nie ma już tych drzew ani osoby, której cień kładł się przez moment na chodniku rozświetlonym tamtym słońcem. Dawno miniona chwila, uchwycona za pomocą aparatu fotograficznego, który miał wówczas rangę wielkiego wynalazku. Zdjęć nie mógł robić każdy. Nie było też jeszcze fotograficznego banału, „gadaniny”, jak w czasach dzisiejszych smartfonów.

Przestrzeń sali wystawowej zaaranżowana była na sposób sceniczny. W różnych jej zakątkach zainstalowano figury przedstawiające przechodniów – postaci w skali 1:1. Były to płaskie manekiny, wycięte z grubego kartonu w kształt ludzkich sylwetek, na które naklejono fotografie – wizerunki osób sprzed stu lat. Można było przechadzać się pośród nich, mijając Żydów w charakterystycznych strojach, wiejskie kobieciny z chustkami na głowach, które przyjechały na wtorkowy jarmark, by sprzedać jajka, sery, owoce, byli zacięci obywatele miasta, damy w eleganckich sukniach *belle époque*.

Postaci chyba nie przypadkiem były płaskie. Tak bowiem w jednym rzucie oka postrzegamy ludzi mijanych na ulicy. Pamiętamy, że według Tadeusza Kantora pamięć nie rejestruje ciągów zdarzeń w sposób sekwencyjny, na sposób „filmowy”. Nasza pamięć przeszłości opiera się na zbiorze utrwalonych stopklatek. Obrazy „stoją” we wspomnieniu wraz z porą roku,

jakimś charakterystycznym szczegółem miejsca i paroma innymi detalami, które przypadkowo zapamiętane łącznie, nagle



Bogdan Konopka, *Podzamcze*, 3 czerwca 2009, dzięki uprzejmości artysty

nabrały znaczenia na resztę naszego życia. Tak narasta w nas tkanka pamięci, przywiązanie do miejsca, wspólnoty. Wystawa poświęcona była epoce odległej, jednak jej metaforyczne przesłanie oświetla w równej mierze nasz sposób utrwalania wspomnień, naszą aktualną tożsamość. To ci, którzy przeminęli, spotykani na ulicach miasta, z których tak wielu znaleźliśmy zaledwie z widzenia, a potem, nawet nie potrafimy dokładnie ustalić, od kiedy przestaliśmy ich spotykać. Ulica zdaje się jak rzeka, która zmienia się kropla po kropli, a nam się wydaje, że ulicami płyną wciąż ci sami ludzie. Kiedyś, idąc przez rynek, zdawało mi się, że widzę mojego kolegę z klasy z podstawówki – takiego samego ucznia, tyle że ze współczesnym kolorowym plecakiem zamiast dawnych tornistrów. Okazało się, że to jego syn, tak bardzo do niego podobny.

¹ Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów w Gorlicach, 29.04.14.06 *Gorliczanie* – wystawa fotografii i portretów, główna sala, <http://www.muzeum.gorlice.pl/wystawy-wydarzenia/harmonogramy/288-harmonogram-wystaw-czasowych-2005r>

W popołudniowym słońcu w sali Dworu Karwacjanów lśniły szyby kredensu, kieliszki, patery, zastawy stołowe. Ekspozyty zgromadzone nie tyle jako cenne zabytki, lecz jako świadectwo zwyczajnego życia z lat, które minęły. Laski, binokle, czapki, damskie toczki i kapelusze słomiane. Była nawet haftowana wyprawka dla niemowlęcia, pożółkły czepeczek, wyprasowane wdzianko ułożone w kostkę. Przedmioty porzucone przez nieobecnych, którzy, jak się zdaje, byli



Bogdan Konopka, *Przełęcz Beskidek*, 21 czerwca 2009, dzięki uprzejmości artysty

tu tylko przelotem. Gdy oglądałem tę wystawę, najbardziej przejmująca była dla mnie ta świadomość, że oni wszyscy już nie żyją – nie mogą już żyć, ponieważ minęło ponad sto lat. I nie w tym rzecz, że wielu zginęło w dwóch wojnach, wielu zmarło na grypę hiszpańską, Żydów wymordowano masowo i z premedytacją. Nie wszystkich zabiła wojna, choroba czy „władza nieludzka”, lecz... czas. Jednak te przedmioty – dobytek, który pozostawili – dziś bezpieczni, przypomina setki butów, okularów w muzeum Auschwitz.

Mam przed oczyma gorlicki cmentarz, na którym kiedyś było tyle drzew – chłód cienistych alejek, kamienne pomniki porośnięte zielonym nalotem. Pośród gałęzi, w dziuplach starych pni mieszkają sowy. Pohukiwały nocą. Liście zasłaniały światło ulicznych latarni i w głębi cmentarza, pośród grobów panowała ciemność. Czasem, w jakimś zakamarku migotała gdzieś

w oddali pojedyncza świeczka. Ciemność była „nieoświecona” nowoczesnym, bezdusznym światłem. Przez wiele lat drzewa stopniowo wycinano, nie wiem dlaczego, bo niemal wszystkie były zdrowe. Stare tuje o niewysokich zdrewniałych pniach nikomu nie mogły zaszkodzić, nawet w razie wichury. Rosły też wielkie kasztanowce. Gdy byłem dzieckiem, chodziliśmy z ojcem każdej jesieni, by zbierać lśniące, brunatne klejnoty. Mój ojciec zmarł, a ja chodziłem pod te same drzewa ze swoim synem. Dziś pozostało niewiele drzew. Z daleka cmentarz wygląda jak chaotyczne rumowisko wystawione na spiekotę słońca. Grobowce niegdyś wyniosłe i tajemnicze w swej starości, zdają się teraz jakieś pokrzywione, byle jakie... małe. Być może to dawne dostojeństwo, jakiego dodawały im wysokie drzewa, brało się z naiwnego sentymentalizmu. Może taka ma być ta nowoczesność, odkrywca poprzez rozwianie złudzeń, likwidację nastrojowych scenerii, po to, by mówić autentyczną i bezlitosną prawdę o marności śmierci. Ta sterta kamieni, w którą zmienił się ogołocony cmentarz, przypominać może skalistą Gólgotę zanim nastąpiło Zmartwychwstanie. Ci, którzy zniszczyli romantyczny „park”, nie wiedząc co czynią, przyłożyli rękę do ujawnienia czegoś bardzo ważnego. Może cały postmodernizm to jedna z największych kapitulacji rozumu, może bardziej drastyczna niż deklaracje Kierkegaarda czy Szestowa. Tamci tylko mówili, dziś oni – ironiczni wobec przeszłości, zarazem na swój sposób bezmyślni technokraci, po prostu to robią.

Od praczasów człowiek – stojąc przed obliczem śmierci, niepojętym i absurdalnym – usiłował zakotwiczyć swoją wyobraźnię o kamień nagrobny, pamiątki po zmarłych. Próbowali pocieszyć bliską nam osobę, która przeżywa rozpacz po stracie kogoś jej drogiego, jesteśmy bezradni. Stoimy niczym wobec bańki bólu, która musi samotnie przeżyć swe cierpienie.

Leży przede mną katalog fotografii Bogdana Konopki z wystawy *Szara pamięć*². Tematem są cmentarze wojenne z okresu bitwy pod Gorlicami. Gra czerni i bieli, statyczne zapatrzenie w jakąś nieprzeniknioną dal ewokują nastroj doświadczenia metafizycznego. Zapatrzenie bezradne, zapatrzenie w oblicze tego, co nieuchronne i niedającego się odwrócić losu. Fotografii Konopki zdają się wciągać widza jak gdyby w otchłań. Choć ukazują surowe przedmioty, odnosimy wrażenie, że spoglądamy niejako w bezdenną studnię, bezkresną otchłań nieskończonej podzielności. W tej serii prac autora obecna jest rozpacz. Bezwymiarowa chwila, która od ludzkiej strony, jest negatywem wieczności. Przypomina się obraz Władysława Ślewińskiego *Sierota z Poronina* i zrozpaczone oczy dziecka. Pod pewnym względem wymowa tego obrazu wyczerpuje się w tym szklistym spojrzeniu. Obiektyw aparatu Konopki zdaje się „patrzeć” w podobny sposób.

2 Dom Polsko-Słowacki – Gorlice, *Szara Pamięć 1914–1918* – Bogdan Konopka, maj 2015, <http://www.dompolskoslowacki.eu/index.php?l=pl&m=gorlice&s=galeria&id=134>

Na żołnierskich mogiłach beztraska wiosenna roślinność. Przekwitnięte kwiatostany mniszka lekarskiego – dmuchawce z tysiącami nasion „spadochroniarzy”, gotowych do odlotu za pierwszym mocniejszym porywem wiatru. Na innej fotografii, wpółotwarta żelazna furtka, za nią krótka, rozświetlona alejka pośród grobów i dalej, na wprost – otwarta czarna jama wiodąca w głąb lasu – w ciemność. Nietrudno odkryć metaforę zawartą w tym zdjęciu. W pewnym wieku odkrywamy, że życie jest krótkim przejściem pomiędzy grobami tych, którzy szli przed nami.

Po stu latach bitwa pod Gorlicami zmieniła się w mit. Oznacza to, że nikt już nie cierpi po stracie swych bliskich, ponieważ wszyscy już dawno pomarli – nawet ci, którym dane było szczęśliwie wrócić z wojny. Związki późniejszych przyczyn i skutków nawarstwiły się od tamtego czasu niczym ziemia kryjąca poległych. Minęły pokolenia, wdało się tyle niezależnych okoliczności, że z punktu widzenia indywidualnego losu nie ma już sensu rozpaczliwe dociekanie: *Co by było, gdy on wtedy...?* Zresztą nie ma już nikogo, kto by pamiętał łyż radości, rozpacz, niepokój – czy wróci?

Dlatego młodzi mogą bawić się w rekonstrukcję bitwy, jeśli nie na wesoło, to przynajmniej „sportowo” urządzać maskaradę tak, jak równie dobrze mogliby inscenizować turnieje rycerskie sprzed siedmiu stuleci.

Ostatnio w Dworze Karwacjanów otwarto wystawę fotografii Roberta Huka pt. *Fiat lux. Dzień pierwszy. (Niech się stanie światłość)*. Ekspozycja ta wymaga oddzielnego studium, jednak spośród wielu prac jedna szczególnie zapadła mi w pamięć. Cały kadr wypełnia odrapany mur, na którym oderwane płyty tynku odsłaniające zmurzałą cegłę, przypadkowo układają się w zarys sylwetek dwóch postaci, mniejszej i większej. To, co się ukazuje, przypomina dwoje starych ludzi, którzy odeszli, niejako wraz ze swoim czasem. Odeszli spokojnie tak, jak powoli niszczeję ściany domów, rzeczy. Pozostał po nich niemy ślad. Jest jednak pewne ciepło, tęsknota w tym zdjęciu (choć spotkałem się z opinią, że to może przywołać na myśl ludzkie cienie w ruinach Hiroshimy). Praca Huka nie przedstawia jednak degradacji materii jako egzystencjalnej metafory. Przynajmniej nie w takim sensie, w jakim czynili to *fotografowie stalowych bram zardzewiałych*. Ten mur jest ludzki. Jest jak „fotograficzny negatyw” życia domowego, obraz, który powoli uwidacznia wywoływacz czasu.

Bibliografia

- Eliot T. S., *East Coker*, przeł. K. Boczkowski [w:] Tenże, Eliot, Warszawa 1991.
- Huk R., *Fiat lux. Dzień pierwszy. (Niech się stanie światłość)*. *Dzień pierwszy. Robert Huk Fotografia*. Katalog wystawy <http://www.muzeum.gorlice.pl/wydarzenia-kulturalne/art/robert-zygmunt-huk%20fotografia> (dostęp: 30. 05. 2017).
- Konopka B., *Szara pamięć 1914–1918*, wyd. Grupa Arpi, Gorlice 1915.

Słowa kluczowe: wystawa, fotografie, Gorlice, przeszłość, przemijanie



Robert Huk, z cyklu *Fiat lux. Dzień pierwszy*, 2016, dzięki uprzejmości artysty

PAWEŁ NOWICKI

Shadows of the past – reflections on a few exhibitions

Abstract

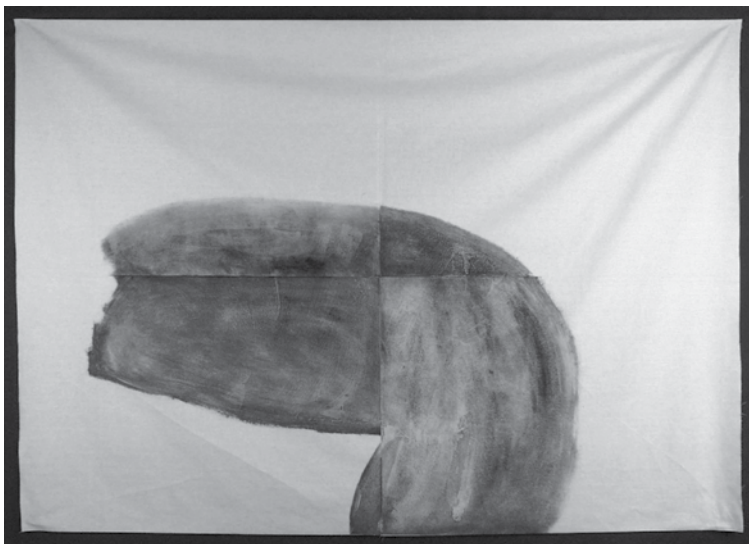
The article is based on personal memories. It describes three exhibitions which dealt with a reflection upon the inevitability of transience of all things. The exhibitions took place in the Museum in Gorlice (Dwory Karwacjanów i Gładyszów) and in the Polish-Slovakian Centre in Gorlice. The source of inspiration for this text were photographs by Bogdan Konopka and Robert Huk. The text mentions the local cemetery, once densely covered with trees, of which now very few are left. It deals with removing the spell and the romantic illusions, which comes along with modernity. This decline of the old atmospheric scenery shows the truth of our time. Perhaps against the intentions of those who have contributed to the felling of the trees, the bare cemetery shows the misery and tragedy of human existence.

Keywords: exhibition, photographs, Gorlice, the past, transience, decline, disillusionment

AGNIESZKA DOBOSZ-BRUCHNALSKA

Rysowanie

Zacznę od rysunku, ponieważ przeglądając swoje prace zdałam sobie sprawę, że właśnie on był punktem wyjścia, wspólnym ich elementem. Rysunek często traktowany jest jako coś mniej wartościowego, niepełnego, etap wstępny, pomocniczy. Zdaniem właścicieli wielu galerii, nie wart pokazywania. Nie tak efektowny jak malarstwo, nie tak atrakcyjny warsztatowo jak grafika. Zastanawiając się, jakie cechy rysunku są dla mnie najistotniejsze, powiedziałabym, że jego spontaniczność, bezpośredniość zapisu. Jest najbardziej osobistą formą wypowiedzi, jak charakter pisma – nie możemy się go pozbyć,



Agnieszka Dobosz-Bruchnalska, *Płótno 4*, 2005, wklęsłodruk, 140 x 200 cm, fot. z archiwum autorki

dzięki niemu jesteśmy rozpoznawalni. Kiedy pracowałam jako asystentka w pracowni wklęsłodruku profesora Włodzimierza Kotkowskiego, jednym z pierwszych ćwiczeń dla studentów była kopia grafiki Williama Hogartha. Otrzymywaliśmy różne fragmenty do skopiowania. Po złożeniu prac w całość każda część okazywała się być narysowana trochę inaczej – nosiła znamiona osobowości autora. Były zarówno fragmenty dokładnie odwzorowane, jak i niecierpliwie, mniej lub bardziej warsztatowo doskonałe, czasem rysowane „po swojemu”.

Warsztat rysunkowy sprzyja zapisowi intuicyjnemu, nie wymaga przygotowań ani szczególnych narzędzi. Rysować można na wszystkim. Notować w pośpiechu na kartkach wyjętych z kieszeni. Nie trzeba mieć pracowni, szybko wcale nie znaczy powierzchownie. Ten niezobowiązujący wymiar rysowania wydaje mi się nadzwyczaj cenny. Pokusa udawania czy też chęć podobania się traci tu na znaczeniu. Rysunek

daje możliwość absolutnie szczerej wypowiedzi. Ujawnia czasem coś nieprzewidzianego. Nie grozi mu nadmierna kontrola z naszej strony, gdyż gest ręki nadaje mu charakter. Szczególnie teraz, gdy perfekcja kreski uzyskanej za pomocą komputera jest wszechobecna, ślad ludzkiej ręki wydaje się nabierać szczególnego znaczenia. W rysowaniu sposób myślenia, kreacji jest odmienny od tego, gdy dysponujemy „elektronicznym przetwórcą”. Rysowanie postrzegam jako proces pociągający bardziej niż gotowe dzieło. Szkiców zazwyczaj powstaje cała seria, trudno powiedzieć, który jest najważniejszy. Rozpatrujemy je jako całość, analizujemy jako świadectwo poszukiwań, toku myślenia. Nawet szkice mistrzów mają na sobie ślady zmagania się z materią, próby szukania kreską kształtu. Czyni je to bardziej ludzkimi. Oglądałam kiedyś szkice Leonarda da Vinci do obrazu *Święta Anna Samotrzecia*. Całkiem niedawno – całą wystawę jego małych rysunków w Wenecji. Atmosfera prywatności, którą daje oglądanie ich z bliska, jest poruszająca.

Rysowanie zawsze było dla mnie ważną czynnością. Naśladowałam swoją mamę. Pamiętam swój pierwszy świadomy, choć nieprzedstawiający jeszcze rysunek, który zatytułowałam *Tato śpi ja się nudzę*. Był płataniną kresek. Nie umiałam zrobić niczego innego. Rysowanie pomagało mi wówczas przeczekiwać dłużący się czas. Pamiętam też swój komplet farb Talensa. Piękne kolory w małych słoiczkach – moja najpiękniejsza zabawka. W latach 70. takie kolory były u nas ewenementem. Przypominam sobie uczucie radości z pierwszej postaci ludzkiej narysowanej zieloną farbą. Narysowałam siebie. Teraz widzę, że dla małego człowieka jest to ważny moment, nie tylko jeśli chodzi o sprawność manualną, ale przede wszystkim proces kształtowania własnej tożsamości określenia swojego miejsca w świecie. Sięgając pamięcią do kolejnych etapów dzieciństwa, sytuacji, w których ważną rolę odegrało rysowanie, przypominam sobie przedszkole. Obce, dziewiętnastowieczne wnętrza naznaczone komunistycznym piętnem, atmosferą przypominały raczej koszary. Wojskowa dyscyplina, odliczanie czasu do wyjścia. W tej sytuacji rysowanie stało się dla mnie ratunkiem. Ołówek był przedmiotem stwarzającym poczucie bezpieczeństwa. Pozwalał znaleźć się w swoim świecie, uciec od nieprzyjemnej rzeczywistości. Dawał szansę przetrwania sytuacji, która wydawała się bez wyjścia. Stał się symbolem mojej niezależności. I choć rysunki tam powstałe zdawały się nie mieć w sobie dziecięcej radości, blasku, wolność okazała się jednym z ważniejszych aspektów, może nawet najważniejszym w moich późniejszych działaniach

twórczych. *Stop klatki* powstawały przez parę lat (2008–2013). Cykl składa się z czterdziestu matryc, podobnie jak poprzednio 70 x 100 cm. Ideę rysunku na serwetkach postanowiłam przenieść w rejon warsztatu graficznego. Każdą matrycę podzieliłam na 24 pola. W każdym polu powstawał kolejny rysunek. Matryce ponumerowałam, dzięki temu wiem, w jakiej kolejności powstawały. Nie miałam wprawdzie zamiaru trzymać

ręki, chcąc wyrazić w najbardziej bezpośredni sposób emocje, myśli, niestabilności życia, nieuchronności pewnych zjawisk. Chciałam nadać im kształt. Za ich pomocą zmagalam się z rutyną codzienności. Pierwszych kilkanaście grafik tego zestawu prezentowałam na wystawie *Stop klatka* w 2009 roku w Jan Fejkiel Gallery, natomiast te powstałe później na różnych wystawach zbiorowych.



Agnieszka Dobosz-Bruchnalska, *Serwetki*, 2005–2009, bibuła japońska, tusz, 70 x 100 cm, fot. z archiwum autorki

się sztywno chronologii, zauważyłam jednak, że ułożone po kolei, zamykają się w konsekwentnych całościach. Czasem były bardziej uporządkowane, geometryczne. Innym razem – niespokojne, niedookreślone, rozsypujące się. Falowały jak zmieniające się nastroje. Założeniem była kompozycja otwarta, nieograniczony w czasie proces, którego fragmenty składają się na większą całość bez określonych granic. Rysowałam po kilka czy kilkanaście klatek na raz, jak sekwencje złożone z poszczególnych kadrów filmowej animacji. Już nie musiałam działać w takim pośpiechu. Rozłożone tektury mogły leżeć i czekać na ciąg dalszy. Były dla mnie czymś w rodzaju osobistego notatnika. „Pisałam” w nim o małych czynnościach powtarzanych codziennie do znudzenia, które na rysunku mogły wyglądać za każdym razem inaczej. We wszystkich przyziemnych, czasem wstydlivych sprawach, prywatnych, fascynujących lub nużących. Rejestrowałam zmiany w otoczeniu, świat w ciągłym ruchu, ledwie zauważalnym. Pojawiały się jakieś drzwi, okna, zamykały się, otwierały, meble, lampy, śmieci. Coś zmieniało swoje miejsce, ktoś czekał, ktoś wyszedł, przytulił, coś się rozsypało i tak dalej. Kreski, plamy, drapnięcia, ślady, aluzje. Wszystko było ulotne. Kompozycje przypominały pismo obrazkowe, w którym każda litera coś opowiada. Szukałam gestu własnej

Słowa kluczowe: rysowanie, ekspresja, tożsamość, wolność

AGNIESZKA DOBOSZ-BRUCHNALSKA

Drawing

Abstract

I was drawing several or dozen or so frames at one go, like sequences made of specific frames of film animation. Did not have to hurry since spread cardboards could lie and wait for the next step. They comprised sort of personal notebook for me. There “wrote down” any tiny action repeated every day and nauseam which each time looked different in the drawing. All down-to-earth issues, those more embarrassing, private, fascinating and mundane. registered changes around me and the world in continuous, yet hardly observable, motion. There were some doors and windows opening and closing, as well as pieces of furniture, lamps and trash. Something was changing its place, something has spilt, somebody was waiting, somebody else left and cuddled. Everything was passing. Compositions resembled picture writing in which each letter says something. was looking for the gesture of my own hand in an attempt to express most directly emotions and thoughts concerning the instability of life and inevitability of certain phenomena. wanted to shape them and used them to struggle with everyday routine.

pieces of furniture, lamps and trash. Something was changing its place, something has spilt, somebody was waiting, somebody else left and cuddled. Everything was passing. Compositions resembled picture writing in which each letter says something. was looking for the gesture of my own hand in an attempt to express most directly emotions and thoughts concerning the instability of life and inevitability of certain phenomena. wanted to shape them and used them to struggle with everyday routine.

Keywords: drawing, self-expression, identity, security, freedom

ŁUKASZ GIL

Fragmenty obecności

Obraz – między figuracją a abstrakcją

W swoich obrazach ukazują fragmenty człowieka w atmosferze swoistego napięcia, samotności, wewnętrznego rozdarcia, wykonującego pewnego rodzaju gesty ratunku. Przewodnikiem był dla mnie Francis Bacon z jego charakterystyczną deformacją ludzkiego ciała wymykającą się z wszelkiego rodzaju kanonów. To, w jaki sposób ukazuje on człowieka samotnego,

z ledwie zagruntowanego płótna. Jednak w dziele Pągowskiej jest też precyzja zakomponowania, tworząca spokój i harmonię, wynikająca z faktu tworzenia w ogromnym skupieniu. Artystka stosuje surowe płótno. Często używa go jako tła. To „cisza” jeszcze doskonalsza niż grunt pod obraz. W pewnym momencie Pągowska zaczęła używać mniejszej ilości farby.

Artystka ta była i jest dla mnie mistrzynią prostoty. Do malarstwa podchodziła z pewną lekkością, nawet z humorem. Uważała, że nie do końca możliwe jest przełożenie malarstwa na język mówiony czy pisany. Zwracała uwagę na decydującą rolę intuicji w procesie twórczym. Moim zdaniem ukazywała elementarne prawdy o tym, czym jest człowieczeństwo. Oddawała emocje, stany psychiczne, co pozwalało jej odkryć gęstość, smak, dynamikę i barwę formy. Zbliżyła mnie do niej niesamowita wrażliwość kolorystyczna, pobudzająca moją wyobraźnię.

W obrazach Jacka Sienickiego urzeka mnie ogromne skupienie, cisza, medytacja. Barwa jest tam nasycana intensywnością rozmaitych nastrojów. Autor niekiedy wręcz nadaje jej autonomiczną wartość. Prace te oglądam z zachwytem i skupieniem. Sienickiego cenię szczególnie za sposób posługiwania się farbą. Nakłada ją gęsto, grubymi impastami, po czym zdrapuje, przeciera, aby w trakcie tego procesu wydobyć „tajemnicę”, do-

trzeć do prawdy koloru. Robi to z maestrią. W moich obrazach faktura również pełni doniosłą rolę. Jest wynikiem wewnętrznej ekspresji. Jest pochodną złożonej pracy nad obrazem. U Sienickiego człowiek ukazany jest w lapidarnych skrótach, np. jako pojedyncza postać, samotna, bezbronna, zawieszona w próżni, w beczasie i „bezprzestrzeni”. Inne kompozycje ogranicza do kilku zwyczajnych przedmiotów, ale nie pozbawia ich przez to wewnętrznego napięcia oraz indywidualnego tonu. Artysta portretował siebie, przedmioty go otaczające, wewnątrz pracowni, naturę. Kolor, który redukuje do minimum i utrzymuje w gamach brązowych, zielonkawych, zgniłych, jest charakterystyczny dla jego twórczości. Podobną kolorystykę wprowadziłem w późniejszych pracach wchodzących w skład mojego cyklu. Barwa zostaje sprowadzona tam do kolorów ziemi. Jest to dla mnie pewnego rodzaju powściągliwość materii i barwy obrazu, wspaniałość wynikająca jednak nie z nadmiaru, lecz z umiaru.



Łukasz Gil, *U źródła*, 2015, olej na płótnie, 100 × 150 cm, fot. z archiwum autora

cierpiącego i zastraszonego, jest dla mnie wyjątkowe. Artysta ten poprzez atrybuty otaczające postać wprowadza widza na pewien trop. Nastrój, który panuje w jego pracach, jest niepowtarzalny. Wywołuje niepokój, pozostawia znaczący ślad w odbiorcy. Prace Bacona inspirują mnie ekspresją, która jest mi potrzebna na pewnym etapie tworzenia obrazów. W jego dziełach trudno doszukać się narracji. Przedstawione postaci nie są zintegrowane z tłem, przeciwnie – często są izolowane. Z kolei w moich obrazach figura jest integralnym elementem całości kompozycji, a w kolejnych pracach cyklu niekiedy całkowicie wtapia się w tło.

Postać ludzka, jawiąca się w sferze ciemności i mroku, stała się dla mnie inspiracją już w czasie studiów. W tym okresie duży wpływ wywarła na mnie Teresa Pągowska. Jej oddziaływanie odczuwam do dziś. Prace Pągowskiej są pełne napięć, ruchu, zdecydowanych przeblysków koloru, światła. Jawi się w nich człowiek jako wyszarpana postać ludzka

Pejzaż zaczął mnie coraz bardziej interesować, stał się dla mnie zaskakujący. To konstrukcja plam, srebrzystości, składająca się z linii, gdzie *człowiek jest osiǳ sensu, nie sztuffazem*¹. W kompozycjach, w których znaczącą rolę przejmuje gra światła i ziemi, zamiast człowieka zjawia się unaoczniony znak jego obecności. Postać ludzka jest jak światło w obrazie, które nasycza i odkrywa barwę.

Obrazy Stanisława Rodzińskiego przedstawiające pejzaż to wypowiedzi o materii nadającej wyraz i ekspresję jego pracom. Artysta przedstawia miejsca egzystencji człowieka, ślady jego bytowania poprzez prezentację często dosłownych fragmentów wiejskiej architektury. Są to np. stodoła, mur, sad, dom.

Jego prace przedstawiające motyw człowieka, podobnie jak wcześniej wymienionych twórców, charakteryzuje deformacja postaci, skrótowość modelunku współgrającego z surowością naturalnych kolorów, operowanie nie do końca określonymi formami szkicowymi. Widoczne w obrazach szerokie pociągnięcia pędzla, umowność strzępiastej plamy barwnej, powodują, że obraz wypełnia żywa materia.

Stanisław Rodziński posługuje się szkicownikami, o roli którego pisze w swoich książkach. Ja sam odnajduję w nich wiele niezbędnych dla mnie inspiracji. Narzędzie to jest pomostem pomiędzy pierwszą myślą a efektem finalnym obrazów. Praca ze szkicownikami umożliwia mi szybkie notowanie, utrwalanie jakiejś myśli, rejestrowanie otaczającej mnie w danym momencie przestrzeni, rzeczywistości. Pozwala mi na szybki zapis refleksji, co staje się pewnego rodzaju medytacją i poszukiwaniem idei obrazu. Notatka ta jest narzędziem ćwiczeń, ciągłego pobudzania zmysłu widzenia artystycznego, ćwiczeniem oka, czymś bardzo osobistym, a zarazem bardzo intymnym.

Tak powstaje pierwszy projekt, kolejny, aż wreszcie pojawia się ten właściwy zapis czegoś, co wzruszy mnie. Swobodny charakter szkiców z elementem rysunku pozwala mi na poszukiwanie napięć, światła oraz materii elementów, które są później wypowiedziǳ malarską, rozciągającą się do dłuższego studium. Rysunek ma dla mnie wyjątkowe znaczenie z tego względu, że był pierwszym narzędziem mojej narracji artystycznej. Techniki wykonywania szkiców nie ograniczam do jednego narzędzia. Poza długopisem i akrylem posługuje się temperą, tuszem bądź gwaszem. Ten warsztat pozwala mi na pracę w każdych warunkach np. w plenerze, co przy ostatnich moich obrazach było bardzo istotne.

Barwa w moich pracach jest uzależniona od stanu emocji, jakich doświadczam w danym momencie, lub sytuacji. Wpływ na kolor obrazów mają również zmiany zachodzące w moim otoczeniu naturalnym. Moja pracownia mimo że znajduje się w centrum miasta, sąsiaduje z dużą ilością roślinności, której wygląd wyznaczają pory roku. Widok z okna

w pracowni, otoczenie, w którym mieszkam i pracuję – subtelne szarości, tonalnie łamane, bardzo dyskretnie, zieleńiami, błękitami, trochę światła, a jednak z przewagą ciem-



Łukasz Gil, *Szkic horyzontalny*, 2015, tempera na tekturze, 10 x 10 cm, fot. z archiwum autora

ności. Ta monochromatyczna kolorystyka potęguje atmosferę mglistości i mroczności. Dookoła panuje mrok, a także brązo-wozielonawe, ziemistoszare, zmierzające ku czerni tła, składające do ciszy i kontemplacji.

Wpływ otoczenia sprawia, że interesuje mnie powściągliwa kolorystyka. Chcę, aby była ona pełna tonalnych przejść, aby rozciągała się od czerni – jak wspomniałem jest to pewnego rodzaju obłęd – ciemnych brązów, zieleni, błękitów i granatów, poprzez ich jaśniejsze odmiany, po subtelne, pulsujące powidoki świetlne. Interesuje mnie przeciwstawność takich idei metafizycznych, jak mrok i jasność, ciemność i światło. Dla mnie to pewnego rodzaju szaleństwo twórcze, nad którym nie potrafię zapanować – przybrudzone biele, szarości i czernie. Ważne znaczenie w obrazach ma dla mnie światło. Wprowadzam je jako akcent, który nadaje przestrzeni. Faktura, która pojawia się na obrzeżach kompozycji podczas procesu tworzenia, zmagania się z formą, nadaje wyrazu pewnej ekspresji, gęstości materii. W trakcie kontemplacji nad obrazem, podczas jego powstawania, zachodzi proces długiego wodzenia pędzlem nad płaszczyzną obrazu, zanim pędzel wreszcie opadnie na płótno i zostawi na nim ślad. Ten gest jest powtarzany przeze mnie wiele razy. Te bezustanne procesy malowania i zamalowywania trwają dopóki nie zaczniesz z nich emanować prześwit tajemnicy. Trwają do momentu,

¹ J. Stasiak, *Sztuka – O sobie* [w:] red. Ślusarczyk U., *Natura natury 3*, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Lublin 2003, s.63.

w którym coś w obrazie niespodziewanie zaiskrzy, coś go ożywi. Wtedy następuje kres mojej malarskiej kontemplacji. Obraz jest dla mnie wynikiem refleksji powstałej między *namiętnym przejściem się czymś a kontemplacją*. Wybrany obszar twórczy dotyka istoty człowieczeństwa i fragmentów jego bytowania, co nieustannie przeplata się w moich poszukiwaniach teoretycznych i artystycznych. Jak zauważył Jacek Sempoliński: *maluje się swoimi kompleksami, swoimi chorobami, swoim smutkiem, radością, humorem, całą swoją kondycją*². W malarstwie szukam pewnego znaku, który staje się elementem znaczącym w rozmowie z samym sobą, a czynię tak w pełni oddany materii koloru, szukania światła, głębi, pewnych napięć, kierunków, które stają się kośćcem obrazu, nabierają znaczenia wewnętrznego. Szukam znaczenia obrazu, jaki zapisujemy w pamięci, które zdają się trwać subtelnym istnieniem w eterycznym wspomnieniu. Barwa obrazu dostosowana jest do rodzaju emocji – raz kolory stanowią żywy wizerunek odczuć i refleksji, innym razem stonowana czerń i biel sprawia wrażenie statyczne.

Figurze ludzkiej jawiącej się na moich obrazach nie ograniczam życia do jednorazowej egzystencji. Mam wrażenie, że daję jej swobodę działania. Jestem ciekaw, jak się zachowa w nowej dla niej sytuacji.

Słowa kluczowe: malarstwo, kolor, egzystencja, prawda o człowieku

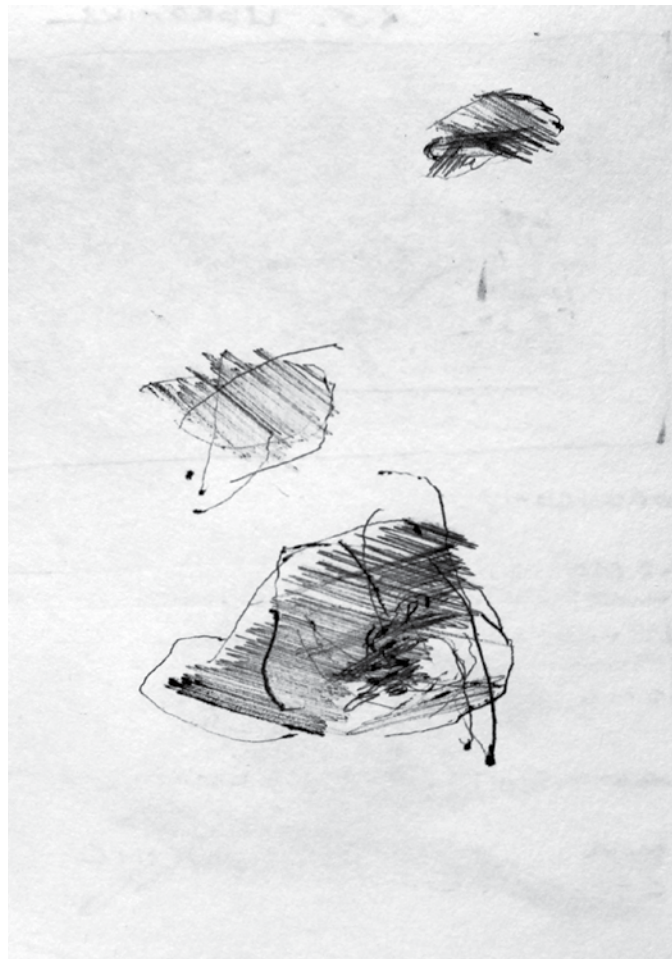
ŁUKASZ GIL

Fragments of presence. A painting – between figuration and abstraction

Abstract

I have tried to confront my artistic experience with the theory and practice of such artists as Francis Bacon, Teresa Pągowska, Stanisław Rodziński and Jacek Sienicki. What links their attitudes is the sincerity of presenting reality. As such the attitudes are significant points of reference for both my artistic work and theoretical considerations. In my project I have tried to consider the experience of existence in time and space: transience, change in the course of life, noticing the traces of our living. Searching and discovering order through using simple color and composition solutions (bringing the coloristic expression down to a narrow chromatic range and synthetic surface of painting). I show fragments of man in an atmosphere of a certain tension, solitude, inner dilemma, in a changed form, making some desperate gestures.

Keywords: painting, color, human existence, truth about man



Łukasz Gil, *Fragmenty obecności*, 2015, tusz na papierze, 8 × 5 cm, fot. z archiwum autora

Bibliografia

- Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005.
 Rodziński S., *Mój szkicownik*, Wydawnictwo Gaudim, Kraków-Lublin 2005.
 Sempoliński J., *Władztwo i służba, myśli o sztuce*, Wydawnictwo Drukarnia L-Print, Lublin 2001.
 Stasiak J., *Sztuka – O sobie* [w:] red. Ślusarczyk U., *Natura natury 3*, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Wydawnictwo Drukarnia L-PRINT, Lublin 2003.

² J. Sempoliński, *Władztwo i służba, myśli o sztuce*, Wydawnictwo Drukarnia L-Print, Lublin 2001, s.108.

JACEK BALICKI

Natura a sztuka

Aspekty i dylematy malarstwa pejzażowego

Fragment zarośli oświetlonych popołudniowym słońcem, który zobaczyłem, wyglądając przez okno w moim mieszkaniu, w czasie kiedy pracowałem nad tym tekstem, wywołała u mnie nieprzypadkową asocjację: piękny widok – miło zobaczyć *bello vedere*.

Około 1487 roku na wzgórzu watykańskim zbudowano według projektu Antonio Pollaiuolo, na zlecenie papieża Innocentego VIII, mały pawilon o nazwie Palazzetto lub Belvedere. W następnym wieku nastała moda w Europie na nazywanie pałaców z ogrodem belwederami.

Jay Appleton w książce *The Experience of Landscape* przedstawia teorię środowiska naturalnego (*habitat theory*)¹, sformułowaną między innymi na podstawie badań psychologów. W czasie eksperymentu pokazano dzieciom fotografie z różnych środowisk geograficznych. Małe dzieci prawie zawsze wybierały zdjęcie sawanny, najbardziej zaś niemiła dla nich była pustynia. Starsze, bardziej już doświadczone kontaktem z otoczeniem, wybierały także inne krajobrazy². Appleton twierdzi, że nasze wybory estetyczne są podyktowane uwarunkowaniami, które ukształtowały się w prehistorii, w czasach wspólnot myśliwsko-zbieraczych, kiedy wybór właśnie takiej przestrzeni warunkował przeżycie³.

Mogę domniemywać, że dla gromady ówczesnych ludzi drzewo akacjowe to był właśnie Belweder, z którego rozciągał się widok na okolice. Był to więc doskonały punkt obserwacyjny. Drzewo było jednocześnie miejscem schronienia, na zasadzie *widzę i jestem niewidoczny*, co wydatnie zwiększało szanse przeżycia. Z drzewa trzeba było jednak zejść. W przypadku społeczności myśliwsko-zbieraczych przemieszczanie i eksploracja nowych terenów była koniecznością. Z tej potrzeby wyjścia dalej i zmierzenia się z otoczeniem ma wynikać z kolei nasze upodobanie do oglądania krajobrazów mrocznych i niebezpiecznych oraz widoku żywiołów⁴.

W czasach historycznych, wraz z nastaniem kultury agrarnej, w pobliżu domostwa wyodrębnił się teren niejako oswojony, przeznaczony pod uprawę. W językach germańskich słowo *Landschaft* (ang. *Landscape*, hol. *Landskip*) oznaczało pierwotnie wspólnotę zamieszkującą dany teren, później

jednostkę administracyjną. Jak podaje Tadeusz Żuchowski, Grecy pojęcie świata, otoczenia, a co za tym idzie przyrody, dzielili na miejsca realnie istniejące, które określali mianem *Topia* oraz okolice należące do świata wyobraźni, nazwane przez nich *Utopia*. Nie znali natomiast pojęcia określającego pejzaż⁵. Jednym z pierwszych przedstawień pejzażowych z kręgu kultury śródziemnomorskiej jest pochodzący z epoki



Jacek Balicki, *W stronę Arkadii*, 2011, akryl na płótnie, 120 × 150cm, fot. z archiwum autora

minojskiej fresk *Xeste Beta* z Akrotiri na Therze (Santorini), znajdujący się obecnie w Narodowym Muzeum Archeologicznym w Atenach. Przypomina bardziej ornament niż kompozycję pejzażową. Datuje się go na okres około roku 1550 p.n.e.

Jak zauważa Jacek Woźniakowski, postępujący proces urbanizacji w epoce hellenizmu, a później w okresie Imperium Romanum wytworzył w ludziach tęsknotę za naturą nieskażoną, co przejawiało się idyllicznym stosunkiem do niej. Nie tęskniono do dzikiej przyrody, tylko do tej uładowanej przez kulturę, wyglądającej – jak uważano – mniej groźnie, a taką była na wsi, w miejscu bezpośredniego spotkania kultury z naturą.

Poeci tacy jak Teokryt, Owidiusz czy Wergiliusz, mieszkający w dusznych, pełnych zgiełku miastach, często spędzali

1 A. Ługowska, *Wieloznaczność krajobrazów* [w:] *Krajobraz społeczno-kulturowy województwa kujawsko-pomorskiego na tle regionów Polski*. red. W. Moch, Z. Sawaniewska-Moch, Bydgoszcz 2011, s.11. [on-line] Dostęp: 08.07.2016 https://www.epnp.pl/ebook/A08555_krajobraz

2 J.D. Barrow, *Wszechświat a sztuka. Fizyczne, astronomiczne i biologiczne źródła estetyki*, Warszawa 1999, s. 130.

3 A. Ługowska, dz. cyt., s. 11.

4 J. D. Barrow, dz. cyt., s.135.

5 T.J. Żuchowski, *Landscape the Name and Etymologie. From the Antiquity till the Renaissance* [w:] *Pejzaż – narodziny gatunku 1400–1600. Materiały sesji naukowej*, red. S. Dudzik i T.J. Żuchowski, Toruń 2004, [on-line]. Dostęp: 09.08.2016. http://www.kpbc.ukw.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=23567&from=&dirids=1&ver_id=&lp=1&QI=

czas w swoich podmiejskich domach (*villa suburbana*). Można powiedzieć, że były to ówczesne Belwedery. W czasach Cesarstwa Rzymskiego budowano również wille miejskie (*villa urbana*). Ściany tych luksusowych domostw zdobiono często mozaikami i freskami, również wyobrażeniami pejzażowymi. Woźniakowski przytacza wypowiedź Pliniusza, który zachwyca się malarstwem freskowym Studiusa, rzymskiego prekursora malarstwa pejzażowego: *Trzeba oddać chwałę Studiusowi z czasów boskiego Augusta. On to zapoczątkował prześliczne malarstwo ścienne, ukazując wille z portykami tudzież ogrody, gaje, laski, wzgórze, sadzawki, cieśniny, strumienie, wybrzeża – wszystko, czego by kto zapragnął*⁶. Filostrat, opisując w dziele *Ikones* oglądane około roku 200 pejzaże w kolekcji neapolitańskiej, również przywołuje obraz życia na wsi.

Nieprzypadkowo ludzie renesansu, którzy próbowali także stylem życia nawiązać do starożytności, szukając od poczynku w swoich podmiejskich rezydencjach, na ten rodzaj malarstwa stosowali początkowo termin *paese* – wieś, od łacińskiego *pagus*. Leonardo używa terminu *paesi dipinti* (pejzaże malowane)⁷.

Jednak pierwszy raz w języku włoskim słowa pejzaż (*paesaggio*) użyje dopiero malarz i teoretyk, Flamandczyk Dominik Lampsonius (1532–1599). W okresie renesansu powstają na dworach ogrody otwarte, które wyrastały ze średniowiecznych przyklasztornych wirydarzy (łac. *viridarium* – gaj, park) oraz pałacowych ogrodów zamkniętych (*hortus conclusus*). Nastąpił wówczas rozwój sztuki ogrodniczej, a potem sztuki krajobrazu, które w znaczący sposób wpłynęły na odczuwanie pejzażu. Jak zauważają Sebastian Dudzik i Tadeusz J. Żuchowski, na postrzeganie pejzażu duży wpływ wywarł tomizm ze swoim, pochodzącym od Arystotelesa, analitycznym podejściem do świata oraz ruch franciszkański, który zapoczątkował preromantyczny intuicjonizm jako postawę wobec natury⁸. Wydaje się, że początkowo człowiek średniowiecza nie miał potrzeby utrwalania pejzażu w malarstwie. Stopniowo jednak pejzaż zaczął pojawiać się jako dodatek, tło w scenach biblijnych czy mitologicznych. Około roku 1520 pejzaż w Niderlandach staje się „specjalizacją”. W tym czasie Albrecht Dürer określa Patinira jako dobrego pejzażystę. Pejzaż jako gatunek malarski w nowożytnej formie powstaje na styku kultury flamandzkiej oraz włoskiej. W malarstwie niderlandzkim dużą wagę przywiązywano do detali. Był to pejzaż zwany eksperymentalnym, topograficznym, zainspirowany kartograficznym oglądem świata. Nie przedstawiał już kosmosu, ale pewien wycinek rzeczywistości. Niemały wpływ na taki właśnie ogląd wywarły odkrycia geograficzne oraz naukowe. Miejsce ptolemejskiej zajęła kopernikańska wizja konstrukcji świata. Sztuka tworzenia map była również

inspiracją dla wyodrębnienia się malarstwa wedutowego. Znamienny jest fakt, że sprzedają obrazów oraz map zajmowali się ci sami ludzie⁹.

W renesansowych Włoszech wraz z odkryciem perspektywy widzenia z jednego punktu i jednoocznego (Alberti), zmienia się sposób postrzegania rzeczywistości. Jak podaje Jan Białostocki, otaczający świat zaczęto postrzegać jako kadry, panoramy, co nie odpowiada w pełni widzeniu naturalnemu¹⁰. Włoskie malarstwo z pejzażem w tle odkrywa i kontynuuje tradycje z czasów starożytności. Jest więc bukoliczne, sielankowe (*pagus*), klasycyzujące, idealizujące, symboliczne, a więc podbudowane intelektualnie¹¹. Pejzaż pełni tutaj rolę scenografii odbywającego się dramatu. Niemały wpływ na rozkwit malarstwa pejzażowego wywarł teatr, którego gwałtowny rozwój nastąpił właśnie w tym okresie. Włosi bardzo cenili pejzaże flamandzkie (Giorgio Vasari podaje w liście do Benedetto Varchiego, że pejzaże flamandzkie wiszą w każdym, nawet niezamożnym domu florenckim), z kolei malarze flamandzcy odbywali obowiązkowe podróże do Włoch.

Pejzaż jako samodzielny gatunek zaczął funkcjonować około 1600 roku¹². W Anglii w epoce preromantycznej teoretycy sztuki i filozofowie zaczęli zwracać uwagę na takie pojęcia, jak: wzniosłość, wyobraźnia, smak, geniusz¹³. Zyskuje na znaczeniu wzniosłość, która od czasu Immanuela Kanta funkcjonuje jako osobna kategoria estetyczna¹⁴. To właśnie tutaj na Wyspach kształtuje się pojęcie malowniczości, co było określeniem niejako pośrednim między pięknem a wzniosłością. Na ukształtowanie się tych pojęć duży wpływ wywarły podróże Anglików po Europie w XVIII wieku, co – można powiedzieć – było początkiem turystyki. Odkrywają oni surowe uroki niebezpiecznych gór, czarujące zatoki Morza Śródziemnego oraz piękno włoskich ogrodów. Angielscy malarze i teoretycy zachwycają się Claudem Lorrainem. Jest dla nich inspiracją. Malują pejzaże w jego stylistyce, a także przekształcają swój rodzimy krajobraz w sensie dosłownym. William Kent, projektując jeden z pierwszych parków krajobrazowych w Rousham, wzorował się właśnie na obrazach Lorraina, z jego dalekim horyzontem i tarasowo wznoszącym się ogrodem¹⁵. Alexander Pope stwierdza nawet, że *cała sztuka ogrodowa to malarstwo pejzażowe*¹⁶. Jest to epoka w Anglii, gdy piękny dom z ogrodem staje się wizytówką wpływowej klasy wyższej i świadectwem smaku ich właściciela, dżentelmena. Park krajobrazowy to swoiste spotkanie natury i sztuki¹⁷. Projektanci ogrodów przestają w tym okresie rysować plany, a zaczynają malować widoki przyszłych parków. Ogrody te, posiadające

6 J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Kraków 1995, s.33–35.

7 T. J. Żuchowski, dz. cyt.

8 S. Dudzik, T. J. Żuchowski, *Pejzaż – narodziny gatunku 1400–1600. Materiały sesji naukowej*, Toruń 2004, s. 7.

9 T. J. Żuchowski, dz. cyt.

10 J. Białostocki, dz. cyt.

11 T. J. Żuchowski, dz. cyt.

12 Tamże.

13 B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Poznań 2014, s. 82.

14 Tamże, s. 63.

15 Tamże, s. 127.

16 Tamże.

17 Tamże, s. 126.

kręte alejki, mające punkty widokowe, ławki, belwedery, należało oglądać jak kolekcję żywych obrazów¹⁸. Istotnym zjawiskiem w tym okresie jest kult ruin przywołujący aspekt temporalny silnie związany z romantycznym odczuwaniem świata¹⁹. Zaszczepiona wizja pięknych widoków determinuje do dzisiaj postrzeganie pejzażu, zwłaszcza w epoce tworzenia parków krajobrazowych w olbrzymiej skali²⁰. Współczesne krajobrazy, np. Alpy przekształcone częściowo przez człowieka, to wielki ciągnący się na parotysięcznokilometrowej przestrzeni park krajobrazowy. Można by to określić jako sztukę ziemi w konwencji belvedere.

Któż z nas nie chciałby mieszkać w pięknym domu, z malowniczym widokiem na otaczającą okolicę? Za oknami Elgazu świat zawsze jest piękny, kusiła nas reklama w latach dziewięćdziesiątych. Piękny widok belvedere, a więc dom z wyjątkowym widokiem jest nadal wizytówką naszego statusu społecznego, manifestacją naszego spełnienia i powodzenia życiowego.

Któż nie chciałby wypoczywać w idyllicznych pejzażach Morza Śródziemnego czy jeszcze dalej w rajskich plenerach mórz koralowych? Chłoniemy te widoki i zapisujemy w swoich mózgach ich obrazy powstałe na siatkówkach oczu, zapisujemy na matrycach smartfonów i profesjonalnych aparatów, a jednak mamy trudności z przenoszeniem tego na papier czy płótno. Pamiętam, jak koledzy na studiach, widząc zachód słońca, wołali – „stary, zobacz, ale kicz”. Kicz sztuki ziemi (*land artu*) w konwencji belvedere, bo nie w stylu Roberta Smithsona czy Christo. Malarze odczuwają strach przed kiczem. Lęk przed popełnieniem tego grzechu powoduje u niejednego z nas niekiedy spory dyskomfort. Czasem ciężko też przychodzi powiedzenie studentowi, że jego obraz jest w złym guście. Ale przecież nadal artysta siedzi na gałęzi akacji, tam na sawannie i woła – *bello vedere, belvedere* – och jaki to piękny widok, który koi nasze nerwy. Ale już tego nie maluje. Sztuka fotografii, jako młodsza dziedzina, jeszcze nie wywołuje takiego zgorznięcia, jeśli zajmuje się tym tematem. Nawet jeśli są to fotografie zachodów słońca. Oczywiście po eksplozji malarstwa pejzażowego, którego rozkwit przeżywaliliśmy od połowy XIX do początku XX wieku, nastąpił przesyt i odejście od tematu, również z uwagi na wielką liczbę prac ostatniej jakości. Współcześni malarze dużo rzadziej inspirowują się pejzażem. Także pojęcie piękna i malowniczości jest problemem bardzo „niebezpiecznym”. Obecnie sztuka głównego nurtu szerokim kołem obchodzi zagadnienie piękna. Piękno jest podejrzane, bo może nie być prawdziwe, bo jest zbyt powszechne, wmawiane nam w reklamach i przez to wyświechtane, krzykliwe. Jak zauważyła Maria Poprzęcka, piękno to obecnie domena przemysłu reklamowego. Można do tego dodać, że wzniosłość i malowniczość to sfera przemysłu

turystycznego, a sama malowniczość to obszar przemysłu budowlanego. Kolokwialne stwierdzenie – zbyt piękne, aby było prawdziwe – nabrało nowego znaczenia. Boimy się fałszywego piękna. Boimy się również fałszywego piękna opatrzonego pejzażu. Jak to jest więc z tym pejzażem? Czy pejzaż może jeszcze dzisiaj dostarczać inspiracji?

Dlaczego maluję pejzaż? Dlaczego dotykam zagadnienia piękna, wracając do dawnych cytatów w sztuce, powołując się na dawnych mistrzów, na nowo odkrywając dla siebie rzeczy dawno odkryte? Dlaczego w czasach nazwanych przez niektórych apokaliptycznymi, nie maluję nędzy ludzkiej? To ważne pytanie. Przyznam się, że odbywając na studiach medycznych praktyki szpitalne, jako salowy, pielęgniarz, współprzeżywałem cierpienie i śmierć. Teraz podążam w stronę Arkadii, a może do raju utraconego. Jeszcze raz wejść na drzewo akacyjne pośród sawanny i popatrzeć na piękny widok.

Bibliografia

- Białostocki J., *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t.1–2, PWN, Warszawa 1982.
- Barrow J.D., *Wszechświat a sztuka: fizyczne, astronomiczne i biologiczne źródła estetyki*, przeł. J. Skolimowski, Amber, Warszawa 1999, 2011.
- Frydryczak B., *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, PTPN, Poznań 2014.
- Ługowska A., *Wieloznaczność krajobrazu [w:] Krajobraz społeczno-kulturowy województwa kujawsko-pomorskiego na tle regionów Polski*, red. W. Moch, Z. Sawaniewska-Moch, WSG, Bydgoszcz.
- Pejzaż – narodziny gatunku 1400–1600. Materiały sesji naukowej*, red. S. Dudzik, T.J. Żuchowski, WUMK, Toruń 2004.
- Sztuka a natura: materiały XXXVIII Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. E. Chojecka, OGSHS, Katowice 1991.
- Woźniakowski J., *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Znak, Kraków 1995.

Słowa kluczowe: malarstwo pejzażowe, belweder, ogrodnictwo, architektura pejzażu, wzniosłość, malowniczość

JACEK BALICKI

Nature and art. Aspects and dilemmas of landscape painting

Abstract

Aesthetic choices were shaped in prehistory as a condition of survival. A tree in the savannah is an archetype of a belvedere. In agricultural societies a domesticated area is created which with time changes into a house with a garden. The development of horticulture, landscape architecture, significantly influenced the perception of a landscape. Beauty nowadays is the domain of advertizing. Sublimity and picturesqueness belong to tourism and architecture, not to the mainstream art. Perhaps a landscape can be a source of artistic inspiration after all?

Keywords: landscape painting, belvedere, horticulture, landscape architecture, sublimity, picturesqueness

18 Tamże, s. 133.

19 Tamże, s. 136.

20 Tamże, s. 147.

JAN TULIK

Wszystko zaczyna się od ekstazy

Pod wieczór będą cię sądzić z miłości.

św. Jan od Krzyża

Z wolna powstaje niewidzialna sieć. Dostrzec ją można jedynie przy zachodzie słońca i o poranku, który zsyła brzask na rosę. Sieć rozpięta pomiędzy ruderami albo w sadzie, niby z Rusczyca. To z niewidocznych nitek, jak połączonych z sobą cząsteczek pyłu, powstaje coś większego. Czasem ważnego.

Jedną ze splątanych nici była lektura Marii Antoniego Malczewskiego, inspirowanej dramatycznymi losami Marii Amalii z Brühlów *). Dzieła, które pretendowało do miana epepei narodowej. Tytuł ten otrzymał *Pan Tadeusz*, a jego autor po dwakroć Marię poetycko komentował: *powieść jego jest prawa; wszystkie postacie są godne, szlachetne i pobożne. Ten najtragiczniejszy spośród romantyków, jak pisze w pięknym eseju Ryszard Przybylski, już po czterech latach od śmierci nie miał grobu.*

Później w moich refleksjach, a może było to wcześniej, pojawiła się kolejna nić, czyli *Ekstaza św. Teresy Giovanniego Lorenzo Berniniego*. Widziałem wówczas Kupidyna ze strzałą, nie serafina czy cheruba, który mierzy nie w serce, a w łono świętej, wbrew wyznaniu jej samej. Wśród atrybutów ikonograficznych strzała przesywa serce. Znanne są pisma świętej: *Podniety miłości Bożej, Twierdza wewnętrzna* z opisem doznań mistycznych. I słowa: *uczyni swemu ciału coś dobrego, tak aby dusza chciała w nim zamieszkać*. Pisała Teresa, że ukazał się jej anioł, w jego rękach ujrzałam długą, złotą włócznię, a na jej żelaznym końcu wydawał się świecić ognisty punkt. *Wydawało mi się, że przeszył moje serce kilkakrotnie, przenikając do mych wnętrzności*. Twierdzą mistyczki, że miłość żarliwa do Jezusa może doprowadzić do ekstazy, także fizycznej. I jest to czyste.

I znów, cienka jak smuga po samolocie widziana przez odwróconą lornetkę, nić: lektury martyrologium i ciekawostki z życia Teresy. Oto jej ojciec Alonso de Cepeda spostrzegł, że przyjaciółka córki wprowadza Teresę w podejrzone towarzystwo, więc oddał ją do augustianek. Modliła się, ale i śpiewała ludowe pieśni kastylijskie, tańczyła z kastanietami w ręku. Mało gorliwa zakonnica przeżyła prawdziwe nawrócenie. Zrozumiała, że prowadząc życie „byłe jakie”, zdradza swego Mistrza. Pisała o tym w swych pięknych poezjach; poemat *Miły mój dla mnie, a ja dla Niego* bez wątplenia inspirował Berniniego, oto fragment:

*Gdy Boski Łucznik strzałą swą zranił,
Przeszył do głębi serce me,
Ogień miłości całą mnie strawił,
Że w nim znalazłam szczęście swe.
Odczułam wówczas życia wiecznego
Upajający zdrój,
I jestem odtąd wszystka dla Niego,
A On jest wszystek mój.*

Kolejna smuga, jak siwy włos dostrzeżony pod słońce: oto słucham adagia Tommaso Albiniego, płynącego leniwie jak nizinna rzeka. I widzę omdlałą Teresę mistrza Berniniego; muzyka płynie, płynie – czy po to, by obraz trwał jak najdłużej? Czy dlatego – to jeszcze jedna nić z przeszłości – że Simon Schama w swym filmowym eseju *Potęga sztuki* o Berninim powiada: że święta Teresa rozpływa się w szczęściu, to orgazm, owa najśodsza śmierć, burza uczuć. Pewnie mnie wówczas przekonał, że to najbardziej cielesne przeżycie. To połączenie ekstazy cielesnej z transcendencją. Czysta rozkosz.

Sacrum i profanum, lecz czy nawet owa interpretacja, czy nadinterpretacja jest profanum? Cieleśna miłość także jest Bożym dziełem. Nie trzeba się obawiać ekstatycznego drżenia. To pragnienie złączenia się z Bogiem? Dusza i ciało jednością. I młody karmelita Jan od Krzyża – powiernik Teresy – myślał podobnie.

Znów niewidzialna struna, złożona jesienią, w Bieczu. U franciszkanów pełne urody obrazy, snycerka. I jakby niepostrzeżenie pojawiają się dwie tablice: *Wacławowi Potockiemu, synowi bieckiej...* i *D. O. M. Maria Amelia z Hrabów Brühlów Mniszchowa...* Niebolesne draśnięcie w czaszce pełnej wspomnień, asocjacji. I przywołanie linii jasnej jak brzegi roślin z pasteli Wyspiańskiego – *Amalia* i *Maria* Malczewskiego. Biecz, Dukla, Rzym, Kozacy i śmierć pod poduszkami, i ciało pod lodem...

Latem co kilka dni mijaliśmy św. Magdaleny, jadąc z córeczkami pod lipowicki kamieniołom i słuchaliśmy szmeru Jasiołki. Poeta Belcik zstępował spod obłoków nad Cergową na nasz brzeg. Bywało, że wyjmował zza pasa zdobyczną butelkę pełną ognia. Czasem skrzesany ogień w naniesionych przez wodę patykach i korzeniach krzepił nasze ciała strudzone wyprawą. Byłe zdążyć na ostatni z Barwinka autobus marki

Jelcz o 20.40. I znów koło św. Magdaleny, płonące od zachodzącego słońca okna pod kopułą nasuwały pytanie: jak teraz wygląda rokokowa Amalia? Doczytała przed nocą francuski romans? Może którąś z francuskich sztuk, jakie były w repertuarze przypałacowego teatru? Amalię oglądałem o każdej porze dnia, każdej porze roku. Żyłki marmuru na sarkofagu słały za każdym razem inne refleksy. To sztuczka wszechmocnego światła. A może chciałem, by wciąż były inne?

Owo nieustanne porównywanie dzieła Berniniego z Amalią dłuta lwowianina (przypuszczalnie) Franciszka Olędzkiego jest oczywiście umowne. Bo to jak idea anioła wobec anioła na kładce nad dziecinny łóżeczkiem. Św. Teresa od Jezusa i Amalia... Bo dzieło Berniniego jest pięknem materialnym, a jednocześnie mistycznym obrazem idei.

Kolejna nić – jak odsłanianie cudownego obrazu w sanktuarium. Babie lato snuje się nad podkarpackimi łąkami, a w radiu *Mironiada*... – ballady Białośzewskego czyta Wojtek Siemion, widzę go, mimo że to radio... *Barbara z Haczowa* i – *Dukla Amaliowa*:

Pani Amalia / Wchodzi w pejzaże snu.[...] ...Intryga brzęczała jak szpinet / Aż... pękły struny.

[...]

*Zrywa się pani Amalia
Z szumów pościeli,
Kroki jej płacze menuet
„Kto
z tych bram dukielskich
W próg
Potockiej Szczęsnej
Wysłał
w maskach zbrodnię
Błyszczał
śmierci złotem?”*

Powraca obraz: Pyszna kaplica to raczej rokokowy budo- ar. Amalia przysypiająca na poduszkach, spod długiej sukni wysuwa się trzewiczek. Wsparta na prawym łokciu, lewa dłoń zaznacza stronę (być może to francuski romans?) w przed chwilą czytanej książce, która nie zdołała jeszcze wysunąć się i upaść na marmurową pościel. Nie widać odniesień do *vanitas*, nie czuje się echa *memento mori*, jak zauważają historycy sztuki.

Pewnie powstają utwory niespodziewanie, jakby z olśnienia pierwszej wiosennej błyskawicy. Inne – mam takie prawo sądzić – składają się latami na mozaikowy obraz i także czynią się nagle. Bo w kilkanaście godzin. Choć ostateczny kształt poematu zaistniał po dziewięciu latach.

Jeśli te zdarzenia, moje zachwycenia uderzające we mnie refleksami skojarzeń, owe rozrzucone w czasie przypadki rodziły we mnie fascynację coraz gorętszą, by eksplodować poematem, to mogę przyjąć, że ta summa była inspiracją. A może wszystko zaczyna się od ekstazy? Piękne jest to, że w sztuce wszystko jest możliwe. Jak u Boga.



Sarkofag Amalii z Brühlów Mniszchowej w kościele pw Marii Magdaleny w Dukli.
Fot. z archiwum autora

*) Tło historyczne najtrafniej zawarł Jan Wolski w szkicu *Przeszłość to tylko inna terażniejszość*, opisującym mój poemat *Trzewiczek Amalii albo umarłych z żywymi obcowanie*. O córce Henryka Brühla Amalii i jej losach, intrydze polityczno-matrimonialnej napisał syntetycznie, zatem cytuję: *Kto wie, czy to nie ona zaplanowała porwanie Gertrudy Komorowskiej w 1771 roku, potajemnie poślubionej przez Szczęsnego Potockiego. Zdarzenie miało tragiczny finał, bo Gertrudę uduszono, choć najpewniej przypadkowo. Amalia miała plan wydania za mąż, właśnie za Potockiego, swej jedynej córki Józefiny, które to małżeństwo w przyszłości miałyby objąć tron polski. Jednak rok później Amalia już nie żyła, a jej śmierć obrosta tajemnicami. Przyczyną zgonu, przynajmniej tak głosi wersja oficjalna, była, śmiertelna wówczas, gruźlica. Niewykluczone jednak, że mogło to być samobójstwo w obawie przed procesem, może wyrzuty sumienia, może inne jeszcze przyczyny.*

Trzewiczek Amalii
albo umarłych z żywymi obcowanie
(fragmety)

I
 (...)

Zatem dzisiaj przyszedłem za wcześniej.
 Za to cóż za odkrycie: desenie na gładzonych
 alabastrach nietrwałe, są obłokiem, który
 się nie powtarza; nawet siła oddechu decyduje
 o ich barwie, nie mówiąc o porze dnia.
 Co będzie zimą? Gdy roraty i mróz wystudzą
 twoje piękno, Amalio? Pytanie
 przesywa luty grot.
 Postradam dla ciebie zmysły, także wtedy?
 Tak czy inaczej popełniam świętokradztwo
 odwiedzając cię – pani w sukniach kararyjskich,
 w trzewiczkach kroju, który oszukuje rozmiar
 twojej stopy, gdyż kokarda miast sprzączki rzuca się
 na oślep w moje oczy (tak chciało dłuto
 mistrza od kamieni, wnuczátko Berniniego od Teresy,
 od ekstazy prawie świętej).
 (...)

VII

Pielgrzymi szlifują mury bernardynów. Ciągną
 do pustelni. Do Jana. W doliny mgła, oni wzwyż.
 Nad nimi parasol tiary.

Nie trzeba wciąż obarczać snów – łopoce pod czaszką
 przestroga. Nie tylko jawa przeczy snom – szepce trójca
 Ktoś, Coś i Nic.
 Późnojesienna jaskółka? Ptak dziobem rysuje
 nad Cergową nić. Utkał pierzasty tors Amalii,
 jej konterfekt w marmurze śpi w kaplicy, gdzie
 kruszec kapie. – *Ciało marmuru bardziej jest mym ciałem* –
 śpiewa jej język z ciosu wydobyty, nuta ♪ zawisła
 na wardze – tkwi,
 to nieskończone π.

Drzwi kościoła otwiera inny ktoś. Na posadzce
 krząta się jego skwapliwy cień.
 Krwiste żyłki na sarkofagu napętnia znów złoto i błękit.
 Pod trzewiczkiem malachitowy pył.

Amalia jest gotowa – gorąca meduza wymoszczona
 perłową śliną.
 Przyjdzie inny, pełen żaru i tęsknoty za żarliwym żarem,
 zadziwi się: lustra przekażą jej wargom różowy róż.
 Znów kogoś zbiesi, poda jej siebie na ofiarnej tacy – żądza
 żąda odkupienia, *mon chéri*.
 Ucałuj płatek śnieżnego ucha.

Słuchaj, Amalio! – trzewiczek
 Sam się zzuwa i ona słucha, słucha, słucha...

Mnie już nie ma. Ja Gustawa brata cień.

Słowa kluczowe: rokoko, rzeźba, nagrobek, poemat, inspiracja

JAN TULIK

Everything starts with ecstasy

Abstract

A grand chapel or rather a Rococo boudoir? Amalia, dozing
 off on soft pillows, a shoe showing from under her long dress.
 She is leaning on her right elbow, with her left hand marking
 a page (could it be a French romance?) in the book she's just
 been reading, which has not yet slipped and fallen down on to
 the marble bedclothes.

I am sure some poems are born unexpectedly, as if from
 a flash of the first spring lightning. Others – I have a right to
 think so – take years to make up a mosaic picture and also
 come into being suddenly: in about a dozen hours, though the
 poem got its ultimate shape in nine years.

If those events, the objects of my delight striking me with
 reflexes of associations, the instances scattered in time, evo-
 ked in me a fascination growing in passion in order to finally
 explode into a poem, I can assume that summa was an inspi-
 ration. Or perhaps everything starts with ecstasy? What is be-
 autiful is that in art everything is possible. The same as with
 God.

Keywords: Rococo, sculpture, gravestone, poem, inspiration

Rola inspiracji w procesie tworzenia artystycznego

Dyskusja wokół wystawy *Inspiracje 13*. Opracowanie redakcyjne: Tadeusz Boruta

Janusz Cywicki: Witam na dzisiejszej debacie, która nosi tytuł „Rola inspiracji w procesie tworzenia artystycznego”. Czym jest inspiracja i jak nazwać, jak ocenić jej wpływ na proces kreowania – okaże się za chwilę. Najlepiej wyjaśnią to sami artyści, biorący udział w trwającej w naszej Galerii wystawie prac Zakładu Malarstwa Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego – *Inspiracje 13*.

Profesor Tadeusz Boruta, kurator tej wystawy, zaprasza do dyskusji.

Stanisław Białogłowicz: Myśląc o inspiracji, kluczowym momentem jest dla mnie pierwsza refleksja, emocja, wrażenie, przeżycie lub pomysł. „Inspiracja” dla malarza jest elementem otwierającym realizację zadania twórczego. Otwiera nie tylko zakres poznawczy, ale i wszelkie jego formy. Dla każdego artysty twórczy zakres poznawczy może być zewnętrzny, czyli to, o czym mówił profesor Boruta na spotkaniu: *mimesis*, zresztą jego obrazy są przykładem intelektualnego konstytuowania obrazu. Artysta inspiruje się światem zewnętrznym, otaczającymi go przedmiotami, szeroko pojętą naturą, człowiekiem, wszelkimi sytuacjami kulturowymi, np. cywilizacyjnymi, politycznymi. W takiej sytuacji mamy najczęściej do czynienia ze sztuką zaangażowaną, historyczną lub krytyczną. Dla sztuki istotne są również narzędzia i środki wyrazu, wykorzystywane przez artystę do wyrażenia własnej wyobraźni. Mam tu na myśli wewnętrzny stan wnikania we własną wyobraźnię, która dotyka istoty twórczości, a więc własnego języka, szukania takiej formy, która jest sprzężona i nierozzerwalnie związana z psychofizycznym stanem artysty. To sposoby dotykania, znalezienia własnego śladu, swojej formy, swojego twórczego pisma.

Wracając do sposobu widzenia własnej twórczości – moje obrazy są niejako z pogranicza tych dwóch światów. Od wielu lat próbuję pogodzić dwie rzeczywistości: metafizyczną, trudną do zobaczenia, i wewnętrzną, bardzo osobistą,

prywatną. Korzystam z faktów możliwych do obserwowania, znajdujących się w przestrzeni zewnętrznej. Mam na myśli własne doświadczenia dnia codziennego jak również pejzażu, który w ostatnich czasach stanowi dla mnie istotną inspirację twórczą.

Inspiruje mnie ta rzeczywistość, która jest zakotwiczona w wyobraźni, ale wyobraźnia zawsze czerpie ze świata zewnętrznego i niejako go rozbudowuje.



Od lewej: Antoni Nikiel, Stanisław Białogłowicz, Magdalena Cywicka, Piotr Woroniec jr, Marek Pokrywka, Marek Olszyński, Jarosław Sankowski, Tadeusz Boruta, Jacek Balicki, GSW w Przemyślu, 8.05.2016, fot. z archiwum galerii

Tadeusz Boruta: Pogłębiona wypowiedź profesora Białogłowicza wynika z faktu, że istotnym fundamentem jego twórczości jest otwarcie na różnorakie inspiracje. Osobiście nie wyobrażam sobie sztuki bez inspiracji, gdyż twórczość artystyczna jest kulturowym dialogiem. Ale na wernisażu zadałem pytanie: czy w dzisiejszych czasach, od jakichś kilku dekad, nie ruguje się inspiracji jako motoru tworzenia? Czy na przykład, można nazwać inspiracją coś, co we współczesnej sztuce jest odpowiedzią na strategię – kuratorską, czy strategię rynku? Czy twórczość będąca odpowiedzią na strategię globalne nie jest globalnym produktem?

A gdzie jest miejsce na indywidualną wrażliwość, przeżycie i zmanifestowanie wolności twórczej? Czy inspiracja więzi, czy też otwiera? Jeżeli artysta jest zainspirowany pejzażem, drugim człowiekiem, aktem, układem form i ich chromatyką, dawnym dziełem sztuki, opowieścią biblijną czy mitologiczną, sytuacją polityczną lub historyczną, to niewątpliwie go zniewala, ale jest to zniewolenie do tworzenia, które domaga się artystycznej odpowiedzi. Natomiast strategia, najczęściej wynikająca z rozeznania rynku, koniunktury czy zewnętrzna, np. kuratora wystawy lub zbiorów, jest w gruncie rzeczy zamówieniem.

I tutaj chciałbym zadać pytanie: jak zgromadzeni tu artyści odnoszą się do tej rzeczywistości funkcjonowania współczesnej sztuki, w której punkt ciężkości został przesunięty z twórcy na kuratora? Już w 1987 roku na „Dokumenta VIII” w Kassel została sformułowana teza, że artysta jest tylko czymś w rodzaju medium, a właściwym twórcą jest placówka wystawiennicza, kurator zbiorów, ci, którzy decydują o tym, co jest wystawiane i kolekcjonowane. To oni, a nie artysta, definiują dzisiaj, co jest sztuką. Jak wy się w tym znajdujecie, jak możecie się do tego odnieść?

Grażyna Niezgodą: Ja tutaj bym taką uwagę dodała, że ani na przykład w Lascaux, ani w renesansie, ogólnie w sztuce dawnej, nikt się tak bardzo inspiracją nie kierował; najważniejsze było zamówienie. Czyli inspiracja jest chyba czymś nowym.

Głos z sali: A kto zamawiał w jaskini w Lascaux?

Grażyna Stojak: Potrzeba. Ludzka potrzeba. Społeczność plemienna potrzebowała – w tym także dla obrzędów magicznych, religijnych i duchowych – malarskich przedstawień łowów, dla których inspiracją były sceny z autentycznych polowań. Bez takiej inspiracji sceny malarskie w jaskiniach, np. w jaskini w Lascaux, nie powstałyby.

Grażyna Niezgodą: Akurat w Lascaux artysta nie malował niczego z potrzeby realizacji samego siebie, tego, co sobie sam wymyślił albo co go zainspirowało. Myślę, że to były potrzeby społeczne, potrzeby grupy, która wobec szamana, bo malarze mieli związek z szamanami, miała konkretne wymagania. Malowidło naskalne miało być może pomóc upolować zwierzę, przejąć jego siły, porozumieć się z przodkami. Inspiracja jest według mnie rzeczą nową, tak gdzieś od XIX wieku.

Grażyna Stojak: Nie, to nie jest możliwe. Posuwamy się zbyt daleko, uważając, że inspiracja jest czymś nowym, dopiero o rodowodzie XIX-wiecznym. Nawet sięgając do paleolitu i do jaskini Lascaux, trzeba jasno stwierdzić, że tam inspiracją bezpośrednią były polowania, które się odbywały. One były inspiracją wielkoformatowych scen myśliwskich, które powstawały dla celów kultowych, magicznych itd.! Przecież to są bardzo wysokiej klasy dzieła. Nie można mówić, że to jest jakaś odtwórcza scena, która powstała bez inspiracji realnymi zdarzeniami. To jest wyjątkowa rzecz. Ze zdumieniem słyszę, że tu inspiracja nie istniała. Istniała zawsze, tylko jej rozumienie jest inne!

Tadeusz Boruta: Pani Grażyna Niezgodą ma oczywiście rację, choć nie do końca. Studiując historię sztuki, możemy znaleźć, w różnych okresach dziejów, wiele przykładów bardzo precyzyjnych umów, jakie zawierali artyści z inwestorami, w których dokładnie było określone, co i jak ma być namalowane, przy użyciu jakich farb, jak rozmieszczone postacie, wskazywano także na ikonograficzne wzorce. W wielopunktowych umowach niemal każdy szczegół kompozycji był opisany przez zamawiającego, a przy dziełach religijnych przez teologów. Przestrzeń wolności twórczej artysty w tych kontraktach była nakreślona tylko w sformułowaniu: „niech mistrz wykona to, jak umie najlepiej”.

Pole wolności artysty było tylko w jakości wykonania, a mimo to powstawały dzieła genialne, zindywidualizowane i oryginalne. Mimo jedności stylistycznej w poszczególnych stuleciach, zauważamy olbrzymie bogactwo form w dziełach sztuki, a także różnorodność wybitnych osobowości artystycznych. Od inspiracji istotniejszy dla kształtu dzieła był „imperatyw formy” (stylu), jaki miał w sobie artysta, starając się go w obrazie urzeczywistnić; niezależnie czy ta idea formy była funkcją stylu epoki.

Grażyna Stojak: Jednak dyskutowałabym z takim postawieniem sprawy. Owszem, nawet jeśli twórca w okresie nowożytnym miał zamówienie na konkretny obraz i wytyczne ilościowe oraz jakościowe dotyczące wykonania obrazu traktowanego jako zamówienie (np. przedstawienia apostołów, *Ostatniej wieczerzy* czy jakiegokolwiek innego tematu czy sceny rodzajowej), nawet wówczas, gdy mu określono, ile ma użyć złota, srebra czy innych barwników, to miał swoją wolność, ponieważ to on wybierał modeli. Najczęściej wzorował się na naturze, wskazywał modeli z gminu itd. Dzisiaj możemy na przykład znakomicie prześledzić cechy anatomiczne, ubiory, zniekształcenia, blizny, oszpecenia, choroby, w tym ortopedyczne – właśnie dlatego, że artysta wybierał konkretnych ludzi i inspirował się nimi, malując świętych, tworząc apostołów, komponując wszystkie inne sceny, które zostały u niego zamówione. Ale to jego inicjatywa powodowała, że wybierał daną osobę na św. Tomasza, inną przypisywał do kolejnej postaci – wybierał tak, jak podszeptowała mu inspiracja w jego artystycznej koncepcji w relacji z modelem. Tu nic się nie działo bez inspiracji, nic nie działo się samo z siebie! Ostatnio widziałam anioły, dwa osiemnastowieczne, barokowe anioły (z których każdy miał ponad sześćdziesiąt centymetrów wysokości): miały twarze dzieci z prostego ludu, wykrzywione stopy, w tym m.in. halluksy. Skąd by to artysta wziął? Wymyślił sobie? Nie. Wzorował się i inspirował obserwacją z modela i natury. Dwa anioły z jednego ołtarza, tworzące parę... Skąd by to się wzięło? Z autentycznego odwzorowania z natury przez artystę rzeźbiarza. Więc była inspiracja, m.in. formą.

Tadeusz Boruta: Ale czy to jest inspiracja – czy to jest obserwacja?

Grażyna Stojak: Ale mógł ją odrzucić.

Tadeusz Boruta: Wielu odrzucało obserwację i tworzyło... Na przykład ikona jest malowana zgodnie z kanonem (który jest formą obrazującą realność w wymiarze eschatologicznym) i niewiele czerpie z obserwacji rzeczywistości nas otaczającej. Jest tu inspiracja czy nie jest? Kanon, można powiedzieć, to jest narzucenie pewnych ram ikonograficznych. Jednak w tych ramach mamy znowu olbrzymie różnice stylistyczne. Odróżniamy, i to od razu, Teofana Greka od Rublowa, chociaż żyli w podobnym czasie.

Grażyna Stojak: To się wszystko zgadza, niemniej jednak ikona wcale nie jest aż tak bardzo skodyfikowana, jak powszechnie się podaje. Szkoda, że nie ma tutaj Małgosi Dawidiuk, która opowiedziałaby nam o tym, że owszem dawne, tradycyjne ikony były pisane, ale od początku XIX wieku – m.in. w tzw. „szkole rybotyckiej”, także w malarstwie ikonowym rodziny Bogdańskich z Jaślik – ikony pisze się, ale także ikony są malowane. Małgosia na pewno powiedziała (tak jak już kilkakrotnie mówiła na tego typu spotkaniach w swojej pracowni), że zarówno ikony pisze się, jak i maluje, zwłaszcza współczesne. Miałaby rację, ponieważ w tym ogromnym, skodyfikowanym świecie ikony, pojawia się między innymi tzw. „ikona karpacka”, znakomita, będąca klasą samą w sobie, której twórcy wiele z tych kodyfikacji odrzucili, zastępując je własnymi rozwiązaniami, a właśnie inspiracja artysty odgrywa tutaj pewną rolę decydującą.

Tadeusz Boruta: Niezależnie od tego, jakbyśmy sobie odpowiedzieli na pytanie, czy w Lascaux albo w renesansie była inspiracja, czy nie, nie zmienia to faktu, że mniej więcej od początku XIX wieku inspiracja staje się głównym determinansem tworzenia.

Grażyna Stojak: To oczywiście. Ponieważ odrzucano reguły, to siłą rzeczy jest jasne, że w XIX wieku bardziej widoczna jest inspiracja, dochodzi ona coraz bardziej do głosu. Niemniej jednak inspiracja w sztuce zawsze istniała i nie można mówić, że to jest sprawa „świeża”, pochodząca z XIX wieku. Na temat inspiracji w sztuce można by sporą książkę napisać, wskazywać i udowadniać, że w każdej epoce istniała inspiracja w sztuce, tylko była rozmaicie rozumiana. Od najdawniejszych czasów, od kiedy człowiek zaczął tworzyć, a nie tylko odtwarzać... – inspiracja wówczas doszła do głosu. Oczywiście w XIX wieku jest to najbardziej czytelne, ponieważ łamane są reguły i odrzucane dotychczasowe zasady, człowiek staje się coraz bardziej wyzwolony. Ale na swój sposób artysta był zawsze wolny na tyle, na ile pozwalało mu zamówienie. Nie można mówić, że nie ma inspiracji aż do początku XIX wieku i dopiero XIX wiek powoduje, że wszystko się przed nami otwiera – uważam, że to jest truizm.

Andrzej Cieszyński: Uznajmy, że w sztukach dawnych obszar inspiracji był ograniczony. Dzisiaj zastanawiamy się nad zakresem ograniczeń: czy one są, czy też ich nie ma. Współcześnie, odnalezienie inspiracji stanowi pewną

trudność, ponieważ znajdujemy się w przestrzeni niezwykle otwartej, zarówno tematycznie, jak i formalnie. Często artyści (ja też, czasami) zazdrościmy twórcom minionych epok wyznaczanego przez zleceniodawcę zakresu tematycznego – pozwalało to koncentrować się im na jakości wykonania, artyzmie.

Stanisław Białogłowicz: Przed chwilą rozmawiałem z panem Cezarym Kotowiczem i była to bardzo interesująca rozmowa o tym, że im artysta dłużej żyje, tym częściej się uwalnia od różnych własnych słabości, obowiązujących rygorów i kryteriów wystawienniczych, kuratorów i zaczyna być coraz bardziej wolny. Ja osobiście odczuwam wolność w taki sposób, że wybieram taki rodzaj inspiracji do zrealizowania własnej sztuki, która jest prawdziwa, autentyczna, osobista i szczerą. Pytam samego siebie, czy moment, kiedy wybieram plener i widzę zupełnie inną rzeczywistość od tej, kiedy pracuję w pracowni, jest doświadczeniem, które uruchamia moje emocje, przemyślenia i zainteresowania.

Tadeusz Boruta: Chciałbym pozostać przy tym motywie. Zastanawiam się nad takim problemem. Nie wiem, czy można ci, Marku, zadać pytanie?

Marek Olszyński: Oczywiście.

Tadeusz Boruta: W swej twórczości podejmujesz różnorakie tematy. Ale nadrzędnym elementem (zresztą u każdego z nas, w jakimś sensie) jest pewien „język artystyczny”, forma. Chcę zapytać: jaka jest – na przykład u ciebie Marku – granica inspiracji? Obrazowo mówiąc: czy dziura jest inspiracją, czy językiem?

Marek Olszyński: Świetne pytanie. Sam się nad tym zastanawiam. Ty stwierdziłeś – rzeczowo, krótko i na temat – że inspiracją może być wszystko. Osobiście chciałbym tylko dodać, że owszem, wszystko, jednak pod warunkiem (co może zabrzmieć nieco górnolotnie, ale jest to moja deklaracja ideowa), że to wszystko służy zadawaniu pytań bardzo już wyeksploatowanych w historii sztuki, w filozofii, w nauce. Pytań, które były tytułem jednego z obrazów Paula Gauguina: *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy?* Przyznam szczerze, że kiedy ja zaczynałem malować, nie wiedziałem, że będę chciał odpowiadać akurat na takie pytania. Stwierdziłem jednak – po głębszej refleksji, iż są one na tyle pojemne, jeśli chodzi o to, czym się zajmują naukowcy, ludzie szukający prawdy, artyści (nawet, gdy malują przysłowiowe garnki i akty, czy dziurawią obrazy), że próba odpowiedzi właśnie na takie pytania jest chyba najważniejszą inspiracją, jeżeli chodzi o motywację do uprawiania twórczości...

Natomiast to, że czasami moje prace są dziurawe, wynika z bardzo prozaicznego powodu, a mianowicie z mojego temperamentu. Nie znałem wtedy jeszcze prac Lucia Fontany i Jacka Sempolińskiego – artystów, których uwielbiam. Zarówno śp. Jacek Sempoliński, jak i Lucio Fontana (który jest mi bliższy, ponieważ zajmował się szermierką) dostrzegli

potencjał czegoś, co my uważamy za rzecz już z góry przeznaczoną na element, z którego nic nie da się zbudować. Zdarzyło mi się kiedyś w przypływie bezradności i bezsilności, zniszczyć obraz. I – podobnie jak to było w przypadku pana Wasilija Kandińskiego, który, gdy wrócił z pleneru (gdzie namalował pejzaż przedstawiający), odwrócił obraz do góry no-



Marek Pokrywka na tle swoich prac, fot. Tadeusz Boruta

gami i dzięki temu zobaczył jego nową wartość – ja również położyłem swój obraz na boku i stwierdziłem, że może zakleję powstałą dziurę, bo obraz jest chyba dobry. Zaczęłem więc „łatanie”, jednak efekt odbiegał od moich wyobrażeń... Doszedłem więc do wniosku, że trzeba znaleźć inne rozwiązanie. Zaczęłem próbować, zostawiając ten symbol mojej bezsilności, a właściwie agresji i mając w pamięci zasadę, o której mówił Picasso, że budowanie dzieła jest walką: albo wygrasz ty, albo obraz, postanowiłem wejść z nim „w dialog” i ...zostawiłem te elementy – symbole mojej bezsilności, jako dopełnienie obrazu. Jednak ostatecznie zarzuciłem pracę przy nim. To była taka próba – szkoda płótna, tyle farb poszło, może coś z tym zrobić – ale to nie był dobry obraz.

Później, kiedy zacząłem – w pewnym stopniu zmuszony sytuacją, ponieważ to także był okres „biedy z nędzą” – wykorzystywać chociażby zniszczone tubki farb, które kupowałem w Krakowie po znajomości, bodajże na ul. Brackiej, i które następnie „rozduszałem”, odkryłem, że mają one w sobie ogromny potencjał, jeżeli chodzi o symbolikę (każda farbka to jeden ludzik, można je poprzyklejać; ten ludzik robi coś temu ludzikowi, tamten ucieka...). I zacząłem robić takie, w sumie dość anegdotyczne, prace. Przez to, że ta forma była jednak niedosłowna, tworzyłem jakiś element struktury. Mam te prace do dzisiaj. Kiedyś jeden ze studentów zapytał: „Marek, jaki jest przepis na dobrą sztukę, żeby mieć wszystko: kasę, sławę?”. Ja mówię: chyba nie tędy droga. Generalnie nas –

artystów weryfikuje czas i... konserwatorzy zabytków, którzy po stu latach zechcą „grzebać” w tych naszych obrazach. Okazuje się, że te „tubeczki” po farbach – pochodzące jeszcze z „plastyka” [liceum plastycznego], z czasów poszukiwań między realizmem a postkoloryzmem, kiedy to szukałem swojej własnej ekspresji – były początkiem odwagi tworzenia za pomocą czegoś innego niż zazwyczaj. Coś, co traktowałem jako bunt, próbę eksperymentu, stało się jednak zaczynem czegoś, co w sposób świadomy zacząłem budować.

Zawsze uważałem, że jeśli dzieło nie broni się samo, to nawet położona gdzieś obok niego encyklopedia nie wyjaśni nam jego przekazu. Według mnie dzieło sztuki musi się bronić w sposób bezpośredni, nawet dzieła dadaistyczne, neodadaistyczne, postkonceptualne. Jeżeli przed patrzeniem na obraz muszę najpierw przeczytać, co autor miał na myśli, to, przepraszam bardzo, ale to jest tak, jakbym miał zakochać się w kobiecie, po wcześniejszym zmierzeniu tego, ile ma w biuście, a ile w biodrach.... Uważam, że dobra sztuka jest bardzo bliska poezji: to, co najważniejsze, nie jest do końca dookreślone. Jakakolwiek próba werbalizacji (oczywiście teoretycy i historycy sztuki muszą to robić) zabija zazwyczaj przekaz dzieła. Zazdrość osobom, które nie są przygotowane

i nie są wykształcone w tym kierunku, dzięki czemu mają bezpośrednią, niczym nieograniczoną możliwość odbioru sztuki. Bo my niestety mamy już „skrzywienie zawodowe”. Pamiętam z dzieciństwa, jak panie w muzeum zawsze upominały „Nie dotykać obrazów!”, ale ja i tak zaglądałem, jak płótno jest zagruntowane, jaką ma ramę. To chyba były początki mojej fascynacji technologią, warsztatem. To tyle, dziękuję. Czy odpowiedziałem na pytanie? O dziurach?

Tadeusz Boruta: Zgadza się z tym, że pierwotnym doświadczeniem jest zabawa farbą, kolorem. Doświadczenie malatury, to pierwotna inspiracja: jest coś kolorowego, jak to palcami czy pędzlem rozmażę na białej kartce, to ta kartka staje się zupełnie inna jakościowo. Dzieci to uwielbiają. Pamiętam, jak kiedyś urządziłem imieniny mojego kilkuletniego wówczas synka, na które przyszło kilkanaście dzieciaków; dałem im w mojej pracowni trzymetrowe płótno oraz farby akrylowe, by wspólnie malowali. Przez trzy godziny bawiły się one znakomicie, było wiele emocji i olbrzymia frajda. Więc niewątpliwie, jest coś pierwotnego w farbie, w zabawie kolorem – już samo doświadczenie sensualności koloru bywa inspiracją.

Janusz Cywicki: Trochę inaczej postawiłbym temat dzisiejszego spotkania. Wiadomo, że rola inspiracji w procesie tworzenia jest wartością podstawową. Jednak, o wiele bardziej interesują mnie źródła tej inspiracji. Dlatego, trochę inaczej zaproponowałbym określenie tematu dzisiejszej debaty,

która powinna skoncentrować się na próbie odpowiedzi na pytanie, czy raczej na problemie źródła inspiracji tworzenia artystycznego. Mamy tutaj do czynienia z dwoma pojęciami. Pierwsze z nich to pojęcie inspiracji. Według definicji, inspiracja to rodzaj natchnienia, zapał twórczy etc., ale także wpływ, a nawet zapożyczenie cudzych pomysłów. W tej niejasnej do końca sytuacji, wolę skierować naszą uwagę na – bardziej interesujące w moim przekonaniu – źródła inspiracji, a zatem te wartości podstawowe czy zakodowane zachowania, które dla każdego artysty są tak naprawdę podstawą, determinującą subiektywne reakcje – czyli to, co ostatecznie decyduje o efekcie finalnym.

Wydaje się zatem, że warto analizować pojęcie inspiracji i rozpatrywać je z różnych punktów widzenia, ale podstawą jest analiza źródeł, a zatem swego rodzaju prapodstawy każdej formy kreowania czy działalności artystycznej. Czasami jest to oczywiste, czasami bardziej ukryte; czasami artysta chce o tym mówić, a czasami jest to po prostu jego tajemnica. Sięganie do tego najbardziej istotnego prazródła, powinno być podstawą tej dyskusji. W moim przekonaniu jest to o wiele bardziej interesujące w sytuacji, kiedy mamy do czynienia z całkowicie różnymi indywidualnościami. Chętnie poznałbym prazródła inspiracji obecnych tutaj artystów. Może uda się skierować naszą dyskusję właśnie w tym kierunku...?

Jarosław Sankowski: Myślę, że mówiąc o źródłach należałoby przypomnieć sobie, jaki był powód, prawdziwy, pierwotny powód do uprawiania takiej, a nie innej dziedziny, dziedziny sztuki w tym przypadku. Malarz, rozwijając swój warsztat, wzbogacając własne środki wyrazu, projektując niejako swoją drogę twórczą, musi zadawać sobie pytania o powód do takiego właśnie wyboru. W moim przypadku wiąże się to z pierwotną inspiracją, podstawową inspiracją, która wynikała z zainteresowania światem widzialnym, zarówno w jego urodzie, ale także w jego złożoności i działaniu. Przemozna chęć utrwalenia znaku, wyglądu wiązała się z potrzebą podnoszenia umiejętności. A był to między innymi mój dom rodzinny, a także zachwyty przy oglądaniu malarstwa światowego, w skromnych wówczas wydaniach. A także wynikająca z tych prób satysfakcja, frajda. Poprzez lata doskonaliłem swój warsztat i wyobraźnię w poszukiwaniu nowych treści i sposobów wyrażania, ale teraz dopiero widzę, jak ważne są pierwsze impulsy, fascynacje z dzieciństwa i wczesnej młodości.

Pamiętam zapach pierwszych farb olejnych – chińskich, jest to dla mnie dzisiaj bardzo pozytywne odczucie – wspomnienie. Zatem jedną z podstawowych rzeczy jest powód, dlatego, że nie jest to jednorazowe zauroczenie, ale droga, wybór życiowy, który należało w pewnym wieku określić. Dlaczego się wybiera taki właśnie sposób działalności i czym to skutkuje. Jest to pewien szczególny sposób patrzenia na świat i co za tym idzie – postawa wobec otoczenia, ludzi, także wobec siebie, swoich zalet, uzdolnień i słabości. Inspiracja

lub inspiracje to dalszy proces, istotny, bo nadaje dynamikę rozwojowi, ja w swojej twórczości mam kilka inspiracji, do których powracam; kilka takich „pomieszczeń”, które eksploruję szczegółowo i rozwijam. Jednak nie należy zapominać o tych pierwotnych, gdyż tu znajduje się to, co kształtuje zabarwienie twórczości.

Janusz Cywicki: I to jest to źródło, z którego czerpiesz?

Jarosław Sankowski: Źródła, z których czerpię, znajdują się zarówno w świecie zewnętrznym, jak i w emocjonalnym oku malarza poszukiwacza, którym jestem teraz z blisko trzydziestoletnią historią bardziej świadomych prób kreacji artystycznych.

Dlaczego ja to robię? Bierze się to z nieustannej fascynacji obrazem – widokiem, wręcz zdumienia tym, co widzę i wiem. Początek takich cech postrzegania jest u mnie nieuchwytny, to były decyzje podjęte – nie wiem – może w szkole podstawowej. Miałem piętnaście lat czy dwanaście, może dziesięć. Dokładnie nie pamiętam. Natomiast decyzja o wyborze szkoły średniej o profilu plastycznym była już konkretnym wyborem, ale nie przesądzała o stricte artystycznych dążeniach. Kontynuacja i rozwój potrzebuje motywacji, potrzeby, a to wymaga z kolei uwagi i fascynacji. Ten podstawowy powód i inspiracje trzeba wzmacniać co jakiś czas, lub inaczej – to się wzmacnia samoistnie, w moim przypadku.

Poruszony został temat zamówień publicznych. To inny dość silny wzmacniacz motywacji, ale nie może być jedynym. Zazdrość wielkim artystom renesansu, zrealizowanym jednocześnie pod względem artystycznym i materialnym. Oczywiście praca na zamówienie niesie pewne ograniczenia wolności twórczej, zwłaszcza jeżeli wizja wykracza poza rzemieślnicze wykonanie. Twórczość jest rodzajem wolności, ale wolność kogoś, kto nie jest bezpośrednio wspierany przez dotacje finansowe, ma krótki żywot. Zatem prawdziwa twórczość wymaga minimum zabezpieczenia materialnego, socjalnego, aby nie uległa komercyjnej degradacji, gdzie inspiracja zamienia się w trafianie w modne i „chodliwe” tematy. Wracając do tematu, w moim przypadku inspiracja dzieli się na długoterminową dotyczącą środowiska poszukiwań, oraz doraźną, w której realizuję konkretne warianty, układy kompozycyjne w obrębie ogólnego projektu. W moim malarstwie jest to architektura sięgająca połowy lat 90. ubiegłego wieku oraz obrazy, które nazywam ilustracjami – o fizyce, prawach fizyki, które tworzę od 2003 r. Każdy z tych projektów obfituje w różnorodne rozwiązania pod względem formy.

Ale inspiracja to jedno, a realizacja to drugie. Potrzebne jest coś, co ja nazywam „paszportem” formy, aby malowidło stało się obrazem do pokazania. Zatem inspiracja jest sprawdzana w praktyce, ile jest warta jako temat i jako nośnik formy. Ja muszę to po prostu wyrzucić, pokazać, zweryfikować na płaszczyźnie. Sprawdzić, jak wygląda. Sprawdzić swoją ręką, ucieszyć się tym, albo być niezadowolonym, wkurzyć się. To jest sprawa emocji i dociekliwości oraz marzeń albo dążeń.

Jak widzę to na przestrzeni mojej historii. Na początku jestem piękny, uzdolniony, wszystko mi wychodzi, rośnie, ale z czasem staję się coraz bardziej krytyczny wobec siebie, a także nienasycony, albo wręcz znudzony. Nie wynika to – jak sądzę – z wyczerpania, lecz z rosnących wymagań jakie sobie stawiam, a także ze zmieniającej się sytuacji w sztuce. Pozostaję wierny



Magdalena Cywicka na tle swoich prac, fot. Tadeusz Boruta

swoim fascynacjom artystycznym, będąc jednocześnie otwarty na aktualne bodźce zewnętrzne. Niezbędny jest rozwój, proces wzmacniania, pogłębiania albo eliminacji. Tadeusz Brzozowski miał rezerwę do zbyt łatwych osiągnięć malarskich. Autor musi być krytyczny względem swoich osiągnięć.

Nie chcę rozwijać już tego dalej. Ważna jest kwestia pierwotnego powodu, potrzeby utrwalania wrażeń i niezależnie od zewnętrznych źródeł, nieustannego inspirowania się samym procesem tworzenia, gdy obraz inspiruje i powoduje powstanie kolejnego, także sobą samym jako twórcą, podmiotem i przedmiotem uwagi.

Tadeusz Boruta: Myślę, że w pytaniu Janusza Cywickiego o źródło inspiracji i w wypowiedziach Jarosława Sankowskiego oraz Marka Olszyńskiego, jest w tle obecne pytanie o sens, cel

aktywności twórczej. Zastanawiam się tylko, czy nie ma czegoś takiego, że inspiracja (rozumiana jako źródło) to jest mój świat. Ja w tym się dobrze czuję, tutaj znajduję swój język, ja tu siebie odnajduję, ja tutaj jestem zadowolony.

Janusz Cywicki: Ale musi być źródło.

Tadeusz Boruta: Dobrze, ale czy będąc stale przy tym swoim wodopoju, tym jednym źródleku nie zamykamy się na inne inspiracje? Czy coś, co jest „chlebem powszednim”, możemy nazwać inspiracją – to jest po prostu mój świat. Czy takie źródło nie zamyka na inspiracje?

Janusz Cywicki: Źródło zawsze inspiruje.

Tadeusz Boruta: Może czasami lepiej poszukać jakiegoś innego „źródła”, o jakimś innym smaku? Pytanie brzmi: na ile jesteśmy w stanie, w wyniku jakiejś nowej inspiracji, przemienić się radykalnie? Dopiero wtedy jest to dla mnie prawdziwa inspiracja, kiedy jest w stanie wyrwać artystę z jego artystycznego świata, naruszyć poczucie bezpieczeństwa. To wymaga odwagi.

Stanisław Białogłowicz: To jest bardzo dobre porównanie – źródło. Dla mnie inspiracja jest rzeczywiście początkiem, czyli źródłem. Życie twórcze każdego artysty można porównać z rzeką, która ma swój początek i swój koniec, a później wpada do morza, do oceanu. Ten ocean mnie interesuje również w sensie ostatecznym.

Janusz Cywicki: Lub też droga do niego...

Stanisław Białogłowicz: W oceanie uzyskujemy wolność twórczą. Forma jest wyrazem przebytej drogi.

Tadeusz Boruta: Każdy z nas przechodził ewolucję twórczości. W swoich początkach byłeś Staszku zafascynowany nową figuracją lat pięćdziesiątych–sześćdziesiątych i koloryzmem (bo z tej szkoły wyszedłeś), a później jakoś próbowałeś to łączyć, bo przecież tego nie negowałeś, by następnie odpowiedzieć swoją twórczością na inspirację płynącą z ikony i doświadczenia styku kultur wschodu i zachodu.

Stanisław Białogłowicz: Tak, to jest bardzo ciekawe pytanie, bowiem dotyczy przebytej drogi artystycznej. Na ten temat mam własną teorię. Młodzi artyści z uwagi na nadmiar energii, którą muszą uwolnić, pozwalają sobie na odważne eksperymenty, które również są ważne dla ich dalszej drogi twórczej. Doświadczeni twórcy odwagę ujawniają w szczerości i prawdzie o sobie samym w poszukiwaniach kontemplacyjnych.

Tadeusz Boruta: Ale w historii są przypadki późnej twórczości wielkich mistrzów, którzy nagle, w wieku 60, 70 lat, radykalnie się zmieniają. W Kaplicy Sykstyńskiej możemy zaobserwować przemianę malarstwa Michała Anioła od klasycyzujących fresków na sklepieniu po, blisko 30 lat starszy, „konwulsyjny” Sąd Ostateczny. Mamy Tycjana: w młodości malował, gładko, plastycznie modelując postacie, a na starość malatura jego płócien stała się gęsta, kolorystyka rozedrgana, natomiast forma budowana jakby niechlujnie. Podobnie Rembrandt.

Stanisław Białogłowicz: Oderwany kamień od skały i wrzucony do wody na początku jest ostry i kanciasty. W miarę przesuwania w korycie rzeki staje się otoczony.

Janusz Cywicki: Wspominaliśmy tutaj o źródle, ale także o oceanie, czyli jakby wartości finalnej. Dla mnie, najbardziej interesująca jest droga między tym źródłem a tym oceanem, a więc to wszystko, co czeka na mnie na drodze, którą przechodzimy przez nasze życie; a więc wszystkie nieoczekiwane inspiracje, zaskakujące fascynacje, niezbędne porażki, ale także zwycięstwa i nowe doświadczenia. Dla mnie ta droga jest najciekawsza. Inspirują mnie zarówno trudności, które czekają mnie, ale także możliwości i poszukiwania sposobów ich pokonywania – albo inaczej: dostosowywania do moich oczekiwań, do mojego punktu widzenia. To jest moja inspiracja i to jest dla mnie najciekawsze. Wprawdzie trudno powiedzieć do czego ostatecznie dojdziemy i co nas czeka na końcu tej drogi, w tym oceanie... Na razie ważna jest droga – od źródła, które jest tą poszukiwaną przyczyną, naszym wyborem drogi życiowej do tego naszego oceanu... Co tu dużo mówić, wprawdzie to zawód jak każdy inny, ale nie jestem pewny, czy można go nazwać zawodem. Może raczej sposobem życia czy pasją, która tak naprawdę przynosi więcej rozczarowań niż radości. W moim przekonaniu, dla tej chwili radości warto jest przejść przez te wszystkie rozczarowania, wątpliwości i porażki, aby w momencie sukcesu przeżyć oczyszczającą chwilę nirwany czy spełnienia. Ta droga, na pewno jest dla mnie najbardziej interesująca.

Tadeusz Boruta: Czy to jest droga z wytyczonym azymutem, czy droga jako niespodzianka?

Janusz Cywicki: Każda droga jest pewnego rodzaju niespodzianką, ale to właśnie wydaje się najciekawsze – kto nie lubi niespodzianek? To jest to ciągle wyzwanie, które jest przed każdym z nas i z którym musimy sobie poradzić, zmierzyć się. To trochę tak, jak w trakcie jazdy samochodem – skręcasz w prawo i nie wiesz, co tam czeka na ciebie, ale przecież jedziesz dalej – pomimo tych domniemyanych, ale czasem jak najbardziej prawdziwych niebezpieczeństw, które grożą za tym rogiem. One są wyzwaniem, z którym musimy sobie poradzić. Azymut zawsze jest przed nami...

Tadeusz Boruta: Bo w tym jest smak.

Janusz Cywicki: Właśnie! To jest to, co wydaje mi się esencją, najbardziej istotną wartością tego całego procesu.

Tadeusz Boruta: No tak, we współczesnym języku sztuki niemniej istotny niż dzieło jest proces tworzenia. W niektórych strategiach tylko proces tworzenia ma sens, a efekt finalny jest nieistotny.

Janusz Cywicki: Malując obraz, nie czujesz zmęczenia, robisz to co lubisz, co sprawia ci przyjemność. To swego rodzaju trans, który pozwala na totalne skupienie. Przy tym, cały czas rozwiązujesz istotne dla siebie problemy, a czasami dosłownie walczysz ze sobą... Zawsze są jakieś istotne problemy do rozwiązania – techniczne, emocjonalne czy jakiegokolwiek

inne – prawda? To nie jest tak, że po prostu sobie malujesz, ale myślisz o czymś zupełnie innym, bo to nie miałoby najmniejszego sensu. Bez takiego, jakby bezpośredniego, fizycznego kontaktu z przestrzenią obrazu i jego problemami, cały wysiłek nie ma tutaj sensu ani racji bytu. To jest to, o czym mówił Jarek Sankowski.

Andrzej Cieszyński: Tu też jest ten konflikt: inspiracja a kultura. Mogą inspirować pewne rzeczy, które są kulturowo nie do przyjęcia. Poprzez kulturę, przeze mnie, we mnie, w mojej głowie (modelowo) jest kwestia odwagi, przełamania kultury i pójścia drogą własnej inspiracji. Jest to jednak gest odwagi.

Marek Olszyński: Andrzej, kiedyś odbyła się ciekawa dyskusja w ramach sympozjum *Granice wolności w sztuce*. Myślę, że ty właśnie o tym mówisz. Sądzę, że wolność artysty kończy się tam, gdzie zaczyna się czyjeś zniewolenie. Bycie wolnym oznacza również bycie odpowiedzialnym. Pozwolę sobie w tym miejscu przywołać sytuację, kiedy to sam podpisałem się pod listą, będącą protestem przeciwko jakiemuś artyście-sadyście, który ponoć chciał zwrócić uwagę na bezdomne zwierzęta na ulicach. Zamierzał zagłodzić na oczach publiczności psa w galerii. Mówił: „Przecież i tak by zdechł ten pies”. A my stwierdziliśmy, że przecież mógł po prostu wziąć go do domu, zaadoptować, nakarmić albo po prostu humanitarnie uśpić. Zawsze jest jakieś wyjście. Natomiast robienie z okrucieństwa widowiska i dorabianie do tego ideologii...

Tadeusz Boruta: Casus *Piramidy zwierząt* Kozyry.

Marek Olszyński: Tak. Zatem powtarzam: dla mnie sztuka i wolność artysty kończy się tam, gdzie kogoś się zniewala. Wolność to także odpowiedzialność. Adolf Hitler, Józef Stalin i paru pomniejszych idiotów to byli najwięksi performerzy świata: tak „nakręcili”, że do dzisiaj nie mamy możliwości tego „odkręcić”. Ty [do Andrzeja Cieszyńskiego] mówisz, że kogoś może „kręcić” coś, co jest tabu. Przypominam ci twórczość Egona Schiele – uważanego przez niektórych za „mistrza” pornografii. Jednak do historii sztuki przeszedł jako artysta, który przekroczył pewne granice tabu, jeśli chodzi o sposób ukazywania aktu kobiecego. Za życia był z tego powodu oskarżany, natomiast ostatecznie obronił się on formą dzieła, jego nowatorskim na tamte czasy językiem. A jego inspiracja jest całkowicie czytelna. Nie ma wątpliwości, że był heteroseksualny i – niestety – lubił też małe dziewczynki. Nie można mieć żadnych wątpliwości, kiedy patrzy się na jego niektóre prace. Sztuka jest zatem czasami takim „wentylem bezpieczeństwa”. Pokazujesz swoje obsesje, swoje marzenia, pokazujesz prawdziwego siebie – jest to forma ekshibicjonizmu.

Janusz Cywicki: Jeżeli spojrzymy na działalność takiego artysty, jakim jest Hermann Nitsch, na jego działania performatywne (czy może wręcz parateatralne), to widzimy mnóstwo zwolenników i wyznawców.

Marek Olszyński: Rozumiem. Tylko że każdy z nas wyznacza sobie – jako człowiek, jako artysta – granice swojej wolności, również w twórczości...

Janusz Cywicki: Z tego co wiem, Nitsch nie robił tego nigdy z żywymi zwierzętami, które poddawałby jakimś doświadczeniom związanym z bólem. Niemniej jednak, chyba dla każdego odbiorcy są to przerażające realizacje, przywołujące najgorsze skojarzenia.

Tadeusz Boruta: Czy na pewno? A te setki byków zarżniętych w jego Teatrze Orgii i Misteriów? Ktoś je zabijał!

Janusz Cywicki: No tak, ale, ...

Marek Olszyński: Tak jak tłumaczyła się Katarzyna Kozyra: że ona tych zwierząt nie zabiła, tylko o to poprosiła „fachowców” ...

Janusz Cywicki: Wcale nie pochwalam, tylko...

Marek Olszyński: Ale my nie mówimy o tym, kto, co pochwała, tylko o tym, że akcjonisci wiedeńscy mieli różne tego typu „sadyistyczne wysoki”...

Janusz Cywicki: Akcjonisci wiedeńscy to jest odrębny, ekstremalny odłam, który z powodzeniem można by określić mianem sekty, odwołującej się do agresji i przemocy. Dziwne, że miało to miejsce w Austrii, kraju tak pięknym i pełnym kultury (kto był, ten wie o tym doskonale)... Inny, znany i bardzo szeroko komentowany przykład z naszego podwórka: słynna sprawa z rzeźbą papieża przywalonego głazem.

Grażyna Niezgoda: Ale papież nie cierpiał.

Janusz Cywicki: Oczywiście chodzi przecież o znaną instalację *La nona ora* w Zachęcie, autorstwa Maurizio Cattelana, przedstawiającą figurę naszego papieża Jana Pawła II, przygnięcionego głazem, a właściwie meteorytem.

Tadeusz Boruta: To była zwykła prowokacja. Prowokacja jest wpisana we współczesną sztukę.

Janusz Cywicki: To jest także dobrze przemyślany przykład działania kontrowersyjnego, ale zarazem komercyjnego. To typowe działanie tego artysty w wielu miejscach na świecie, obliczone na wywołanie konkretnej reakcji.

Tadeusz Boruta: Tak, tak. Już przed otwarciem tamtej wystawy w mediach była informacja, że jest tam wystawiona rzeźba, która obraża uczucia Polaków. Reakcja „obrońców papieża” była sprowokowana, wpisana w scenariusz i strategię kuratora wystawy.

Janusz Cywicki: Ale Cattelan od tego czasu stał się znanym rzeźbiarzem...

Marek Olszyński: Artysty dali się uwieść zasadzie, że trzeba mieć swoje przysłowiowe 15 minut sławy za życia i pomylili rolę artysty z rolą celebryty. W jednym ze swoich tekstów Ewa Kuryluk, znana krytyk sztuki i malarka, przywołuje słowa bliżej nieokreślonego artysty, że gdyby Van Gogh żył w dzisiejszych czasach, być może jego największym osiągnięciem byłoby obcięcie sobie ucha¹... Proszę zwrócić

uwagę, że obecnie artyści zazwyczaj nie chcą szukać jakiejś głębszej idei, tylko po prostu chcą zaistnieć – i robią to na siłę, przekraczając granice etyczne, dobre wychowanie, kopiując, prowokując (czyli to, o czym teraz rozmawiamy: musi być przygotowany marketing, musi być afera, emocje, żeby ktoś się dobrze sprzedał), a wyznacznikiem wartości są pieniądze i sława w mediach. Dlatego też cenię sobie twórców ikon. My nie wiemy dokładnie, jaki był ich cel. Bo nie sądzę, żeby każdy z nich do końca uważał się za artystę. Wydaje mi się, że ci, co tworzyli ikony, chcieli po prostu zarobić na chleb, choć oczywiście były wyjątki...

Grażyna Niezgoda (spoza kadru): O nie. Już wiemy, że to nie tak!

Marek Olszyński: Nie, no nie mamy informacji.

Grażyna Niezgoda: Byli uczeni, i to po normalnej „szkole”. Wiemy, że malowidła powstawały w osobnych jaskiniach, czymś w rodzaju sanktuariów. Nie ma tam śladów życia codziennego. Pozostały natomiast przygotowane rozarte farby, szkice na łupkach, napełnione farbą dmuchawki, itp. To byli zawodowcy.

Marek Olszyński: Ja widziałem rękę dziecka (czy kobiety), obryzganą krwią. My sobie dorabiamy idee do rzeczy, które nie są do końca sprawdzone. Grażynko, masz informacje, że to jest pewne? My się opieramy tylko na pewnych przesłankach.

Cezariusz Kotowicz: Chcę powiedzieć o tym, że na pewno istnieją dwa rodzaje (może więcej, ale wymienię dwa) inspiracji w sztukach plastycznych. Omówię je na przykładzie malarstwa. Jednym jest inspiracja estetyczna, przeżycie estetyczne, a drugim – przeżycie jakiejś treści. I jest tak, że kiedy pojawia się bodziec estetyczny, to zaczyna się od formy, kończy się i tak na treści, na ujednoczeniu (pogodzeniu) formy z treścią. Jeśli bodźcem jest treść, to jest odwrotnie: to treść wywołuje skojarzenie estetyczne. Dam przykład na inspirację estetyczną. Zwiedzając muzea, artyści bardzo często ulegają fascynacji wartościami estetycznymi zawartymi w obrazach innych malarzy. Może to być bodźcem do rozwinięcia własnej twórczości. Są też artyści, którzy od treści przechodzą do wartości estetycznych. Przeżycie treści np. jakiegoś zdarzenia uruchamia wyobraźnię malarską i powoduje powstanie wartości estetycznych. Do tych artystów malarzy należą np. Veronese i Tintoretto, Delacroix i nasz Matejko.

Jeżeli porówna się wczesne portrety Matejki z malowanymi później, to te portrety są „słabsze” od twarzy postaci w wielkich historycznych obrazach. Dopiero po *Kazaniu Skargi*, równoległe z wielkimi kompozycjami historycznymi maluje Matejko samodzielne, wspaniałe portrety osób współczesnych: Dietla, Pusłowskiej, Serafińskiego, Zyblikiwicza, Tarnowskiego, Potockiego i innych. Widocznie studiowanie historii Polski powodowało rozwój jego fantazji, wyobraźni i wrażliwości, również estetycznej, malarskiej. Jeśli się patrzy na fragmenty obrazów, np. obrazu *Kościuszko*

1 Ewa Kuryluk, *Studiować śmierć*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja”, 1979, nr 3 (45), s. 189.

pod *Raclawicami*, to znajduje się tam wspaniałe portrety „imaginacyjne”: Kościuszki, Bartosza Głowackiego i nieznanego nam umierającego szlachcica, a w *Hołdzie Pruskim* mamy całą galerię portretów.

Matejko był krótkowidzem. Malując wielkie kompozycje wychodził na drabinę i wymalowywał całą zawartość pale-



Grażyna Stojak i Stanisław Białogłowicz, fot. Tadeusz Boruta

ty. Zużyte pędzle rzucał na podłogę, a jego służący zbierał je i mył. Mistrz schodził, może raz co pół godziny, z drabiny. Schodził, wypijał kawę, palił papierosy, pogryzał bułkę i patrzył na obraz. I znowu włąził na drabinę z nową porcją farb na palecie. Malował więc z drabiny, z bliska, bez odejścia, w wielkim skrócie. A jaki efekt! Warto o tym wiedzieć.

Delacroix też nie zostawił wiele portretów, ale był bardziej wszechstronny w tematyce. Był nie tylko malarzem „historycznym”, rozwinął się jako malarz, tworząc swoje wielkie kompozycje, freski i obrazy sztalugowe. O swoich inspiracjach, zamiłowaniach estetycznych, poglądach, wypowiedział się w swych *Dziennikach*. Inspiracją estetyczną było dla niego malarstwo Rubensa, muzyka i przede wszystkim literatura oraz w dziedzinie krajobrazu studia z natury.

Veronese i Tintoretto pozostawili niewiele portretów, wypowiedzieli się w pełni w wielkich kompozycjach. Inspiracją były sceny i historie z Biblii i Nowego Testamentu, czyli opowieści, zatem treść pobudzała ich wyobraźnię malarską.

Natomiast Tycjan jest autorem kompozycji figuralnych i wielkiej liczby portretów.

Wymieniłem dwa źródła inspiracji: przeżycie estetyczne i wyobraźnię, fantazję pobudzoną przez treści m.in. przez

fabuły utworów literackich. Myślę, że jest to zgodne z Ingarдена analizą budowy obrazów.

Ale dlaczego człowiek w ogóle zajmuje się malarstwem?

Przecież mógłby się w dawnych czasach zajmować np. kowalstwem, dzisiaj np. informatyką, tym, co daje nie tylko zadowolenie, ale i pieniądze. Przecież sztuka bardzo często w dzisiejszych czasach (dawniej też tak bywało) powoduje kłopoty finansowe. Na mojej pierwszej indywidualnej wystawie w 1961 r. w Krakowie, w Domu Plastyka przy ul. Łobzowskiej, podszedł do mnie wysoki, barczysty mężczyzna i powiedział: „Panie Kotowicz, pan, k..., ma na tym świecie coś do powiedzenia” i przedstawił się: „Daniel Mróz jestem!” (to ten z „Przekroju”, rysownik). Dzisiaj myślę, że była to najlepsza recenzja mojej twórczości, a mówiono i pisano różnie. Krytyk powinien dostrzec właśnie inspirację, wynik pracy twórczej i jej inspirację.

Kiedy zapytano Kiepurę (on tu w Polsce był przed śmiercią), jak urządzić konserwatoria, żeby było jak najwięcej śpiewaków, to odpowiedział: „Dajcie mi młode, zdrowe dziewczyny, to ja wam narobię śpiewaków!”. Chciał powiedzieć w ten sposób, że artystą się ktoś rodzi – a dlaczego, nie wiemy. Nikt jeszcze do końca nie wyjaśnił, dlaczego ktoś uprawia twórczość, psychologowie też. Może badają, czy ci artyści mają jakiś odczyn w mózgu, który powoduje, że zajmują się sztuką. Tego nie wiemy. Natomiast wiemy o tym (co zresztą Daniel Mróz powiedział), że artystą jest ten, który ma coś do powiedzenia na tym – i o tym – świecie. Czy to będzie strona doznań estetycznych, czy treści, to już zupełnie inne zagadnienie.

Oczywiście inspiracji może być więcej. Wiemy na przykład, że dla niektórych wielkich malarzy inspiracją były pieniądze – tak, nawet pieniądze – bo to był bodziec, który rozwijał fantazję. Na przykład weźmy Rubensa i jego warsztat. Ale najpiękniejsze obrazy to są te namalowane przez niego dla siebie. To jest ta Bathsheba (w Galerii Drezdeńskiej), to są pejzaże namalowane pod koniec życia...

Zwróciłem uwagę na dwa rodzaje inspiracji, tj. od strony przeżyć estetycznych i przeżyć treści – życia własnego, dzieł literatury, wydarzeń historycznych – które rozbudzają wyobraźnię. Przykład: było wielu ilustratorów, którzy ilustrowali *Pana Tadeusza*, ale ciągle wracamy do Andriollego (do tych jakby barokowych ilustracji). Bo Andriolli coś wyczuł, co jest istotnego w *Panu Tadeuszu*.

Jeśli chodzi o piszących o sztuce, byli tacy, którzy umieli inspiracje wykryć i opisać. Jednym z nich był na pewno Vasari, chociaż nie miał aparatu naukowego takiego jak w XVIII wieku, kiedy to powstawała estetyka jako odrębna nauka, czy w XIX w. (wcześniej nie było takiej odrębnej estetyki, były poglądy estetyczne jako część filozofii). Vasariego *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* ciągle czytano, nawet do snu, bo to jest fajna lektura, tak prosto tam jest wszystko napisane. Nasi również pięknie pisali: Witkiewicz o Gierymskich, kiedy był ten wielki spór o malarstwo Matejki

i Gierymskich. Tu była kwestia: z jednej strony estetyki (formy), a z drugiej strony – treści. Potem napisał o Matejce trochę inaczej niż na początku.

Jeszcze innym bodźcem, inspiracją bywają makabryczne przeżycia duchowe, wewnętrzne. Tu nasuwa się przykład Goi i wielu współczesnych. U Goi z „zewnętrznych” inspiracji powstał portret królewski, bo Goya był nadwornym malarzem. Natomiast w grafice, np. *Kapryсах*, dochodzą do głosu przeżycia duchowe. *Kaprysy* są bezpośrednią ilustracją jego „stanu wewnętrznego”, jego myśli o człowieku.

Z różnych inspiracji powstają też jego obrazy, np. wcześnie przedstawił święta św. Izydora, jest pogodnym widokiem Madrytu (w dniu patrona miasta) z przedstawieniem tłumu świętujących nad brzegiem rzeki, a *Pielgrzymka do źródła San Isidoro* namalowana na ścianie domu, u schyłku życia, jest emanacją jego stanu wewnętrznego i należy do tzw. jego „czarnych malowideł”.

Inspiracje w sztuce mogą być różne i różnie wpływać na formę dzieła. Przykład z muzyki: w *VI symfonii* Beethovena przedstawiona jest wiosna, ale nie w ten sposób, że jest naśladowany śpiew ptaszków, tylko muzyczną kompozycją dźwięków, a Musorgskiego *Noc na Łysej Górze* – to jest już ilustracja. A jeżeli muzyk dostaje libretto do opery i musi do tego napisać muzykę, to co jest inspiracją? Inspiracją jest libretto, a potem poszczególne części mogą być traktowane jak samodzielne dzieła sztuki i wykonywane oddzielnie, np. uwertury i sławne arie.

Tadeusz Boruta: Niewątpliwie ma pan rację. Istnieje wielość inspiracji, nic właściwie nie ogranicza inspiracji. Przywołał pan żywoty artystów według Giorgia Vasariego. Tam jest narracja, tam są anegdoty, tam jest życie, tam jest pokazany człowiek i jego droga do wielkości. Już same biografie artystów inspirują. Tworzy się pewna legenda, mit artysty. Wiem, jak wielu młodych ludzi wybiera etos twórcy, inspirując się mitem artysty: demiurga, potępionego albo artysty sukcesu.

Cezariusz Kotowicz: Powiedzmy też o sztuce abstrakcyjnej, o tzw. „malarstwie abstrakcyjnym”. Zaczyna się od Kandinsky’ego, który odwrócił obraz i zapoczątkował rozwój sztuki abstrakcyjnej (bo ona wcale nie trwa w zastoju). Jeżeli się porówna dzieła Kurta Schwittersa z dziełami Jacksona Pollocka, to bardzo ciekawym zagadnieniem może być przeprowadzenie analizy estetycznej i inspiracji, z których Pollock wywodził swe obrazy. Jeszcze inaczej jest z malarstwem Maxa Ernsta. Jego obrazy powstawały dzięki różnym inspiracjom estetycznym i duchowym, należy do najwybitniejszych surrealistów. Na tym kończę swą wypowiedź, bo wkroczyłem na teren sztuki nam współczesnej, gdzie inspiracje są niezliczonych rodzajów, a pojęcie tworzenia artystycznego niebawem rozszerzone.

Tadeusz Boruta: Ta rozmowa nasunęła mi pytanie do profesora Antoniego Nikla. Czy język abstrakcji, obecny w twoich obrazach, pozwala wyrazić to, co się w tobie i wokół

ciebie dzieje. Jakie doświadczenie, refleksja czy inspiracja, zdeterminowały formę twojej twórczości?

Antoni Nikiel: Przede wszystkim chciałbym podziękować za możliwość bliższego poznania pana Cezariusza Kotowicza. Pierwszy raz miałem okazję słuchać pana wypowiedzi i jestem autentycznie poruszony. Gratuluję panu szerokiej wiedzy z zakresu historii sztuki, a przede wszystkim pasji, z jaką pan ją prezentuje.

Wracając do pytania... Nie będę się tu bawił w intelektualistę, bo nigdy nim nie byłem, więc spróbuję w miarę prosto i zwięźle odpowiedzieć na pytanie. Przyczyną tego, że w ogóle zacząłem malować i interesować się sztuką, była chęć tworzenia rzeczy wywołujących pierwotny zachwyt. Wracam do tego, co Tadeusz mówił o dziecku, które w pewnym momencie swojego życia zaczyna „maziać” i nagle, niespodziewanie dla niego odkrywa, że stworzyło coś swojego, coś nowego, zaskakującego i wywołującego dziwnej natury samozadowolenie. Myślę, że obecnie w trakcie malowania ten stan również mi towarzyszy. Następnym powodem mojego malowania jest potrzeba zanotowania tego wszystkiego, co mnie w jakiś sposób porusza, czyli różne ważne momenty życia, jakies zdarzenia wizualne, emocjonalne. To są zdarzenia, które prowokują proces twórczy. Obecnie zasadniczą inspiracją, głównym powodem robienia obrazu, malowania obrazu jest sam proces twórczy. Działanie, które pozwala mi bardzo głęboko „wchodzić” w siebie. Przy moim żmudnym, wręcz mechanicznym sposobie malowania jest sporo czasu na myślenie. Z początku to myślenie jest bardzo płytkie – jak przychodzi się do pracowni i zaczyna się coś robić, to myśli się o błażych, codziennych sprawach, żyje się bieżącymi emocjami. Ale po jakimś czasie – ja przynajmniej – wchodzę w takie głębsze myślenie, gdzie się myśli bez słów. Do tego myślenia, wchodzenia w siebie i analizowania czegoś nieokreślonego słowa już nie są potrzebne. Sądzę, że to jest rodzaj takiej wewnętrznej koncentracji... No i to mnie najbardziej w tym wszystkim rajcuje, i po to maluję. Już mnie nie interesuje tworzenie kolejnych estetycznych, malarskich przedmiotów. Bardzo często zamalowyuję wcześniejsze obrazy. Na przykład te eksponowane tutaj, to obrazy sprzed trzech lat, które wyróżniono nagrodą na Jesiennych Konfrontacjach, ale dla mnie były one po prostu nieudane, nietrafione, nie wytrzymały próby czasu – nawet miesięcznej. Więc zaraz po zakończeniu wystawy, zabrałem się do pracy i, zamalowałem je. Powtórzyłem tylko tytuły, stąd tytuły *Ona 2* i *On 2*.

Grażyna Niezgoda: Ale tych już nie zamalujesz, mam nadzieję?

Antoni Nikiel: Te wytrzymały próbę czasu.

Tadeusz Boruta: W tytule tych obrazów zawarta jest płciowość; jak ją przekładasz na formę?

Janusz Cywicki: Jaki jest tytuł tej pracy?

Tadeusz Boruta: *Ona 2* i *On 2*. Zainteresowało mnie to dlatego, gdyż nie operujesz w tych obrazach żadnymi schematami kulturowymi, kalkami: kobiece – to takie, męskie – to takie,

proste – krzywe, ostre – łagodne... W twoich pracach tematyczna płciowość jest budowana z podobnych form. Ciekawi mnie, czy stoi za tym inspiracja *gender*, czy jakaś inna?

Antoni Nikiel: Nie, to jest bardzo osobista rozmowa z samym sobą o relacjach między mną a moją żoną przełożona na język znaków malarskich.

Tadeusz Boruta: To jesteście bardzo zharmonizowani! Czyli inspiracją jest rozmowa.

Antoni Nikiel: Tak.

Janusz Cywicki: Weźmy pod uwagę inspiracje Ryszarda Winiarskiego. To jest bardzo interesująca rzecz, ponieważ raczej trudno jest mi powiązać tego artystę z jakimkolwiek wpływem na jego twórczość czymś takim jak wrażenia estetyczne czy inspiracje, np. widokiem morza etc. On raczej szukał tej inspiracji w sobie. Odwołując się do własnej intuicji, zawierzył jej, oczekując, że go nie zawiedzie. Dla mnie to czysta gra intelektualna, wręcz matematyczna rozgrywka z samym sobą. Intrygująca sprawa. Rozwiązanie przynosi tutaj los: artysta rzuca kostką i liczba na kostce przynosi rozwiązanie, np. dany kolor w szeregu. To piękna i fascynująca forma gry z sobą samym.

Grażyna Niezgoda: A jakie piękne są obrazy Opałki...

Janusz Cywicki: No więc właśnie. Mam jeszcze jeden ciekawy przykład: Piotr C. Kowalski i jego twórczość. W pewnych sytuacjach jego działanie artystyczne ogranicza się jedynie do symptomatycznej w skutkach decyzji, postawienia czystego blejtramu w wybranym przez siebie miejscu zewnętrznym i pozostawienie go tam samemu sobie.

Grażyna Niezgoda: Ale ja bym tego nie porównywała.

Janusz Cywicki: Ale to bardzo ciekawy artysta, który doskonale funkcjonuje na rynku sztuki w naszym kraju. Dla niego natura, zmieniające się warunki, pracują jakby za niego. Artysta akceptuje to, co natura pozostawi po sobie, co jakby sama stworzy. To bez wątplenia rodzaj dokumentu działania natury bez zbędnej w tym przypadku ingerencji artysty. Więc pytam: gdzie tutaj jest inspiracja, czym jest i na czym polega? No dobrze, a teraz inny artysta: Kazimierz Wiśniak, znakomity scenograf i malarz z Krakowa. Jego inspiracją jest pejzaż lub ciekawa sytuacja z nim związana, którą zauważa i akceptuje. Natomiast sam obraz finalny buduje w sposób zadziwiający. Robi to na zasadzie jakby projektu scenograficznego: wycina postaci z papieru, konstruuje przestrzeń z drobnych elementów, ustawia miejsce akcji, przesuwając postaci, dokłada... aż powstająca całość spełni jego oczekiwania...

Grażyna Niezgoda: Ale to na etapie projektu.

Janusz Cywicki: Moim zamiarem była pewna polemika z prof. Tadeuszem Borutą. Przypomniałem trzy odmienne przykłady działania artystycznego i związanych z tym możliwych źródeł inspiracji (czy też jej braku?) jako uprawnionej podstawy działania artysty.

Grażyna Niezgoda: Może podam taki przykład: mam obraz Kazimierza Wiśniaka, pozbawiony ludzi, przedstawia

tylko drzewo w pejzażu. Poprosiłam Kazimierza, żeby mi domalował zimorodka. *Niemżliwe* – odpowiedział Wiśniak – *drzewo stoi na wzgórzu, a zimorodki żyją nad wodą*. Więc istnieje coś takiego jak dyscyplina. To nie jest tak, że można wszystko. W procesie twórczym oprócz inspiracji istnieje jeszcze dyscyplina – formy, intelektu, warsztatu, zawsze za tym stoi.



Jacek Balicki na tle swoich prac, fot. Tadeusz Boruta

Stanisław Białogłowicz: Mnie się podobała ta myśl pani [Grażyny Niezgody], to przywołuje w mojej pamięci prace Opałki.

Grażyna Niezgoda: One są niemal jak „nie ręką ludzką malowane”. One są nieziemskie.

Stanisław Białogłowicz: W połowie lat dziewięćdziesiątych w czasie pobytu na stypendium w Niemczech bardzo chciałem zobaczyć obrazy Opałki i nadarzyła się wyjątkowa okazja obejrzenia ich w galerii sztuki współczesnej w Essen. Odniosłem wrażenie, że artysta znalazł wyjątkową metodę na przeliczenie własnego życia w liczbach. Odebrałem to jako niezwykle wyjątkowe przejmujące przedsięwzięcie artystyczne. Drugie wrażenie było czysto estetyczne, bowiem

obrazy były rzeczywiście piękne, w swej powierzchni szczególnie zapisanej liczbami posiadały wewnętrzne światło i piękne brzmienie kolorystyczne.

Przy okazji dyskusji dotyczącej tego typu działań chciałbym zauważyć, że w sztuce współczesnej coraz częściej unika się przedstawiania postaci ludzkiej. Dotyczy to również programów szkolnych i uczelni artystycznych.



Jarosław Sankowski na tle swoich obrazów, fot. Tadeusz Boruta

Tadeusz Boruta: Moi studenci malują.

Stanisław Białogłowicz: Większe wystawy, duże prezentacje środowiskowe, ogólnopolskie lub międzynarodowe ujawniają coraz mniejsze zainteresowanie figurą ludzką, postacią człowieka, a jeżeli się pojawi, to jest człowiek ukryty za znakami abstrakcyjnymi albo innymi formami mniej lub bardziej ekspresyjnymi.

Marek Olszyński: Proszę państwa, ja uważam, że nawet jak „robimy abstrakcję”, to cały czas malujemy swój autoportret duchowy. Takie mówienie, że jak nie ma „ludzika”, to nie mówimy o ludziach, jest dla mnie ryzykowne Staszku. To zawsze są nasze „autoportrety duchowe”. Dobieramy do tego i formę, i styl, i technikę. I jeżeli ty mówisz, że jak „ludzik” znika, to trzeba się zastanowić, co takiego wydarzyło się w historii świata, że ten ludzik przestał być ważny w historii sztuki.

Stanisław Białogłowicz: Dla mnie człowiek to nie „ludzik z bajki”. Człowiek jest formą kosmiczną, którą możemy nie tylko oglądać tu na Ziemi z bliska, w swej istocie jest

tajemniczy, piękny i prawdziwy, którą powinniśmy ciągle poznawać, czemu dawał swój wyraz nie tylko Leonardo da Vinci, ale również wielu artystów współczesnych.

Marek Olszyński: Ty masz swoją prawdę, ja mam swoją prawdę. To jest dialog. Nie przekonasz mnie, że jak nie ma „ludzika”, to nie ma człowieka.

Tadeusz Boruta: Jest tutaj obecnych co najmniej trzech artystów, których twórczość wynika z doświadczenia czasoprzestrzeni, światła, pejzażu. I każdy inaczej to interpretuje w swoich obrazach. Chciałbym teraz poprosić Magdę Cywicką, dla której pejzaż jest główną inspiracją. Malując pejzaże, bardzo często prezentujesz je zblokowane w rodzaj poliptyków, na które składają się jednakowo formatowe obrazy, będące zestawem wielu kadrów. Jaka jest relacja między tymi spojrzeniami a doświadczeniem? Czy to ma podkreślać proces oglądu, liczbę zdarzeń, doświadczeń oka, czy też zestawiasz te obrazy wokół jakiejś innej idei?

Magdalena Cywicka: Rzucam spojrzenie i zawsze tym pierwszym bodźcem jest konkretny pejzaż czy motyw, i od tego wychodzę. Potem, jak zaczynam malować, ten motyw realny, cały czas zostaje w pamięci. Podczas malowania czysto fizyczny, doświadczony krajobraz, zmienia się w obraz bardziej syntetyczny, oparty na analizie światła i struktur. Zdarza się, że kompozycja jest identycznym powtórzeniem tego, co mnie zainspirowało.

Tadeusz Boruta: Obserwuję u ciebie pewien proces; zaczynasz od zdjęć konkretnego krajobrazu, następnie malujesz go bardzo realistycznie, by w kolejnej fazie nasycić go ekspresyjną materią farby, w której zaczynają grać akcenty luministyczne, a obrazy stają się bardziej sensualne.

Magdalena Cywicka: Na pewnym etapie te obrazy są takie realistyczne, aż do bólu nieraz, i to mi przeszkadza.

Tadeusz Boruta: Jak to się mówi, do pewnego momentu prowadzi się obraz, a później obraz sam prowadzi malarza.

Magdalena Cywicka: A dlaczego te cykle czy zestawy? No właśnie chyba z tego powodu, że ten krajobraz jest taki rozrośnięty (w naturze) i potem ta wielość spojrzeń wymaga ode mnie wielu realizacji, już takich czysto fizycznych, w postaci małych formatów czy większych płócien, tryptyków, dyptyków i poliptyków.

Janusz Cywicki: Ale czy zawsze malowałaś wyłącznie pejzaż? Na studiach też cię tylko to interesowało?

Magdalena Cywicka: Nie, na studiach nie wiedziałam, na początku co mnie interesuje. Mówię: „Człowieku, zainspiruj

mnie!”. Bo malowałam to, co było w pracowni: martwe natury, jakieś figuratywne kompozycje z modelem.

Janusz Cywicki: Skąd to się wzięło i kiedy?

Magdalena Cywicka: Po plenerze. Po pierwszym plenerze na drugim roku studiów.

Janusz Cywicki: On spowodował to otwarcie?

Magdalena Cywicka: Tak. W ramach przeglądu profesor zapytał: „A cóż to takiego jest?” – Ja odpowiedziałam: „To jest pejzaż. To jest mój pejzaż”. Bo to było zupełnie coś innego, niż do tej pory widział.

Janusz Cywicki: I nadal trwa?

Magdalena Cywicka: Jak na razie, trwa. Chociaż już był taki moment, że chciałam coś zmienić, ale impuls płynący z inspiracji naturą, jest tak mocny, że on mnie determinuje do dalszego podejmowania tego tematu w moim malowaniu.

Tadeusz Boruta: Przerzucam pytanie do Jacka Balickiego, który – tak jak ty – wychodził od doświadczenia pejzażu, a stosunkowo niedawno jego prace nabrały wymiaru elegijnego, zostały zakorzenione w mitologii, w doświadczeniu mistyki. Co było inspiracją, by malarz gór stworzył cykl *Et in Arcadia ego*? Czy to po prostu proces dojrzewania, doświadczenie przemijającego czasu, czy też coś innego? Jest tu ciągle obecny górski pejzaż, tylko nabrał on zupełnie innego wymiaru znaczeniowego.

Jacek Balicki: Zapewne poszukiwanie czegoś więcej przychodzi u mnie z wiekiem... Patrząc wstecz, mogę powiedzieć, że kiedy byłem jakiś czas na akademii medycznej i doświadczałem związanej z tym perspektywy patrzenia na rzeczywistość, zupełnie nie wyobrażałem sobie innej drogi realizowania siebie. Gdzieś to się nagle urwało i zająłem się sztuką. Myślę, że wtedy to był też jakiś rodzaj ucieczki, może i psychoterapii, wyznaczenie sobie nowej drogi życiowej. Chociaż ten pejzaż zawsze gdzieś we mnie tkwił. Dorastałem w podkarpackiej Błażowej, gdzie z okna naszego mieszkania rozciągał się rozległy widok na krajobraz Pogórza. W tamtych czasach dzieci, zwłaszcza na wakacjach, przebywały do wieczora na dworze, więc byłem cały czas w otoczeniu tego pejzażu. Przypominam sobie rozmowę z moim profesorem na Akademii, z profesorem Włodzimierzem Kunzem. Wspominał on, że wychowując się pod Gorlicami, też tamte obrazy w sobie zatrzymał i nawet mówił, że nie podążyłby drogą sztuki, gdyby nie doświadczenie pejzażu. Ja nie malując, nie zdawałem sobie sprawy, że widoki z dzieciństwa miałem ciągle gdzieś pod powiekami. Później studia, plenery – wtedy zacząłem patrzeć i widzieć coraz bardziej świadomie. Było to właściwie takie – można powiedzieć – bardzo dosłowne traktowanie struktury pejzażu, bo włącznie z wejściem w materię: w ziemię, piasek, kamienie. Z jednej strony dosłowne, z drugiej strony – w konstrukcji obrazu – bliższe abstrakcji. Takie są góry. Ostatnio wchodzę bardziej w „powidokową” formę pejzażu, czyli jest to pejzaż wyobraźni, tkwiący bardziej gdzieś w tych pokładach wewnątrz mnie, a jednocześnie inspirowany czy mitologią, czy historią.

Wydaje mi się, że przez to bardziej uniwersalny, bo już mniej konkretny.

Tadeusz Boruta: Rozumiem, że teraz malujesz inny pejzaż; wewnętrzny, bardziej duchowy? Czy on jest osadzony w jakimś konkretnym krajobrazie?

Jacek Balicki: Obecnie odchodzę od myślenia o pejzażu realnie istniejącym. Nie ma tam już tego konkretnego.

Tadeusz Boruta: Dawniej to były konkretne turnie, konkretne szczyty.

Jacek Balicki: Teraz stały się one raczej pretekstem do snucia opowieści, a także swego rodzaju autorefleksją. Stąd ten obecny pejzaż nawiązuje często, nie zawsze wprost, do sztuki minionych wieków, historii, mitologii, odwołuje się do Dawnych Mistrzów. Może to zabrzmie nieco górnolotnie, ale dla mnie ten etap twórczości to jeszcze jedna próba odnajdywania prawdy w naturze.

Tadeusz Boruta: Zwracam się teraz do profesora Marka Pokrywki. Ty też w swojej twórczości wychodziłeś od pejzażu, ale najczęściej wybierałeś jakiś pojedynczy obiekt tam obecny, który malowany jest jak ikona. Interesują mnie dwie rzeczy: jedna to ikoniczność w twoich obrazach, druga to pewna emblematyczność, która w twojej twórczości ma niezwykłą cechę liryczności. Jak do tego doszedłeś?

Marek Pokrywka: Ja chciałbym zacząć od tego, że sztuka jest z natury ikoniczna. Każda rzecz, którą produkujemy, jest związana z własnym przeżyciem, własnym doświadczeniem, które pielęgnujemy w sobie, podlewamy, dodajemy ciągle paliwa, które potrafi być czasami umiejętnie sprzedane, ale niekoniecznie właściwie docenione. W moim wypadku to, co powstaje, na pewno związane jest z moim życiorysem. Ponieważ kończyłem dwie szkoły: skończyłem wcześniej malarstwo w Lublinie, a po tym studia scenograficzne w Krakowie, u profesora Wiśniaka między innymi. Tak że rozmijamy się trochę na pewno w tych formach, które reprezentujemy. Niemniej jednak jest jakaś więź – może nazwę to górnolotnie: teatralna, niewątpliwie związana z tym, że lubiłem czytać, lubiłem poezję. Ta poezja jest ulokowana po części w moich pracach i myślę, że to, co jak gdyby mnie reprezentuje – kolor, forma – nie w pełni jest zrealizowane; to, co czuję, nie w pełni jest tam przekazane, ale myślę, że jest w tym pewna okruszyna radości i jest radością przekazywać to innym.

Tadeusz Boruta: Może oddajmy teraz głos najmłodszemu uczestnikowi, doktorowi Łukaszowi Gilowi. Pamiętam, że na początku prace, które robiłeś na dyplom, były zainspirowane *Drogą krzyżową*. Później miałeś cały cykl obrazów, których tematem był człowiek w wymiarze jakby scenicznym: jest nieokreślona scena, snop światła, luministyczny efekt, kontrast, a na środku „sceny” postać w teatralnej, dramatycznej pozycji. I nagle zacząłeś malować pejzaże; prawie abstrakcyjne, strukturalne obrazy. Co spowodowało, że całe to bogactwo ikonografii, kultury nagle zostało porzucone

na rzecz pejzażu? Wcześniej, kiedy bywałeś na plenerach, malowałeś pejzaże, ale to ciebie nie wciągnęło. Nagle w pewnym momencie to się zmieniło.

Łukasz Gil: Człowiek inspirował mnie od początku mojej drogi artystycznej. Pierwsze rysunki, pierwsze zetknięcie się ze sztuką to próby rysowania postaci ludzkiej, próby portretowania bliskich oraz oglądanie albumów dawnych mistrzów malarstwa włoskiego. Fascynacja sztuką wielkich mistrzów trwa u mnie do dziś dnia. Pejzaż był obecny w moich pracach, zanim stał się tematem dominującym, lecz pełnił rolę scenografii dla postaci ludzkiej. Odnoszę się tutaj do cyklu małych form powstałych tuż po dyplomie. Rola ta bynajmniej nie była drugoplanowa. Z czasem zauważyłem u siebie większą potrzebę malowania człowieka w pełni zintegrowanego z naturą. Człowiek jest blisko natury, jest jej częścią i to ciągle staram się zawrzeć w moich obrazach. Aktualnie w moich pracach anonimowe sylwetki ludzkie stopniowo uległy wtopieniu w pejzaż, jednak są w nim ciągle obecne. Tutaj pan profesor Janusz Cywicki podpowiadał kielecki pejzaż – może niekoniecznie; bardziej bieszczadzki. Jest bardzo kontemplacyjny, można w nim się zanurzyć i usłyszeć to, co jest chyba najpiękniejsze, czyli taki wewnętrzny głos ciszy, która jest mi potrzebna. Uwielbiam przestrzeń, w której mieszkam, przebywam, żyję, czyli Podkarpacie. Ważnym elementem w mojej twórczości jest również dyscyplina, którą staram się cały czas w sobie pielęgnować. Mam tu na myśli podróżowanie z notatnikiem, skrupulatne rysowanie, szkicowanie i kolejno proces powstawania obrazu, który niemal nigdy nie jest do końca zamknięty.

Janusz Cywicki: Mówiąc o kieleckim pejzażu nie miałem na myśli tego, czym ty się zajmujesz czy inspirujesz w malarstwie. Chodziło mi raczej o znaną powszechnie, fotograficzną szkołę kieleckiego pejzażu, która znacząco wpisała się w historię rozwoju tego typu fotografii polskiej.

Łukasz Gil: Studia doktoranckie odbyłem w Kielcach, stąd moje skojarzenie, a pejzaż niewątpliwie jest mi bardzo bliski. Najbardziej w mojej sztuce interesuje mnie zapis „niezmęczony”, nie do końca wyeksploatowany, w którym zawsze będzie obecny symbol człowieka.

Grażyna Stojak: Słuchając dyskusji zrodziła się we mnie taka refleksja, że artyści, którzy eksponują tutaj swoje prace, doświadczają świata: wewnętrznego, zewnętrznego, filozoficznego. Dlatego mam pytanie: czy wszyscy byli przymuszeni, czy też każdy sam chciał wziąć udział w tej wystawie?

Antoni Nikiel: Dzięki temu przymusowi wypowiedzieliśmy się wszyscy. Jakby nie kierownik, byłaby cisza.

Grażyna Stojak: No właśnie. Wystawa jest bardzo dobra. Wychodząc, mówiłam do Janusza Cywickiego, że jest bardzo dobrze zaaranżowana. Zderza się tu doświadczenie świata zewnętrznego z wewnętrznym, płaszczyzna ściśle malarska z doświadczaniem materii.

Marek Olszyński: To się zaraz zbiegnie.

Grażyna Stojak: Jestem wdzięczna za to, że Antek Nikiel powiedział tutaj o tym, co inspirowało go w malarstwie; jako inspirację wskazał sam proces malowania. Sądzę, że dla każdego z artystów ważny jest sam proces tworzenia. Myślę, że trzeba prowadzić rozmowy o sztuce pod kątem jakiegoś tematu, którym każdy żyje. To jest inspiracja tematyczna, którą celnie podkreślił dyrektor [Kotowicz].

(Brawa uczestników)

Tadeusz Boruta: Pani Grażyna Stojak już podsumowała dyskusję. Czas zakończyć spotkanie, gdyż czas jest nieubłagany – i to doświadczenie uciekającego czasu może najbardziej dla wszystkich jest inspirujące. Poczucie straty czasu jest zderzone z doświadczeniem ubogacenia, zysku, jaki mamy z dyskusji i spotkania. Mam nadzieję, że refleksje tu wyrażone będą inspirujące. Dziękuję bardzo.

Janusz Cywicki: Dziękuję prof. Borucie, kuratorowi wystawy i moderatorowi dzisiejszej debaty. Dziękuję artystom, uczestniczącym w dyskusji, a także Państwu za udział w naszym spotkaniu. Do widzenia.

Z TADEUSZEM NUCKOWSKIM ROZMAWIA GRAŻYNA NIEZGODA

Wszystko i nic, czyli mała jaszczurka i Mistrz Ogrodu na Krzemieńcu

Grażyna Niezgoda: Czern i biel grafiki, wszystko albo nic, czy też wszystko i wszystko?

Tadeusz Nuckowski: Na początku była biel i czern, światło i ciemność, dzień i noc. Tak mogłaby się zaczynać Biblia Graficzna. Jako człowiek głęboko wierzący w grafikę, mógłbym



Tadeusz Nuckowski, *Ogrodnifka*, 1 maja 2012, projekcja na kwitnącej jabłoni, ogród na Krzemieńcu, dzięki uprzejmości artysty

odczytywać wersety tej Biblii i stosować wyłożone w niej zasady w swoich linorytach. Niestety, nie ma takiej Księgi. Pojęmowałem kiedyś próby jej stworzenia na swój wyłączny użytek, było to z początkiem lat 70. XX wieku. Gdzieś mam w archiwach jakieś rozproszone zapiski. Pamiętam, że próbowałem opisać występujące w naturze źródła czerni i bieli, i skąd je brać dla swojej grafiki. Teraz oceniam te działania jako młodzieńcze egzaltacje, co nie znaczy, że miałbym się ich wypierać czy wstydzić. Ale wracam do grafiki, do swojej grafiki, która rzeczywiście w większości ogranicza się do czerni i bieli. Czy to jest ograniczenie? A może raczej manifestacja postawy? Nie chcąc wpadać w zbędny patos, powiem, parafrazując reklamowy slogan Forda, że robię grafiki w każdym kolorze, pod warunkiem, że jest czarny.

Chodzi mi też o biel, o to coś, co jak wynika z natury linorytu musisz usunąć. W końcu poświęcasz bieli całe godziny, usuwając ją.

Biel jest równie ważna. To, co w linorycie czarne, jest elementem wypukłym, przyjmującym nakładaną wałkiem drukarską farbę, biel – to miejsca wklęsłe, powstałe przez usunięcie linoleum przy pomocy dłuta. Przygotowanie matrycy to dość żmudna i czasochłonna czynność. Tu nie ma miejsca na żadne przypadkowe efekty, zdarzające się nieraz w innych technikach graficznych (i często później akceptowane: *o! jak fajnie to wyszło!*). Jednak opisywanie warsztatu nie wydaje mi się szczególnie ciekawe.

Ba, kiedy to właśnie warsztat odróżnia profesjonalistę od amatora. Każdy ma coś do wyrażenia, ale tylko artyści znajdują sposób, żeby to zrobić.

To oczywiste. Opanowanie warsztatu jest podstawą. Wszyscy uprawiający grafikę zaczynają od tego, i w różnym stopniu nad tym panują. Znacznie gorzej jest we współczesnym malarstwie, gdzie nastąpił całkowity upadek czy wręcz programowe odżegnywanie się od warsztatu i epatowanie nieporadnością. Tak więc obecnie profesjonalistę od amatora warsztat nie zawsze odróżnia, czego przykłady obserwujemy w tzw. wiodących (na manowce?) galeriach.

Nasz wspólny znajomy opowiadał mi, że kiedy przed laty korzystał z pracowni graficznej w Brukseli była ona pełna pracujących tam ludzi. Dziś właściwie jest pusta. Czy grafika warsztatowa przeżywa kryzys?

Frekwencja w jakiejś pracowni w Brukseli nie może być miarodajna, na szczęście tam się jeszcze nie ustala praw dotyczących grafiki, ale rozumiem, że chodzi raczej o nawiązanie do pytania o kondycję współczesnej grafiki. A ta przeżywa bujny rozkwit. Jak wszędzie, tak i tu dają się zauważyć jakieś trendy i mody, objawiające się zazwyczaj na dużych imprezach graficznych, gdzie rozdziela się nagrody i kary. No, kar może się jeszcze nie przyznaje (dlaczego?), choć karą może być nieprzyjęcie na wystawę. Te duże pokazy grafiki, w tym – najbliższe nam geograficznie – krakowskie międzynarodowe triennale, z jednej strony są pożyteczne, bo dają jakiś przegląd aktualnej graficznej produkcji, ale z drugiej strony – poprzez pomysły kuratorów i preferencje jurorów – stwarzają

nieprawdziwy obraz tego, co naprawdę się w grafice dzieje. Na dodatek nie wszyscy graficy gustują w takich konkursach, wielu z nich zostawia te zawody młodszym, którym są potrzebne do pokazania się i zaistnienia. Mnie kiedyś, na początku graficznej drogi, bardzo pomogła nagroda na krakowskim biennale. Lubię powtarzać, że w muzyce jakoś to rozsądniej ustawiono: konkursy są dla młodych, dla starszych – recitale.

W grafice mamy raczej do czynienia z nadprodukcją, której nie są w stanie wchłonąć choćby największe międzynarodowe wystawy. Zalew wielkoformatowej grafiki cyfrowej, przygotowywanej w komputerze i drukowanej w zakładach usługowych, zagłusza dokonania twórców posługujących się klasycznymi technikami. Tu złą robotę robi krakowska impreza, na którą nie przyjmuje się np. prac o wymiarach krótszego boku mniejszym niż 50 cm! A więc Dürer, Rembrandt, Goya, Gielniak i paru innych, byliby bez szans w konfrontacji z amatorami modzącymi coś w Photoshopach.

Dawno, dawno temu, w katalogu dotyczącym Twoich grafik, zamieściłeś tekst o jaszczurce zostawiającej czarne ślady na papierze. Od początku sugerowałaś widzowi skojarzenia z naturą i tej natury w Twoich obrazach jest coraz więcej i więcej.

Dawno, dawno temu... To brzmi prawie jak początek baśni. Było to w 1977 roku na mojej pierwszej po studiach wystawie w Przemyślu, w prowadzonej przez Ciebie galerii Desy. Pamiętam dobrze ten krótki tekst: *Mała jaszczurka przebiegająca biel japońskiej bibuły zostawia czarne ślady łapek umyślnie wysmarowanych farbą drukarską. Pokazywanie papieru z czarnymi znakami budzi niepokój w pewnych kręgach. Staje się to powodem wypuszczenia jaszczurki i potajemnego zakopania bibuły w lesie. Sprawca powstania przedmiotu niepokoju może już tylko demonstrować grymasy twarzy naśladujące ukryte znaki.*

Natura w moich obrazach? Takie sformułowanie odruchowo wywołuje we mnie reakcję: w moich obrazach jest przede wszystkim moja natura. Ale przecież nie o żonglowanie słowami tu chodzi, choć jest to całkiem przyjemne zajęcie. Prawa natury rządzą każdym z nas, niezależnie od naszej woli. Skład wydalanego produktu zależny jest od składników produktów przyswajanych i zdolności trawienia poszczególnych organizmów. Nie inaczej jest w twórczości: wchłaniamy z otaczającego nas świata fizyczne i psychiczne bodźce, przetrawiamy je w sobie, by następnie wydalic w formie dzieła, którego forma zależna jest od jakości naszego „ośrodku trawiennego”, czyli stopnia świadomości, wyobraźni, wiedzy, wrażliwości czy wreszcie talentu. Tak się to odbywa, przynajmniej u mnie.

Zaczynałem, jak każdy student akademii, od studiowania natury. Rysowanie i malowanie aktów, martwych natur, studia pejzażowe. Portret rzadziej, częściej autoportret. No i szkicowniki (słynne przykazanie *nulla dies sine linea*). Studiowania natury nie zarzuciłem nigdy, choć przybrało ono

z czasem inną formę czy też zmieniło się raczej w jej kontemplowanie. Nigdy nie ośmieliłbym się konkurować z twórcami natury, stąd też zacząłem unikać mimetycznych form, zachowując pokorę wobec „boskiego stworzenia”. Ale dodam, pozostając w tym tonie, że chciałbym, aby moje prace stały się elementem natury, żeby w nią weszły, wtopiły się. Takie są moje życzenia i zamiary.

Nie chciałabym opuszczać tego tematu, więc przywołam piękną pracę *Czasami zimą*.

Od kiedy stałem się właścicielem starego domu z ogrodem na Krzemieńcu (przedmieścia Przemyśla), zacząłem poddawać graficznej, malarskiej i fotograficznej analizie ten kawałek ziemi. Znajduję tu nieskończoną liczbę motywów. Najbardziej graficzną porą roku jest w ogrodzie, co oczywiste, zima. W cyklu linorytów z roku 2006, zatytułowanym *Czasami zimą*, zbliżyłem się najbardziej do ogrodowego pejzażu. Pomyślałem kiedyś, że dobrze byłoby zostać *Mistrzem ogrodu na Krzemieńcu*. Tę myśl łatwo spełnić, bo w swoim ogrodzie nie mam konkurencji.

Jeśli pozwolisz, do ogrodu wejdziemy za chwilę, bardzo na to czekam. Na razie wróćmy do takiego momentu: jesteś grafikiem, Twoje czarno-białe prace zajmują płaski teren, płaszczyznę papieru, nieraz bardzo pięknego i szlachetnego, a czasem dziwnego, z przeszłością. A jednak opuszczają go – zaczynamy Twoje znaki znajdować w rzece, pod wodą, na kamieniach rzecznych, także na torebkach herbacianych, na płatkach rośliny zwanej judaszowe srebrniki, ba, znajdowano je nawet na siekierze!

Na tym właśnie polegał pomysł wtopienia grafiki w naturę, odejścia od konwencji grafiki drukowanej na papierze. Ale było to, obawiam się, wejście w inną konwencję. Skutkiem tych działań powstawały obiekty graficzne, grafika trójwymiarowa, miniinstalacje graficzne. Zaczęty gdzieś w 1996 roku, i z przerwami kontynuowany do dziś, ten nurt działalności spełnia też inną ważną funkcję – urozmaicającą dość żmudną pracę przy klasycznej grafice. Od strony technicznej rzecz polegała na odbijaniu linorytów na folii aluminiowej, którą daje się opakowywać „po formie” najróżniejsze przedmioty. Były więc rzeczne kamienie, często zwracane rzece po ich ugraficznieniu, były różne narzędzia, figurki, gałęzie. Drukowałem na owocnikach miesięcznicy, potocznie zwanej judaszowymi srebrnikami. Drukowałem też na herbacianych saszetkach, wtedy grafiki pachniały, a wyjmowane z szuflad wydawały przy zmianie położenia szelest osypującej się herbaty. Od tego czasu myślę o udźwiękowieniu grafiki, ale – przyznam się – nic jeszcze nie wymyśliłem, może za mało się przykładam.

Kiedy opuściłeś płaski papier, kiedy uplastyczyłeś powierzchnię grafik, budując np. papierowe niebo/piekło, droga do wejścia z grafiką w przestrzeń ogrodu była otwarta? Czy zdawałeś sobie sprawę, że Twoje grafiki wylądują w nocy, w ogrodzie, na śniegu?

Rzeczywiście, teraz widzę (tu chwałę sam siebie), jak przez lata konsekwentnie zmierzałem do moich nocnych działań ogrodniczo-graficznych, czyli *Projekcji w przestrzeni prywatnej*, nazwanych *Ogrodnifiką*. Od dawna, będąc inspirowany pejsażem, badałem możliwości odwrócenia sytuacji i wejścia ze swoją grafiką w środowisko naturalne.

Jakby na przekór popularnym obecnie tzw. projekcjom w przestrzeni publicznej, angażującym się w ważne zagadnienia społeczne i polityczne, rejestruję cyfrowo projekcje w przestrzeni prywatnej, bliższej mi niż publiczna. Wciąż jeszcze modna „sztuka krytyczna” (zasługująca raczej na nazwę sztuki w stanie krytycznym) zajmuje się ważnymi sprawami społecznymi; wobec niej wychodzę na egoistę, dla którego ze wszystkich problemów świata najważniejsze są jego własne. Wróćmy jednak do ogrodu, gdzie przed ośmiu laty, a więc od chwili, kiedy kupiłem projektor multimedialny, zacząłem wyświetlać swoje grafiki na trawie, śniegu, na drzewach i krzewach. Następnie zacząłem przygotowywać w tym celu specjalne obrazy, często oparte na już istniejących grafikach. Wszystkie te działania dokumentowałem fotograficznie, bez żadnych manipulacji komputerowych i zestawiałem w pokazy, którym towarzyszyła odpowiednio dobierana muzyka. Tylko w takiej formie mogę się dzielić nimi z widzami, robiłem to najchętniej w swojej pracowni na Krzemieńcu dla niewielkich grup zaproszonych osób, choć pokazywałem je również w przemyskim muzeum (dwukrotnie), w rzeszowskim BWA, w gdańskiej ASP, zawsze przy okazji swojej wystawy.

No to jeszcze nam pozostał do omówienia inny projekt ważny dla mnie – odbiorcy. Projekt *Wanna*. Po raz pierwszy zobaczyłam go w Muzeum Narodowym Ziemi Przemyskiej na pokazie *Nuckowski w Muzeum*, następnie już na prywatnym pokazie na Krzemieńcu...

Cykl *Wanna* również powstawał na Krzemieńcu. To układane w kolejne całości zestawy zdjęć wnętrza starej wanny stojącej koło domu, gromadzącej deszczówkę do podlewania kwiatów. Jest miejscem wielu zdarzeń i zjawisk, fotografowanych przeze mnie o różnych porach dnia i roku. Ktoś powiedział mi nawet (nieco pretensjonalnie), że w tej wannie odbija się cały Kosmos. Najnowszą, szóstą edycję, pokazałem w 2015 r. w podprzemyskich Bolestraszcach przy okazji swojej wystawy w galerii U Piotra.

Jeśli już jesteśmy w ogrodzie i mówimy o fotografowaniu, nie sposób pominąć moich obserwacji ornitologicznych, prowadzonych szczególnie zimą podczas dokarmiania ptaków.

Zjawia się ich tu ponad dwadzieścia gatunków. W czasie jednego posiedzenia przy oknie zasłoniętym czarnym kartonem z wyciętym otworem na obiektyw, robię kilkadziesiąt zdjęć ptactwa zlatującego się do karmnika z słonecznikowym ziarnem. Po przebraniu zostaje z tego kilka udanych fotografii. Może coś z nimi kiedyś zrobię.

Chciałabym jeszcze zapytać Cię o słowo „piękno”. Twoje prace dążą do tej wartości, do piękna w wysokim znaczeniu tego słowa. Powiem więcej, one go osiągają. Czy XX wiek rzeczywiście zachwiał potrzebą piękna w sztuce? Czy artyści przejmują się pięknem?

Piękno – to wielkie słowo. Nie jest celem moich działań, choć czasem mogę się o nie ocierać. Mam znacznie skromniejszy program, który dałoby się streścić w dwóch słowach: radość patrzenia. Dawne określenie sztuki piękne jest już mocno anachroniczne. Sztuka wizualna dawno rozeszła się z pięknem. Mimo to, wielu (choć nie tak wielu) współczesnych artystów tworzy zachwycające prace. Potrzebę piękna nosi w sobie każdy w miarę wrażliwy człowiek, i stara się realizować ją dostępnymi sobie środkami, co często daje zadziwiające i niezrozumiałe dla innych efekty.

...Samorodnej sztuki nie ma – mawiał podobno Karol Szymanowski – każdy artysta jest arystokratą, który musi mieć za sobą tychże dwanaście pokoleń złożonych z Bachów i Beethovenów – jeśli się jest muzykiem, Sofoklesów i Szekspirów – jeżeli się jest poetą... A z jakiego rodu Ty pochodzisz. Kto był dla Ciebie ważny?

To jest pytanie z gatunku nieuniknionych, zwykle nie odpowiadam na nie. Uważam się raczej za kontynuatora różnych tradycji i szkół niż odkrywcę czy wynalazcę. W całej historii sztuki, nie tylko europejskiej, jest wielu twórców, których podziwiam, wielu mnie irytuje, jednak największą grupę stanowią całkiem mi obojętni. Wszystko jest do czegoś podobne, więc i moje prace mogą takie dla kogoś być. Szczerze w sztuce, a bez niej nie powstaje nic wartościowego, sprowadza się do wyartykułowania własnego – że tak powiem – genomu, którego nie da się podrobić. W tym względzie nie jestem oryginalny i również podlegam tym ogólnym prawom.

Dziękuję za rozmowę.

Czaszka i przedmioty

Marlena Makiel-Hędrzak: Czaszka, czyli inaczej obecność problemu czasu, przemijania, zadumy nad sensem życia, czy tak należy rozumieć jej obecność wśród rzeczy świata codziennego w Twoich obrazach?

Szymon Wojtanowski: Zastanawiam się tylko, gdzie zaduma nad śmiercią miałyby nas dzisiaj prowadzić. Gdybym pragnął, by moje prace były odczytywane zgodnie z Twoim pytaniem, aspirowałbym tym samym do namalowania *vanitas*. Jednak mam wątpliwości co do zasadności malowania *vanitas*, szczególnie współczesnego. Prezenterzy telewizyjni czy politycy witają nas zawsze niezwykle serdecznie lub niezmiernie nad czymś ubolewają. Ktoś, kto odtworzy te nagrania za ja-

ale tak samo prawdziwie istnieje „teraz”, a „teraz” żyjemy. Tylko, że „teraz” przemija. Byłoby więc *vanitas*, dzisiaj wyjątkowo, przypowieścią bez morału.

Czy wobec tego znakiem przemijania owego „teraz” jest w Twoim malarstwie bardziej czaszka, czy może jednak patrząca w uciekającą przestrzeń dziewczyna z pociągu?

Tamte obrazy z dziewczynami w pociągu namalowałem dużo wcześniej i nie stanowią dla mnie całości z tym, co maluję teraz. Były malowane ze szkiców na małych karteczkach, rysunki przeniesione na duże płótno dały w efekcie obraz bardzo uproszczony. Miałem zbyt mało informacji podczas malowania. Nie myślałem wtedy o przemijaniu. To nie jest takie łatwe do jasnego określenia w słowach. Ale spróbuję: maluję czaszki nie z pragnienia wyrażenia *vanitas* – tego *vanitas* dawnych erudytów, jak też nie odnoszę się do tej idei, spopularyzowanej przez kilka wieków. Zastanawiałem się nad tym i wiem, że myśl, która towarzyszyła mi przy sięganiu po trudny motyw czaszki – trudny, bo używany wielokrotnie przez innych – była o wiele mniej racjonalna od rozmyślenia o upływie czasu. Miało to związek z preparatami medycznymi. Ciągłe mnie uderza fakt, że jest to w ogóle możliwe, by po kimś żyjącym pozostała jedynie wypreparowana czaszka i kości. My, żyjący, jakoś przechodzimy nad tym faktem beznamiętnie. Oczywiście malując mało o tym myślę, bo po prostu śledzę wzrokiem motyw. Tych myśli nawet nie staram się w obrazach wyartykułować. Miały jednak wpływ na wybór motywu czaszki.

W filmie *Siódma pieczęć* Ingmara Bergmana jest pamiętna scena, w której rycerz Antonius rozgrywa partię szachów ze Śmiercią, stawką jest jego życie. Jest samotny, nie może liczyć na niczyją pomoc, ale jednak ma nadzieję na wygraną, zdawałoby się – wbrew jakiegokolwiek logice. Czy dziś artysta nie jest trochę jak ten rycerz, samotny, ale rozgrywający partię, wierząc w zwycięstwo, bez założonego z góry fatalizmu?

Zgadzam się, artysta jest dzisiaj samotny, ale dodam, że to nie powód do dumy. To cena za możliwość, by pracować zawodowo – chociaż dziwnie brzmi to określenie w kontekście artysty – i być właściwie wolnym... Filmu Bergmana nie widziałem w całości, a jedynie fragmenty. Kiedyś kolega odwiedził mnie w pracowni i patrząc na obrazy opowiedział



Szymon Wojtanowski, *Czaszka konia i marynarka*, 2013, olej na płótnie, 130 × 150 cm, dzięki uprzejmości artysty

kieś 300 lat, gotowy będzie pomyśleć: – Jakim oni byli empatycznym społeczeństwem! A przecież wcale tak nie było. Po prostu istnieje wiele wyrażen retorycznych. Myślę, że istniały one także w czasach, kiedy malowano te piękne martwe natury *vanitas*. Współcześni ludzie odwrócili się od wizji życia wiecznego. Nie przeciwstawiamy śmierci wiecznego trwania, ale bronimy się przed nią – takie mam przynajmniej wrażenie – życiem w teraźniejszości. Jest śmierć – mówimy –

mi o tym filmie. Skoro Bergman pojawia się po raz drugi, tym razem w rozmowie z Tobą, powinienem *Siódmą pieczęć* dokładnie obejrzeć.

Czaszka bardziej jako artefakt czy jako swoiste *memento mori* lub może nieruchomy punkt w zmiennej materii życia?

Na pewno nie artefakt, nie lubię tego określenia. Czuję sprzeciw, by nazywać tym dwuznacznym słowem pozostałość po żyjącej kiedyś istocie. Człowieku lub zwierzęciu. Zdecydowanie najbardziej podoba mi się określenie „nieruchomy punkt”. Jest inspirujące.

Czy zatem „brak”, ta swoista antynomia powszechnego „dążenia do...”, jest tym co stanowi istotę przywoływania motywu czaszki?

„Brak” jest wpisany w motyw czaszki. Kiedy malowano portrety na desce, czasami na jej odwrocie umieszczano wizerunek czaszki – było to dosłowne *memento mori* adresowane do portretowanego. Niejako on sam nam to mówił. Czyli czaszka jest „brakiem” portretu, jego zaprzeczeniem. Pomyśl, żeby *memento mori* zepsuć humor ludziom, którzy „dążą do...”, są konsumpcyjni, jest bardzo kuszący, ale nie jest moją intencją, by tak robić. Zresztą obraz ze swoim mikro zasięgiem nie jest medium, które nadaje się dobrze do tego celu.

Struktura obrazu, która zdaje się być dychotomiczna, pustka przeniknięta pełnią – i na odwrót – obecność rażona próżnią. Czy konstrukcja, w której przenika się nicność i wszystko stanowi dyktando środków w Twoim malarstwie?

O środkach decyduje pragnienie oddania motywu. Tak proste zadanie sobie stawiam. Zabrzmi to trochę banalnie, ale jest tak, że kiedy już nie weszło się do obiegu sztuki najnowszej, można stawiać sobie naprawdę anachroniczne zadania. To oczywiście jest zaleta tej sytuacji. Jeśli chodzi o pustkę czy nieobecność wpisaną w obraz, to przedstawiający obraz ostatecznie dzięki tej nieobecności żyje. Chodzi mi o nieobecność tego, co przedstawione. Doświadczam często sytuacji, w której malowany wizerunek w obecności pierwowzoru całkowicie mnie rozczarowuje. Jednak, gdy obraz wyniosę z pracowni w inne miejsce, spostrzegam, że pewne cechy modelu udało mi się na nim zapisać. Gdyby możliwość porównywania istniała ciągle, takie łaskawsze spojrzenie na obraz nie byłoby nigdy możliwe.

Jak rodzą się tematy prac, czy może – poszerzając pytanie – co lub kto stanowi inspirację w Twoim artystycznym świecie?

Francuski historyk Phillipe Ariès napisał dzieło pt. *Człowiek i śmierć*. Jest to bardzo piękne opracowanie relacji człowieka ze śmiercią. Dotyka przestrzeni kilku wieków. Tekst czytam w tłumaczeniu, bo nie znam języka francuskiego, jednak został napisany z taką erudycją i wrażliwością, że pomimo za pośredniczenia, jest niezwykle interesujący.



Szymon Wojtanowski, *Zielone krzesło*, 2014, olej na płótnie, 130 x 130 cm, dzięki uprzejmości artysty

Tenże Phillipe Ariès stwierdził, iż *Obecnie śmierć jest z naszych obyczajów tak wymazana, że z trudem ją sobie wyobrażamy i pojmujemy*. Jak sądzisz, czy sztuka czasów dzisiejszych nie powinna tym bardziej owemu wymazywaniu śmierci się przeciwstawiać?

Nie do końca jest tak, że śmierć wykluczono z życia, może życia publicznego tak, ale i tutaj spotykamy witryny zakładów pogrzebowych z wolno obracającymi się trumnami do wyboru. Sztuka, czy szerzej – kultura, zajmuje się dzisiaj śmiercią, mam jednak poczucie, że śmierć jest dla niej materiałem do badań. Właśnie materiałem do badań, bo przecież współcześnie wielu artystów lubi bawić się w antropologię.

Istnieje pewien balans pomiędzy malarstwem a rysunkiem w Twoich pracach. Szkic, rodzaj imperatywu, działanie *ad hoc*, stanowi tu wytyczne do malarskiej interpretacji...

Myszę, że w przyszłości będę jeszcze bardziej eksponował rysunek. Jednak nie chodzi mi o sam rysunek. To, że pojawia się on w obrazie, wynika z jego „niedokończenia”. Bywa tak, że maluję jakiś czas obraz, odkładam go, popatrzę na niego kątem oka, mijają tygodnie. Widzę, że pewne rzeczy udało mi się na tym płótnie zanotować. Przychodzi jednak myśl: *dobrze, podobają ci się pewne fragmenty, ale teraz trzeba dokończyć obraz*. Ta uciążliwa myśl, natrętna, wynika ze złego nawyku.



Szymon Wojtanowski, *Pokój I* (fragment), 2012, olej na płótnie, 80 × 100 cm, dzięki uprzejmości artysty

Mówiłem już, że maluję właściwie dla siebie, a myśl o dokończeniu obrazu przecież nie pochodzi ode mnie. Jest nawykiem z czasów, kiedy miałem jakieś niesprecyzowane poczucie, że ocena, kiedy obraz jest skończony, nie należy wyłącznie do mnie, że istnieje jakaś arena, na której obrazy funkcjonują pod pewnymi warunkami. Nie wychodzę na arenę, nie jestem na arenie, więc nie muszę wcale o niej myśleć. Nie muszę też dokańczać obrazów. Powiem teraz truizm, ale do pewnych wniosków trzeba po prostu dojrzeć.

Kolor czy linia, co stanowi dla Ciebie większe wyzwanie?

Rysunek jest dla mnie ważniejszy. Nie rozumiem go jednak jako linię, a oddanie kształtu. Często maluję po prostu białą i czarną farbą, szczególnie kiedy zaczynam obraz. Mogę sobie wyobrazić obraz wyłącznie monochromatyczny. Za to obrazu składającego się wyłącznie z koloru nie jestem w stanie sobie wyobrazić. Mówię oczywiście tylko o moich obrazach.

Jednym z najbardziej poruszających Twoich dzieł ostatnich lat jest *Zielone krzesło*. Punkt oglądu jest przeniesiony jak gdyby do wnętrza czaszki, nie ma tu miejsca na iluzję,

a raczej poszukiwanie szczególnego rodzaju światła. Czy możesz opowiedzieć o idei i szczególnej perspektywie tego obrazu?

Miałem kiedyś zamiar, by przedstawić na płótnie wędrówkę spojrzenia idącego od centrum pola widzenia aż do granic widzialności, czyli do jego obrzeży. Cofając kadr, chciałem dotrzeć również do fragmentów mojego ciała, które jestem w stanie dostrzec. Napotkałem jednak problem – okazało się, że obrazów opartych na tym pomysłem nie jestem w stanie malować z natury. Jestem wtedy zdany wyłącznie na rysowanie, a dopiero potem malowanie obrazu z małych notatek. Jednak ja tak nie umiem malować, mam wtedy za mało informacji i dlatego trochę mnie to zadanie rozczarowało. Kiedyś do tego tematu powrócę. Obraz z krzesłem, chociaż łączy się z kwestią autoportretu bez lustra, malowałem w dużej części z natury. Dlatego nie jest tak uproszczony, jak prace malowane wyłącznie z rysunków.

W Twoich kompozycjach panuje poruszenie, otwarte okno, drgający cień, nagromadzone przedmioty, ich nieład, znikliwa postać światła, odmienna perspektywa i niepewność stanu rzeczy. To swoisty wir, rejestracja metafizycznego niepokoju...

Cieszę się, że tak interpretujesz te obrazy, że znajdujesz w nich lęk, bo chociaż malując nie zakładałam jasnego przekazu, to lęk bardzo często mi towarzyszy. Do lęku metafizycznego też się przyznaję. Nie wiem, czy dzisiaj używa się takiego rozróżnienia, jak duch i dusza, ale kiedyś się tak mówiło. Według mnie duch naszych czasów nie zakłada nadziei eschatologicznej. Jestem jednak mizantropem i nie umiem przyjąć tego modelu życia z szerokim uśmiechem.

Czy jest jakiś temat, który chciałbyś w najbliższym czasie podjąć malując?

Pozostanę przy malowaniu przedmiotów. Nie wiem jeszcze, jakie to będą przedmioty. Maluję obrazy bardzo długo, bo tylko takie uznaję za wartościowe. Potrzebuję więc motywu, który leży w pracowni nieporuszony miesiącami. Martwe przedmioty nadają się do tego najlepiej. Prawdopodobnie nie uwolnię się od myśli o śmierci – tych ostatecznie dosyć jałowych roztrząsań – dlatego też nowy przedmiot będę postrzegł w tym kontekście.

Dziękuję za rozmowę.

JADWIGA SAWICKA

Autofokus

Wystawa pracowni multimediiów i fotografii

W Krakowie maj od kilkunastu lat oznacza początek jednego z najważniejszych festiwali fotografii: jest to Miesiąc Fotografii, który, inicjując imprezę towarzyszącą „Kraków Photo Fringe”, od roku 2015 rozszerzył swoje oddziaływanie między innymi na Tarnów. W 2016 roku częścią festiwalu Kraków Photo Fringe była wystawa Autofocus w Tarnowie, zainaugurowana w czasie Tarnowskiego Weekendu Fotografii. W zabytkowych pomieszczeniach Dworca PKP można było oglądać fotografie i wideo studentów Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Na tarnowskim dworcu przy Placu Dworcowym 4 mieści się między innymi wystawa stała kolekcji Małopolskiej Fundacji Muzeum Sztuki. Dla dyrektorki BWA Tarnów (jednej z najlepszych galerii sztuki w Polsce), Ewy Łączyńskiej-Widz, sąsiedztwo kolekcji stało się impulsem do zapraszania artystów – autorów znajdujących się w niej dzieł, którzy pracują ze studentami. W roku 2015 był to np. Jarosław Modzelewski, a w 2017 Mirosław Bałka (obaj z ASP w Warszawie).

Moje prace są częścią kolekcji Fundacji, a razem z Krzysztofem Pisarkiem współpracowaliśmy już przy kilku innych projektach. Idea wystawy Autofokus wyniknęła więc z kombinacji tych wszystkich sprzyjających okoliczności.

Pokazywane prace powstały w ramach prowadzonych przez nas zajęć „Fotografia” (Krzysztof Pisarek) i „Multimedia” (Jadwiga Sawicka). Fotografie i realizacje wideo są odpowiedzią na różne zadania, ale wspólnym motywem była nasza – prowadzących – intencja: stworzenie warunków dla osobistej wypowiedzi, poznanie strategii artystycznych istotnych dla najnowszej sztuki. Uważamy, że połączenie jest owocne dydaktycznie, a także może być interesujące dla widza. Gra z tożsamością, używanie materiałów znalezionych, eksploracja archiwów, to zagadnienia podejmowane przez wielu znaczących artystów (żeby ograniczyć się tylko do takich nazwisk jak Cindy Sherman i Christian Boltanski). Odpowiadając na nasze zadania, studenci tworzą swoje niebezpośrednie autoportrety; jako kuratorów, bardziej od psychologii pojedynczych osób interesował nas portret młodego pokolenia.

Autofocus jest efektem zmagania się kilku roczników studentów z tematem „autoportret”. Zamiarem prowadzących

zajęcia było stworzenie młodym artystom możliwości zmierzenia się z własnym wizerunkiem, spojrzenia na siebie wielowymiarowo, zachęcenie ich do poszukiwania artystycznej tożsamości.

Krzysztof Pisarek tak opisuje swoje zadania:

Autoportret – maskarada to wcielanie się w różne postaci, to konfrontacja z wszechobecną cywilizacją obrazkową, wizerunkami idoli popkultury, kliszami zakodowanymi w masowej wyobraźni, to także możliwość zdystansowanego oglądu siebie i otaczającej nas rzeczywistości.



Otwarcie wystawy; od lewej: Ewa Łączyńska-Widz, dyrektorka BWA Tarnów, Krzysztof Pisarek, Bartosz Fic, fot. M. Pisarek

Autoportret – transformacje – kamuflaż to próba wykorzystania swojej twarzy, swojego ciała jako tworzywa artystycznego, to często zaskakujące spotkanie ze swoim obliczem odmienionym przez różnego rodzaju ingerencje.

Autoportret w przestrzeni to poszukiwanie swoich śladów w otaczającej rzeczywistości, odnajdywanie swoich cieni i odbić, to możliwość zobaczenia siebie jako części większej całości.

Autoportret – dziennik to intymny zapis zdarzeń i emocji, permanentna obserwacja swojego otoczenia, nieustanna gotowość do kreatywnego z nim dialogu.



Widok wystawy, fot. K. Pisarek

Zadanie z „Multimediów” zaś to *Prywatna archeologia*: próba rekonstrukcji sytuacji emocjonalnych, wspólnych dla pewnego pokolenia w pewnej epoce. Materiały znalezione (audio, wideo, fotografia) to punkt wyjścia tej rekonstrukcji.

W czasie wernisażu odbył się koncert eksperymentalny *Audioportret* w wykonaniu Bartosza Fica, który ściśle wpisywał się w koncepcję wystawy: dźwięk generowany był przez jego ciało, stanowiąc tym samym najintymniejszy rodzaj skupienia się na sobie samym. Był to także czas, w którym powstawały nowe prace fotograficzne z udziałem publiczności, przy użyciu kostiumów, ekonomicznej scenografii i aparatu Polaroid.

Uczestnicy:

Joanna Banachiewicz, Magdalena Bąk, Bernadeta Bieda, Katarzyna Bobiec, Miłosz Brzozowski, Magdalena Bukowska, Diana Chacia, Monika Chodur, Klaudia Cisek, Anna Cisło, Mateusz Drabik, Magdalena Duda, Iwona

Duracz, Iwona Główka, Karolina Godek, Giuliana Goraj, Patryk Haloszka, Anna Kamycka, Róża Kędzierska, Maria Kondrad, Patrycja Konieczko, Klaudia Kordyaczny, Sabina Królikowska, Piotr Kultys, Filip Lasek, Katarzyna Laska, Monika Maziarz, Agnieszka Mazurak, Beata Mroczyńska, Estera Nowak, Gaja Orłowska, Wiktoria Ostrowska, Ewelina Pazowska, Paulina Pazowska, Jagoda Podleśna, Beata Pomianek, Sylwia Przytuła, Magdalena Rej, Joanna Rokosz, Katarzyna Rosół, Małgorzata Ryba, Dawid Ryś, Kamil Skrzypiec, Monika Smarszcz, Anna Smulska, Sylwia Socha, Agata Stępniewska, Ewa Szal, Maciej Śliwiak, Michał Święcicki, Agata Tęcza, Katarzyna Trojnar, Martyna Trafidło, Jagoda Wyszatycka

BWA TARNÓW, Dworzec PKP / Pl. Dworcowy 4, Tarnów
20.05–5.06.2016

Kuratorzy: Krzysztof Pisarek, Jadwiga Sawicka

Scenografia do wydarzeń wernisażowych: Lila Kalinowska

Projekt plakatu i katalogu: Bartosz Fic

AGATA SULIKOWSKA-DEJENA

Źródło

Prace inspirowane poezją Jana Pawła II

Wystawa pracowni rysunku

Prace studentów i absolwentów Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, prezentowane na wystawie pt. *Źródło* w Galerii Miejskiej Biblioteki Publicznej im. Grzegorza z Sanoka w Sanoku, pokazały, jak wiele wątków i skojarzeń w naszych myślach potrafi otworzyć jedno słowo. Młodym artystom udało się stworzyć równoległą do tekstu *Tryptyku rzymskiego* opowieść, nie tylko o poszukiwaniu głęboko ukrytej tajemnicy, ale także, w jej kontekście – własnej tożsamości. Droga pod prąd ku źródłu to odkrywanie prawdy o nas, zaduma nad sensem naszego istnienia i przemijania. To również poznawanie Stwórcy, Przedwiecznego Słowa, przez które wszystko powstało. Tu rodzi się trudność odnalezienia właściwego języka wizualnego, który odda to, co niewyraźne poprzez słowo i obraz. Nasze poznanie jest cząstkowe, niekiedy otwierają się drzwi i możemy wejrzeć głębiej, lecz na co dzień podglądamy równoległe światy przez pęknięcia i szczeliny, czy też przez przysłowiową dziurkę od klucza. Sztuka, która znajduje się na granicy dwu rzeczywistości, potrafi materialną formę przesyć sprawami ducha, uchylić przed nami inny wymiar.

Obraz tylko pozornie milczy. W rzeczywistości, do ciepłych „zawsząd przemawia”, jest miejscem spotkania autora i widza. Stając przed dziełem, wyruszamy w drogę, jaką przebył artysta, pozwalamy, by niosła nas „fala zdumień”. Przedzieramy się przez warstwy, płaszczyzny, płataninę linii, którą naniósł na papier, gdy poszukiwał najtrafniejszej formy dla przeżywanych emocji. Dzielimy z nim „zdumienia” nad konstrukcją świata, zatrzymujemy się i pochylamy nad tym, co na co dzień pozostaje niezauważone. Zapis istnienia i przemijania bywa subtelnie harmonijny, ale również pełen niezgody, dramatycznych napięć i kontrastów. Sacrum raz jest na wyciągnięcie ręki, wychodzi ku nam na spotkanie, jest światłem i lśnieniem, ale bywa też głęboko ukryte i zmusza do uważnej wędrówki i pokonania „doliny cienia”. Woda – źródło życia, metafora upływu czasu, dla jednych to czysty błękit, żywioł górskiego strumienia, bezkresny ocean, cząstka wszechświata

Małgorzata Ożóg, *Bez tytułu*, 2016, węgiel, 70 x 70 cm, fot. z archiwum galerii

zacerpnięta w dłonie, dla innych zaś kałuża dla brodzących w niej stóp lub dziecięca radość. Nie ma jednej odpowiedzi. Człowiekowi nie wystarcza „istnieć i przemijać”, w jego naturze jest, by nie ustępować i szukać, a potem by dzielić z innymi swoją opowieść.

Uczestnicy wystawy:

Yeni Armendariz de Sierosławski, Agnieszka Błat, Jakub Bukowski, Elżbieta Brynecka, Bernadeta Cypryś, Katarzyna Foszcz, Małgorzata Górka, Karolina Grabowska, Rafał Jedynak, Klaudia Kamińska, Barbara Komaniecka, Natalia Krzywda, Kinga Kryj, Agnieszka Mazur, Karolina Moskwia, Magdalena Niżnik-Misiak, Wiktoria Ostrowska, Małgorzata Ożóg, Agnieszka Pawlikowska, Paweł Pawlikowski, Anna Pytlarz, Liliana Staniszevska, Agata Starczak, Wiktor Steciński, Katarzyna Strzępek, Tomasz Sz wajka.

Prace powstały w pracowni rysunku prof. zw. Stanisława Góreckiego, prof. UR Renaty Szyszlak i prof. UR Marleny Makiel-Hędrzak

ŁUKASZ CYWICKI

Idea i historia Konkursu o Nagrodę im. Jerzego Panka



Już po raz dziewiąty na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego zostały zaprezentowane najlepsze prace dyplomowe absolwentów kierunków grafika i sztuki wizualne. Odbyła się także ceremonia wręczenia Nagrody im. Jerzego Panka za najlepszy dyplom artystyczny (do konkursu stają osoby wskazane przez promotorów pracowni dyplomujących). Wydarzenie to jest ważnym elementem promocji młodej sztuki, także uznanych artystów pedagogów. Promotor pełni istotną rolę w kształtowaniu osobowości przyszłego artysty, przekazując mu wartości i wiedzę o otaczającym świecie. Pełni też rolę opiekuna, mistrza. Potrafi bowiem wskazać właściwy kierunek działań. Jego doświadczenie i autorytet przyciąga studentów do pracowni. Edukacyjna droga młodego człowieka jest pełna niespodzianek. Ma on nieraz wątpliwości co do słuszności obranej drogi, sposobu pracy. Okres studiów pozwala na opanowanie warsztatu, który następnie absolwenci wykorzystują w pracy twórczej. Obrona dyplomu magisterskiego jest podsumowaniem czasu spędzonego na uczelni.

Idea skonfrontowania najlepszych dyplomów artystycznych na wspólnej wystawie i wybranie w drodze konkursu tego najlepszego nie jest pomysłem nowym. Większość wyższych uczelni artystycznych już od dawna realizuje podobne konkursy. Warto wspomnieć chociażby o 36. edycji konkursu im. Marii Dokowicz (organizowanego kiedyś na Akademii Sztuk Pięknych, a obecnie – Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu), dorocznej Wystawie Najlepszych Dyplomów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie czy słynnym już „Coming Out” (najlepsze dyplomy na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie). Dlaczego więc nie stworzyć podobnej inicjatywy na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego?

Pomysł konkursu zrodził się w 2009 roku podczas rozmowy z profesorem Krzysztofem Skórczewskim, artystą grafikiem z Krakowa, z którym współpracuję, prowadząc zajęcia z grafiki warsztatowej w pracowni druku wypukłego na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Opracowałem założenia konkursu. Profesor zaproponował, aby nagrodę nazwać imieniem Jerzego Panka, artysty grafika, którego był przyjacielem. Jerzy Panek urodził się w 1918 roku w Tarnowie, co miało dla nas szczególne znaczenie, ze względu na „regionalność”. Był wyjątkowo cenionym artystą. Obdarzony fenomenalną intuicją, pełen pasji, tworzył z ogromną

determinacją, jakby spontanicznie, wręcz instynktownie. Był artystą o dziecięcej niemal wrażliwości, rysownikiem, malarzem, przede wszystkim – mistrzem drzeworytu.

Otrzymaliśmy zgodę brata artysty na wykorzystanie imienia i nazwiska Jerzego Panka. Brakowało nam jeszcze kilku istotnych elementów, takich jak: logo konkursu (które zgodził się zaprojektować prof. UR Wiesław Grzegorzcyk) oraz projektu medalu (wykonał go prof. UR Józef Jerzy Kierski). Udało się także, dzięki uprzejmości Jana Fejkla z Krakowa, pozyskać nieodpłatnie 50 sztuk albumów *Dante Jerzego Panka*, którego wydawcą jest Jan Fejkiel Gallery. Albumy stanowiły główną nagrodą w konkursie. Były wręczane wszystkim laureatom i wyróżnionym. Wydawało się, że mamy już wszystko, co jest potrzebne do organizacji tego typu konkursu, no może prawie wszystko. Brakowało nam najważniejszego – własnej galerii, profesjonalnej przestrzeni wystawienniczej. Do niedawna korzystaliśmy z uprzejmości dyrekcji Zespołu Szkół Plastycznych w Rzeszowie, gdzie w Galerii Miasta co roku mogliśmy prezentować wystawę „Najlepsze Dyplomy Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego”, połączoną z wręczeniem Nagrody. Sytuacja zmieniła się w 2012 roku po przeniesieniu wydziału z Krasnego do jednego z głównych budynków Uniwersytetu Rzeszowskiego. Teraz byliśmy już w centrum miasta i, co najważniejsze, udało się wydzielić odpowiednią przestrzeń na galerię nazwaną imieniem prof. Włodzimierza Kotkowskiego.

Do tej pory rozstrzygnęliśmy osiem edycji konkursu, na które zgłoszono w sumie 156 magisterskich dyplomów artystycznych, tych najciekawszych i najbardziej dojrzałych. Kapituła Nagrody, która powoływana jest corocznie z grona pedagogów pracujących na Wydziale Sztuki, przyznaje Nagrodę Główną. W dużej części wybory Kapituły okazywały się trafne ze względu na fakt, że osoby wyróżnione nadal pracują twórczo już po zakończeniu edukacji, a ich rozwój można obserwować na różnego rodzaju przeglądach, konkursach i wystawach. Wszystkie edycje konkursu były prezentowane na łamach ogólnopolskiego kwartalnika literacko-artystycznego „FRAZA”.



Kamila Bednarska, *Ryba XV*, 2009, intaglio, 80 x 100 cm, fot. archiwum konkursu

I edycja konkursu

Nagrodę za najlepszy dyplom artystyczny w roku akademickim 2008/2009 otrzymała **Kamila Bednarska** za dyplom z grafiki warsztatowej zrealizowany pod kierunkiem prof. UR Marka Olszyńskiego i dra Pawła Bińczyckiego oraz aneks do dyplomu z malarstwa pod kierunkiem prof. Stanisława Białogłowicza. Zostały przyznane także dwa równorzędne wyróżnienia dla **Anny Papiernik** (za dyplom z rysunku zrealizowany pod kierunkiem prof. UR Doroty Jajko-Sankowskiej) oraz **Dawida Kędzierskiego** (za dyplom z malarstwa wykonany pod kierunkiem prof. UR Marka Pokrywki i dra Antoniego Nikla).

Źródłem mojej pracy stała się ryba. Inspirowana jej kształtem, formą i ruchem stworzyłam cykl dyplomowy, w skład którego weszło kilkanaście grafik wykonanych w technikach druku płaskiego wklęsłego. Ryba jest wytrychem – otwiera proces tworzenia. Kiedy zaczynam pracę, myślę gestem, często po prostu ten ślad przybiera kształt ryby. Dla mnie ryba jest pierwotnym gestem twórczym. Nie ma ukrytych znaczeń. Po prostu jest najwłaściwsza poprzez swój kształt i kolor. Ogromną inspiracją zawsze był dla mnie warsztat graficzny. Często niemożliwy do przewidzenia efekt daje bodziec do ciągłego poszukiwania.

Kamila Bednarska



Łukasz Gil, *Stacja XV*, 2010, olej płótno, 160 × 210 cm, fot. archiwum konkursu

II edycja konkursu

Nagrodę za najlepszy dyplom artystyczny w roku akademickim 2009/2010 otrzymał Łukasz Gil za dyplom z malarstwa zrealizowany pod kierunkiem prof. zw. Stanisława Białogłowicza. Zostały przyznane także dwa wyróżnienia dla **Magdaleny Łać** (za dyplom z grafiki warsztatowej, zrealizowany pod kierunkiem prof. Krzysztofa Skórczewskiego) oraz dla **Anety Panas** (za dyplom z rysunku zrealizowany pod kierunkiem prof. Stanisława Góreckiego i prof. UR Marleny Makiel-Hędrzak).

Moja „Pasja” jest próbą zaproszenia do medytacji i refleksji nad codziennością i słabością życia ludzkiego poprzez ukazanie głębokiego wymiaru sakralnego katharsis. Malując Drogę Krzyżową zastosowałem zawężoną gamę kolorystyczną, prowadząc ją do chromoluminaryzmu w celu uzyskania autentycznego i szczerego wymiaru prac... Malując własną wizję Drogi Krzyżowej zauważyłem, iż praca nad nią wymaga ekspresji

i wewnętrznego zaangażowania, które pozwalają odczuwać cierpienie, ciężar codziennego krzyża, przełamanie barier własnego sumienia. W obrazach odkrywam siebie. Ze zdziwieniem zauważyłem, że namalowane przeze mnie obrazy Stacji Męki Pańskiej przemówiły, stały się czymś bliższym, czymś nie zawsze dającym się wyjaśnić czy przetłumaczyć na jakikolwiek inny język...

Stacje Drogi Krzyżowej nazwałem własną drogą, przyswajając ich niepowtarzalny klimat, wchłaniając płynącą z nich głębię, wyszukując w nich to, co wartościowe i dobre. Odczuwam coraz większą i nieodpartą potrzebę przebywania z nimi. Dzisiaj wiem, że malując tego typu obrazy muszę je czuć i nimi żyć, co pozwala na każdorazowe ich odkrywanie. Odnoszę wrażenie, że zrealizowana tematyka prac dyplomowych może w przyszłości wyznaczać moją drogę artystyczną.

Łukasz Gil



Ewelina Kochan-Chrzęszcz, *Zabawki II*, 2011, linoryt, 40 × 40 cm, fot. archiwum konkursu

III edycja konkursu

Nagrodę za najlepszy dyplom artystyczny w roku akademickim 2010/2011 otrzymała **Ewelina Kochan-Chrzęszcz** za dyplom z grafiki warsztatowej zrealizowany pod kierunkiem prof. Krzysztofa Skórczewskiego. Zostały także przyznane dwa równorzędne wyróżnienia dla **Barbary Szal-Porczyńskiej** (za dyplom z malarstwa zrealizowany pod kierunkiem prof. Stanisława Białogłowicza) oraz dla **Damiana Haby** (za dyplom z rzeźby zrealizowany pod kierunkiem prof. UR Józefa Jerzego Kierskiego).

Puchate, kolorowe, kanciaste lub drewniane... Każda inna. Niby zwykłe, ale gdy przyjrzymy się im dokładniej, dostrzeżemy niebanalność zamkniętą w każdej formie. Prostota kształtu przepłata się z ekspresją koloru, tworząc abstrakcyjną całość. Zabawki.

Ewelina Kochan-Chrzęszcz



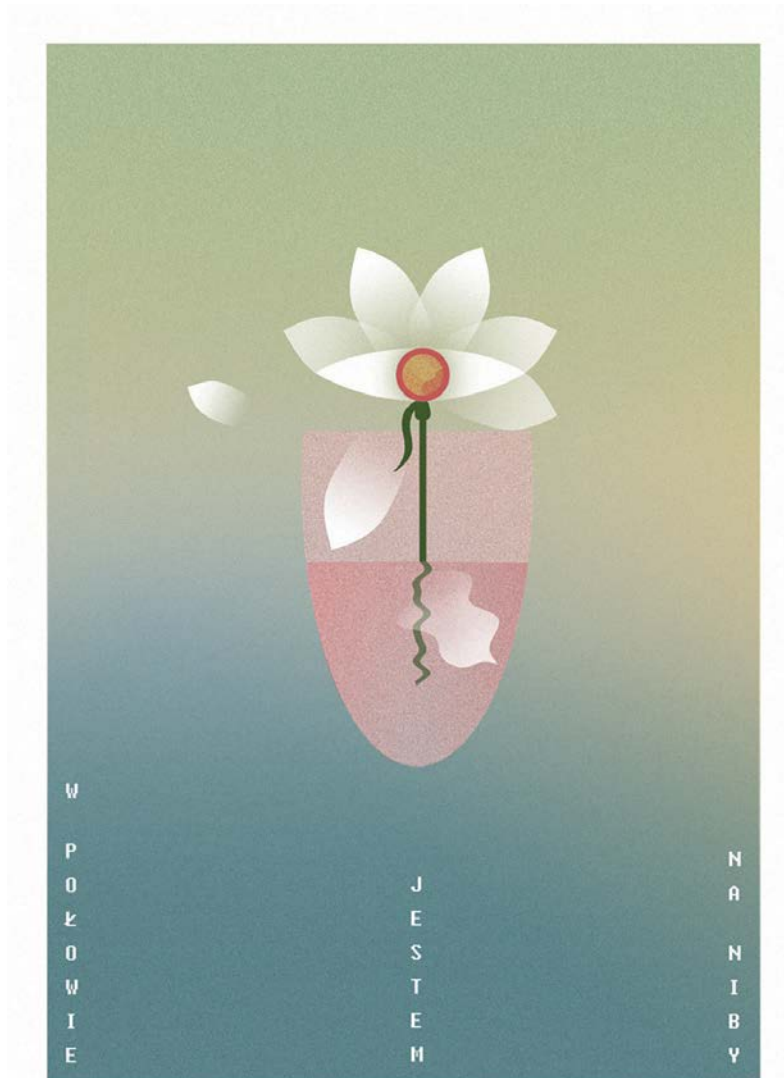
Józef Kieraś, seria 22 znaków graficznych dla drużyn Polskiej Ligi Futbolu Amerykańskiego, 2012, fot. archiwum konkursu

IV edycja konkursu

Nagrodę za najlepszy dyplom artystyczny w roku akademickim 2011/2012 otrzymał **Józef Kieraś** za dyplom z grafiki projektowej zrealizowany pod kierunkiem prof. UR Wiesława Grzegorzcyka. Zostały także przyznane dwa równorzędne wyróżnienia dla **Kamili Rzeszutek** (za dyplom z rysunku zrealizowany pod kierunkiem prof. Stanisława Góreckiego oraz prof. UR Marleny Makiel-Hędrzak), drugie wyróżnienie otrzymała **Anna Słupek** (za dyplom projektowy wykonany pod kierunkiem prof. UR Tadeusza Nuckowskiego).

Podjmując się rewitalizacji znaków drużyn polskiej ligi miałem na celu stworzenie serii znaków, w której każde logo będzie indywidualne i odda charakter drużyny. Powstałe znaki nawiązują w większości przypadków do kolorystyki już istniejących, jednakże pod względem estetycznym różnica jest znaczna. Graficzne przedstawienie danego pomysłu – mniej lub bardziej kreatywnego – w większości sytuacji wywodzi się z rzeczywistego, faktycznego wizerunku rzeczy, zwierząt, ludzi czy zjawisk. Odpowiednie zabiegi stopniujące schematyzację znaku poprzez rezygnację z półtonów, cieniowania, tekstury itp., prowadziły do uzyskania płaskich powierzchni koloru, a geometryzacja kształtów do powstania wyrazistych symboli.

Józef Kieraś



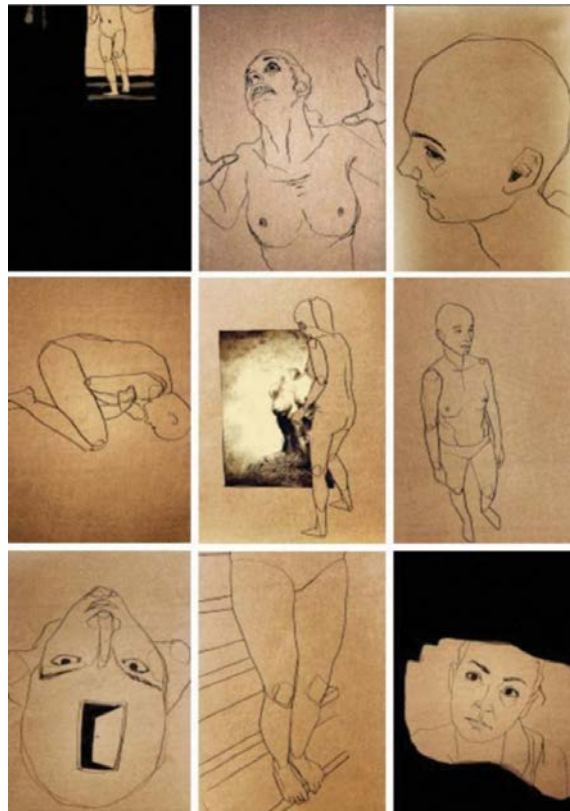
Elżbieta Słonina, *Narcyz*, 2013, druk cyfrowy, 100 × 70 cm, fot. archiwum konkursu

V edycja konkursu

Nagrodę za najlepszy dyplom artystyczny w roku akademickim 2012/2013 otrzymała **Elżbieta Słonina** (za dyplom z grafiki projektowej, zestaw plakatów zrealizowany pod kierunkiem prof. UR Wiesława Grzegorzcyka). Zostały także przyznane dwa równorzędne wyróżnienia dla **Piotra Kolanko** (za dyplom z malarstwa zrealizowany pod kierunkiem prof. Stanisława Białogłowicza) oraz dla **Izabeli Tabor** (za dyplom z malarstwa zrealizowany pod kierunkiem prof. UR Antoniego Nikła i prof. UR Marka Pokrywki).

„Czego oczy nie wiedzą” to seria plakatów o charakterze okrojonego pamiętnika. Każdy plakat „wyrwany” z serii opowiada o sytuacjach, które wymagają mojej uwagi i refleksji. Słowo jest tu podstawą, bo powstaje najpierw. Z istniejących bądź zasłyszanych powiedzonek układam surrealistyczne, a czasem ironicznie brzmiące „złote myśli” – odwzorowując tym samym dane uczucie. Projektowanie jest swego rodzaju emocjonalną ulgą, bo same słowa nie przekonują mnie do siebie. To co chcę przekazać, jest niewystarczające w krótkich „powiedzonkach”. Muszę to jeszcze zobaczyć w kolorach, kształtach i objętości. Zrozumieć, jaki kolor ma moja miłość i co jest kształtem chciwości czy zdrady.

Elżbieta Słonina



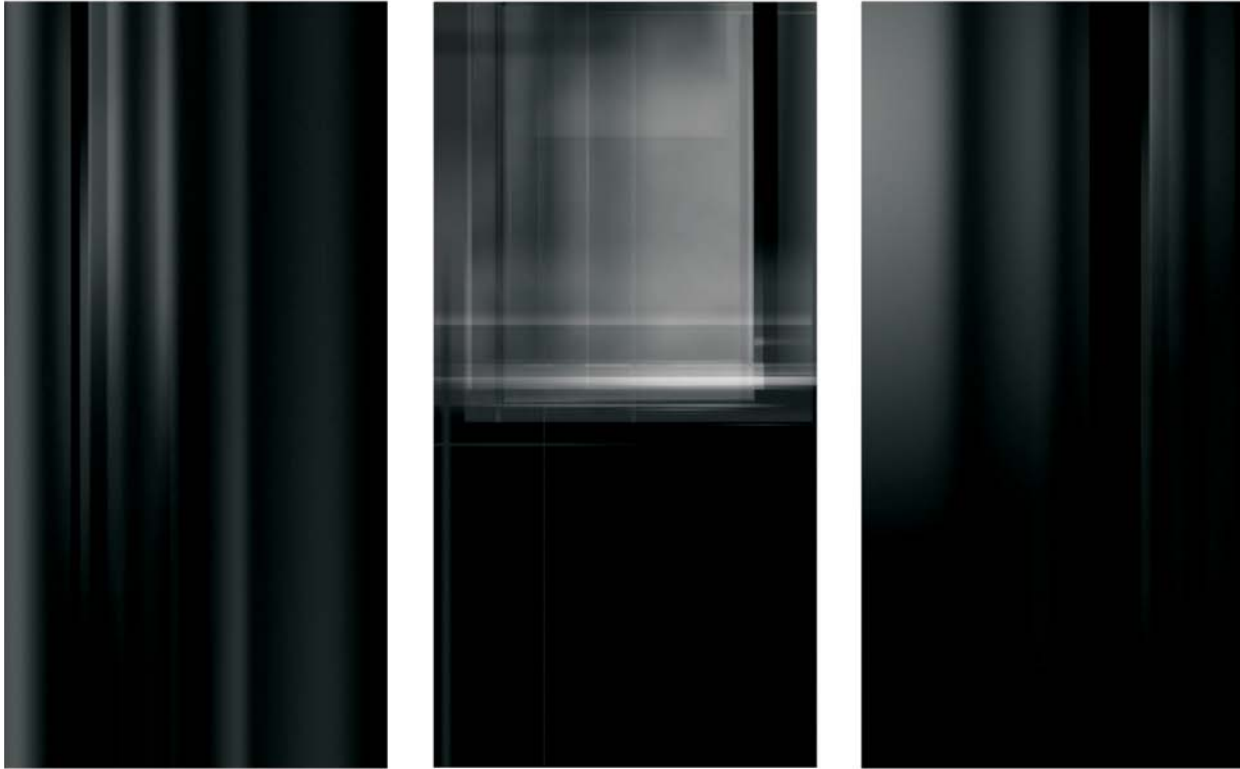
Kamila Kośmider, ... skąd / dokąd ..., 2014, fragmenty animacji dyplomowej, fot. archiwum konkursu

VI edycja konkursu

Nagrodę za najlepszy dyplom artystyczny w roku akademickim 2013/2014 otrzymała **Kamila Kośmider** za dyplom z animacji zrealizowany pod kierunkiem prof. UR Janusza J. Cywickiego. Zostały także przyznane dwa równorzędne wyróżnienia dla **Pauliny Hippe** (za dyplom zrealizowany w Pracowni Transformacji Obrazu / Multimedia pod kierunkiem prof. UR Janusza J. Cywickiego) oraz **Pauliny Dębosz** (za dyplom z malarstwa pod kierunkiem prof. UR Antoniego Nikła, prof. UR Marka Olszyńskiego i prof. UR Marka Pokrywki).

Realizacja „... skąd-dokąd...” jest krótką historią zbudowaną w technice animacji poklatkowej. Na jej całość składa się ponad tysiąc odręcznych rysunków, zmodyfikowanych cyfrowo. Jest to pełna melancholii opowieść o człowieku i jego wędrowności. Historia, którą pragnę przedstawić, nie stara się odpowiadać na pytania ani interpretować złożoności świata. Jej zadaniem jest kontemplacja natury upływającego czasu. Być może każdy mógłby odnaleźć w niej cząstkę siebie samego, bo jest w niej trochę radości i trochę smutku. Szczypta żalu, tęsknoty za tym, czego już nie odzyskamy i trochę strachu przed tym, co nas jeszcze czeka.

Kamila Kośmider



Monika Krzysiak, *Epizod I, Kompozycja I, II, III*, 2015, druk cyfrowy, 140 × 70 cm × 3, fot. archiwum konkursu

VII edycja konkursu

Nagrodę za najlepszy dyplom artystyczny w roku akademickim 2014/2015 otrzymała **Monika Krzysiak** (za dyplom z grafiki cyfrowej zrealizowany pod kierunkiem dr Joanny Janowskiej-Augustyn). Zostały także przyznane dwa równorzędne wyróżnienia dla **Sylwii Zawiaślak** oraz **Tomasza Kordyaczego** (oba dyplomy z grafiki warsztatowej zrealizowane pod kierunkiem prof. Krzysztofa Skórczewskiego i dra Łukasza Cywickiego).

Epizody – coś, co pojawia się na chwilę i zaraz potem znikną, często niezauważone. Tak jak światło, które wpada przez okna i wypełnia pomieszczenie odbiciami, kształtami, tworząc skomplikowane, lecz nietrwałe kompozycje. Kompozycje, które umykają uwadze.

Cykl „Epizody” to próba uchwycenia owych kompozycji na ograniczonej płaszczyźnie papieru; pokazanie efektów, jakie tworzy światło, przechodząc przez okna, przebijając się przez różnorakie zasłony, które są swego rodzaju filtrem zmiękczającym nadającym inną, ciekawą wartość.

Monika Krzysiak



Monika Maziarz, *Przenikanie II*, 2016, olej na płótnie, 100 × 150 cm, fot. archiwum konkursu

VIII edycja konkursu

Nagrodę za najlepszy dyplom artystyczny w roku akademickim 2015/2016 otrzymała **Monika Maziarz** (za dyplom z malarstwa pod kierunkiem prof. UR Antoniego Nikła, prof. UR Marka Olszyńskiego i prof. UR Marka Pokrywki). Zostały także przyznane dwa równorzędne wyróżnienia: dla **Jagody Wyszatyckiej** (za dyplom z grafiki warsztatowej zrealizowany pod kierunkiem prof. Krzysztofa Skórczewskiego i dra Łukasza Cywickiego) oraz dla **Joanny Rokosz** (za dyplom z grafiki projektowej zrealizowanej pod kierunkiem prof. UR Wiesława Grzegorzczyka).

Motywytem obecnym w cyklu „Przenikanie” jest draperia. Inspiracją stały się właściwości tkanin, takie jak przezroczystość i możliwość dowolnej deformacji. Poprzez zamierzone kształtowanie z istotną rolą przypadku starałam się wykreować nowe przestrzenie. Zawężone kadry stają się kompozycją na pograniczu abstrakcji, która może być dowolnie interpretowana.

Monika Maziarz

Skład kapituły w poszczególnych edycjach

I: dr Magdalena Rabizo-Birek – przewodnicząca, prof. UR Wiesław Grzegorzczyk, prof. UR Marek Olszyński, prof. UR Józef Jerzy Kierski, prof. UR Marlena Makiel-Hędrzak, dr Antoni Nikiel, prof. UR Krzysztof Skórczewski, dr Łukasz Cywicki – sekretarz konkursu, bez prawa głosu; II: Kapituła Nagrody w składzie: dr Magdalena Rabizo-Birek – przewodnicząca, prof. UR Marlena Makiel-Hędrzak, prof. zw. Stanisław Białogłowicz, prof. UR Józef Jerzy Kierski, prof. UR Marek Olszyński, prof. UR Wiesław Grzegorzczyk, prof. UR Krzysztof Skórczewski – członek kapituły, dr Łukasz Cywicki – sekretarz konkursu, bez prawa głosu, mgr Grzegorz Frydryk – protokolant; III: dr Anna Steliga – przewodnicząca, prof. UR Marlena Makiel-Hędrzak, prof. UR Marek Olszyński, prof. UR Stanisław Magdziak, dr Paweł Bińczycki, prof. UR Krzysztof Skórczewski – członek kapituły, dr Łukasz Cywicki – sekretarz konkursu, bez prawa głosu, mgr Grzegorz Frydryk – protokolant; IV: prof. Jadwiga Szmyd-Sikora – przewodnicząca, prof. UR Jadwiga Sawicka, prof. UR Marlena Makiel-Hędrzak, prof. UR Wiesław Grzegorzczyk, dr Marcin Jachym, dr Łukasz Cywicki – sekretarz konkursu, bez prawa głosu; V: prof. UR Józef Jerzy Kierski – przewodniczący, prof. UR Jadwiga Sawicka, prof. UR Marlena Makiel-Hędrzak, prof. UR Antoni Nikiel, dr Grzegorz Frydryk, mgr Marcin Dudek, dr Łukasz Cywicki – sekretarz konkursu, bez prawa głosu; VI: prof. Krzysztof Skórczewski – przewodniczący, prof. UR Józef Jerzy Kierski, prof. UR Marlena Makiel-Hędrzak, prof. UR Jarosław Sankowski, dr Magdalena Uchman, mgr Marcin Dudek, dr Łukasz Cywicki – sekretarz konkursu, bez prawa głosu; VII: prof. UR Józef Jerzy Kierski – przewodniczący, prof. UR Dorota Sankowska, prof. UR Antoni Nikiel, dr Joanna Janowska-Augustyn, dr Grzegorz Frydryk, mgr Marcin Dudek, prof. Krzysztof Skórczewski, dr Łukasz Cywicki – sekretarz konkursu, bez prawa głosu; VIII: prof. UR Antoni Nikiel – przewodniczący, prof. Tadeusz Błoński, prof. UR Janusz J. Cywicki, dr hab. Agnieszka Dobosz-Bruchnalska, dr Łukasz Cywicki – sekretarz konkursu, bez prawa głosu.

AGNIESZKA DOBOSZ

Włodzimierz Kotkowski

Rysunek i grafika



Włodzimierz Kotkowski, *Szkic*, 2010, tusz na papierze,
z archiwum rodziny artysty

Ważną ekspozycją otwierającą działalność galerii wydziałowej i zarazem rok akademicki 2016/2017 była wystawa profesora Włodzimierza Kotkowskiego. Prezentowane na niej prace pochodziły z różnych okresów twórczości profesora. Były akwatinty z początku lat siedemdziesiątych i późniejsze mezzotinty z lat dziewięćdziesiątych, kolorowe cykle i ekslibrisy. Cennym elementem ekspozycji okazały się rysunki i szkice. Wprowadzały trochę prywatności i kameralności. Ten osobisty i nieoficjalny wymiar twórczości i oglądanie znanych nam prac profesora w kontekście Jego szkicownika było szczególnie dla nas wartościowe.

Galeria Wydziału Sztuki UR im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego
1.12–7.12.2016



Widok wystawy, fot. z archiwum galerii

WIESŁAW BANACH

Beksiński nieznany?

Zdzisław Beksiński należy do najbardziej znanych współczesnych malarzy. Któż tak jak on miał olbrzymią liczbę wystaw niemalże w całej Polsce? Niewielu ma stałe ekspozycje, a sanocki twórca aż trzy: w Sanoku, Nowej Hucie i Częstochowie. Ponadto wydano ponad 20 albumów jego malarstwa – w kraju, ale także w Stanach Zjednoczonych, Japonii, Niemczech, Francji. Przeprowadzono z nim niezliczoną liczbę wywiadów prasowych, radiowych i telewizyjnych, nakręcono kilka filmów dokumentalnych i jeden fabularny, wydano część jego korespondencji, część dzienników, a także opowiadania. W Internecie strony z jego twórczością są odwiedzane przez miliony ludzi. A więc, czy można jeszcze coś więcej dodać do tego, co już o nim wiemy? Wydaje się jednak, że jego dzieło, czyli to, co dla niego samego było najistotniejsze, pozostaje ciągle jeszcze odczytywane na opak. Więcej – brakuje pogłębionej refleksji nad jego sztuką, nie istnieje rzeczywista

dyskusja wokół jego twórczości, mimo iż od jego śmierci upłynęło 12 lat. Ja sam, wertując coraz to inne notatki, które pisałem o swoich obrazach, chłonę z ciekawością jego spostrzeżenia, nadzieje i rozczarowania. Twórczość Beksińskiego niezmiennie pozostaje inspiracją nie tylko dla malarzy – zwracają się ku niej kompozytorzy, muzycy, poeci, twórcy filmów fabularnych. Widzowie, oglądający jego wystawy, niezmiennie zadają pytania, chcąc zrozumieć tajemnicę kryjącą się w tym niezwykłym malarstwie. Tak więc Zdzisław Beksiński pozostaje ciągle jeszcze nie do końca rozpoznany. Mam nadzieję, że nigdy nie nastąpi taki moment, kiedy powiemy: „wiemy już wszystko”, lecz siła i piękno tego malarstwa będą nas poruszać, wzruszać i fascynować ciągle od nowa.

Galeria Wydziału Sztuki UR im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego
9.05–15.05.2016



Widok wystawy, fot. z archiwum galerii

AGNIESZKA JANKOWSKA

5. Międzynarodowy Konkurs na Rysunek im. M. E. Andriollego

Czymże dla nas jest współczesny rysunek? Czy to linia Manzoniego o długości 7200 metrów, bazgroty konferencyjne, graffiti na ścianie kamienicy, kaligrama Apollinaire'a, cykle Romana Opałki, czy może zbudowane światłocieniem martwe natury, czy pomiary architekta, zapis-podpis Beuysa, ślad pozostawiony przez skonstruowaną do rysowania maszynę, a może to rysunek multimedialny czy ślad linii – formy w przestrzeni...?

Nie śmiem i nie pragnę tego określać – chociaż jedni nazywają go wolnością, inni drogą, dla wielu pozostaje wciąż pierwszym zapisem idei, jej udokumentowaniem czy szkicem. Rysunek.

W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat rysunek wyzwolił się z bycia tylko techniką, uzyskał autonomię, stał się odrębną dziedziną sztuki. Wśród artystów pojawiła się zatem potrzeba spotkań, ogólnopolskich i międzynarodowych pokazów i konkursów – we Wrocławiu, Warce, Radomiu, Kaliszu, Lubaczowie i Nałęczowie.

Międzynarodowy Konkurs na Rysunek im. Michała Elwiro Andriollego w Nałęczowie po raz pierwszy został zorganizowany w 1987 roku przez Towarzystwo Przyjaciół Nałęczowa. W artystyczne przedsięwzięcie zaangażowani są społecznicy: artysta grafik dr hab. Adam Panek (UMCS Lublin) i Zbigniew Strzyżyński – artysta rzeźbiarz – komisarz konkursu.

Celem konkursu jest zaprezentowanie aktualnych osiągnięć w zakresie rysunku oraz uświetnienie pamięci jednego z największych grafików i ilustratorów II połowy XIX wieku – Michała Elwiro Andriollego, którego losy na zawsze zostały związane z Nałęczowem. Nagrodzone prace 5. edycji konkursu wyróżniają się techniczną swobodą w mistrzowskim operowaniu medium rysunkowym, określa je wolność interpretacji i improwizacji oraz poszukiwań, a wszystkie pozostają zapisem wewnętrznych przeżyć artystów.

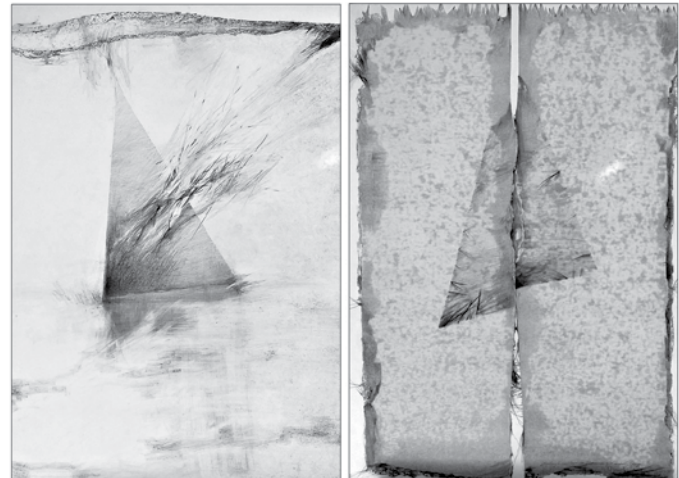
Grand Prix 5. Międzynarodowego Konkursu na Rysunek im. Andriollego zdobyły *Bramy Czasu* Kazimierza Drapiewskiego, prace stworzone przy użyciu ołówka, odznaczające się miękką, subtelnie i konsekwentnie budowaną materią rysunkową, w poetycki sposób opisującą architektoniczne pejzaże.

I Nagrodę otrzymała Emilia Pitucha za tryptyk wykonany ołówkiem pt. *Lifelogging. Akcesoria – Obsesja w opcji ubieralnej*. Autorka, przy użyciu oszczędnych środków wyrazu, wykreowała światłem niezwykle rysunkowe przestrzenie.

II Nagrodę zdobyła Marzena Zacharewicz za cykl rysowany kredką pt. *Zbroja*. Prace zbliżone swoim charakterem do

grafiki, charakteryzują się oszczędnym zróżnicowaniem materii, budującej płaszczyzny wyłaniające się z czerni tła.

Jury Konkursu uhonorowało III Nagrodą Pawła Baśnika za dwie prace pt. *Post Mortem*, stworzone za pomocą tuszu



Maria Sękowska, z cyklu *Psalmy Dawidowe na instrumenty strunowe...*, 2015, tech.miesz., 2x 100 x 70 cm, dzięki uprzejmości artystki

i węgla, niezwykle rysunki inspirowane czasem. Realistycznie narysowane tuszem postacie, upozowane jak na starych fotografiach, pomiędzy nimi przestrzenie zbudowane węglem, które zostały dramatycznie wygumkowane, przetarte żywiołowym gestem, niczym odnalezione po latach zniszczone fotografie rodzinne. Nagrodami Specjalnymi zostali uhonorowani: Magdalena Jaroć, Maria Sękowska, Jarosław Grulkowski, Kamil Pieczykolan. Stworzone przez autorów prace, poza formalnym mistrzostwem w dziedzinie rysunku, charakteryzują się wręcz sensualnie wykreowaną materią, sformułowaną niejako pomiędzy czasem i przestrzenią.

Wyróżnienia Honorowe otrzymali: Max Andała, Łukasz Gierlak oraz Anna Gutek za portrety przesyczone indywidualizmem wypowiedzi artystycznej.

Artyści uczestniczący w wystawach pokonkursowych 5. edycji Międzynarodowego Konkursu na Rysunek im. Andriollego Nałęczów 2015 prezentują różnorodne podejście do materii otaczającej ich rzeczywistości i dzięki biegłości warsztatowej kreują wizje nowych, własnych światów.

Galeria Wydziału Sztuki UR im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego
14.04–7.05.2016

JADWIGA SAWICKA

Funny Games

Wystawa poświęcona pamięci Maćka Wieczerezaka

O potrzebie wystawy poświęconej pamięci Maćka Wieczerezaka myśleliśmy już wracając z jego pogrzebu. Bo w jaki inny sposób mogliśmy zareagować na szok, który wywołała w nas wiadomość o jego śmierci? Ten absolwent naszego Wydziału (dyplom w 2010 w pracowni prof. Stanisława Białogłowicza) był przykładem życia skoncentrowanego na sztuce. Zdeterminowany już od pierwszych lat studiów, świadomy,

były subiektywne, kierowaliśmy się względami estetycznymi, ale także emocjami. Istotne było odwoływanie się do przeszłości, czyli czasu studiów, ale także bezpośrednie nawiązanie do jego prac. Tytuł *Funny Games* – zaproponowany przez Aleksandrę Wieczerezak – to także tytuł serii obrazów Maćka. Oddaje on dobrze charakter jego twórczości, jest wieloznaczny, a tym samym inspirujący.



Widok wystawy: prace Maćka Wieczerezaka, fot. z archiwum galerii

że jeżeli chce się żyć ze sztuki, to nie można ograniczać swoich horyzontów do rozmiarów regionalnych, ale jednocześnie nieuwzględniający artystycznych kompromisów, otwarty na różne media, eksperymentujący z designem... W pewnym sensie Maciek był idealnym przykładem absolwenta, którego talent, ambicja i praca przełożyły się na konkretny sukces. Wyrazisty, rozpoznawalny styl jego obrazów sprawił, że Maciek już wkrótce po studiach stał się widoczny na scenie artystycznej; dużo wystawiał, znalazł galerie, które promowały jego twórczość za granicą. Przede wszystkim jednak był skupionym na swojej pracy, głęboko zaangażowanym artystą, i takim chcieliśmy go zapamiętać.

Kluczem do wystawy było zebranie artystów, ludzi bliższych Maćkowi, przeważnie jego rówieśników. Dlatego zaprosiliśmy do współpracy Bartosza Fica – kolegę Maćka, bardzo ważna była także obecność żony, Aleksandry Wieczerezak; to oni sugerowali wybór większości uczestników. Nasze wybory

W liście do uczestników pisaliśmy:

„*Funny Games* to tytuł filmu Michaela Hanekego; film chłodny i okrutny, gdzie jednocześnie bezmyślna i wyrafinowana przemoc niszczy spokojną normalność. *Funny Games* to także nazwa strony internetowej, oferującej oszałamiającą perspektywę zagrania za darmo w ponad 8000 gier.

Funny Games to wystawa poświęcona pamięci Maćka Wieczerezaka. Tytuł nawiązuje do charakteru jego twórczości, w której tak dużą rolę odgrywa ikonografia kultury popularnej. Te atrakcyjne wizualnie prace podejmują jednak tematy wielkiej wagi.

Powodem, dla którego chcemy stworzyć wystawę *Funny Games*, jest fakt, że Maćka już nie ma; zostały jego obrazy, które były dla niego bardzo ważne.

Chodzi nam o prace będące:

- refleksją nad przeszłością/ okresem wspólnych studiów,
- refleksją na temat jego prac,
- refleksją na temat przemijania, pamięci.

Termin „refleksja” traktujemy bardzo szeroko, liczymy na różne media i różnorodność form wypowiedzi. Chcemy uniknąć sentymentalizmu – to nie będzie trudne, jeśli zachowamy ducha twórczości Maćka.

Kilka przymiotników, które wydają się nam kluczowe:
okrutne/ zabawne/ poważne
przewrotne/bezwzględne/emocjonalne
dekoracyjne/wyrafinowane/chłodne/ konceptualne”

Naszym zdaniem otwarta formuła doboru prac okazała się trafną decyzją – powstała wystawa różnorodna, ale zaskakująco spójna. Czuliśmy, że jest to raczej dialog z Maćkiem, z jego pracami, niż ostateczne pożegnanie.



Widok wystawy: rzeźba Liliany Szybel, od lewej: obrazy Magdaleny Bąk, Sylwestra Stabryły i Arkadiusza Andrejkowa, fot. z archiwum galerii

W wystawie wzięli udział:

Arkadiusz Andrejkow, Magdalena Bąk, Stanisław Białogłowicz, Marcin Dudek, Bartosz Fic, Łukasz Gil, Maciej Gulak, Marek Haba, Tomek Mistak, Marcin Pecka, Tomasz Rolniak, Alicja Stankiewicz, Sylwester Stabryła, Jan Szczepan Szczepkowski, Barbara Szal-Porczyńska, Liliana Szybel, Leszek Wawraszek, Maciej Wieczerek, Piotr Woroniec jr

Galeria Wydziału Sztuki UR im. prof. Włodzimierza Kotkowskiego

8. 12. 2016–8.01. 2017

Kuratorzy: Jadwiga Sawicka, Krzysztof Pisarek, Bartosz Fic

MACIEK WIECZERZAK 1986–2015

Studiował na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, dyplom obronił w pracowni prof. Stanisława Białogłowicza w 2010 roku. Zajmował się malarstwem, rysunkiem, rzeźbą oraz projektowaniem graficznym.

Maciek Wieczerek w swej twórczości posługiwał się symboliką popkultury, by wypowiadać się na najbardziej nurtujące go tematy, czyli seksualność i śmierć. Jego projekty były wykorzystywane przez modne polskie marki. Miał na swoim koncie liczne nagrody, kilkadziesiąt wystaw grupowych w kraju i za granicą, kilkanaście wystaw indywidualnych. Do najważniejszych sukcesów tego młodego artysty należał pokaz jego prac w renomowanej Saatchi Gallery w Londynie.

Mimo młodego wieku miał na swoim koncie wiele sukcesów na arenie europejskiego rynku sztuki: Biennale de Brabant 2015 (Tilburg, Holandia), Art up! 2016 (Lille, Francja). Współpracował z wieloma profesjonalnymi marszandami sztuki w Polsce i za granicą: Abbey House, Dagart Galerie, Arnaud Rogez Galerie, Van Loon Galleries. Był to jeden z najlepiej zapowiadających się polskich artystów młodego pokolenia. Mieszkał i pracował w Mielcu, w autorskim atelier ENFANT TERRIBLE.

KAMILA BEDNARSKA

Portret intymny Slavsk (Ukraina)

W dniach 10–16 października 2016 roku w Slavsku na Ukrainie zrealizowany został projekt *Portret intymny*. Motywacją do jego stworzenia była potrzeba umożliwienia nawiązania dialogu pomiędzy młodymi ludźmi o różnej przynależności



Uczestniczka projektu Patrycja Modrzyńska, ASP Katowice, fot. P. Woroniec jr

kulturowej. Poprzez działania tego typu daliśmy im szanse poznania nowego środowiska artystycznego oraz poszerzenia pola współpracy. Głównym celem projektu było propagowanie działań artystycznych z zakresu sztuki współczesnej, wykraczających poza klasycznie rozumiany „warsztat”. Działania te stanowią wyraz budowania indywidualnych, subiektywnych, często intymnych sposobów postrzegania odmienności i podobieństwa międzykulturowego dwóch sąsiadujących ze sobą narodów (Polski i Ukrainy). Działania warsztatowe, podczas których młodzież połączona wspólną pasją do sztuki współczesnej mogła zbliżyć się do siebie i odkryć podobieństwa, wspólne korzenie, a w konsekwencji przezwyciężyć stereotypy w postrzeganiu wspólnej historii oraz we współczesnych relacjach.

Całość warsztatów zarejestrowana została na zdjęciach i filmach. Powstał podsumowujący to wydarzenie reportaż. Przeprowadzono rozmowy i wywiady w celu uchwycenia towarzyszących twórcom emocji. Organizacją projektu zajęła się Fundacja Rozwoju Społeczno-Gospodarczego Inwencja, natomiast partnerem ze strony ukraińskiej było mieszczące się we Lwowie Muzeum Idei. W projekcie wzięło udział 15 osób z Polski oraz 15 osób z Ukrainy. Uczestnikami byli: Kamila Bednarska UR, Piotr Woroniec Jr UR, Katarzyna Fornal UR, Ondrej Revický UR, Jakub Zdejszy ASP Katowice, Anna Micał UR, Agata Karaś UR, Aleksandra Niedziółka UR, Maciej Śliwiak UR, Anna Torba UR, Marcelina Siwiec UR, Paulina Dębosz UR, Maja Różycka ASP Katowice, Karolina Lefek ASP Katowice, Karolina Konopka ASP Katowice, Piotr Desperak ASP Katowice, Patrycja Modrzyńska ASP Katowice, Magdalena Duda UR, Michał Czerko AJD Częstochowa, Aleksandra Szlęk ASP Katowice, Serhiy Savchenko ASP Lwów, Bohdan Bohatczuk ASP Lwów, Arthur Soletskiy ASP Lwów, Olesia Serban ASP Lwów, Uliana Kulchitska ASP Lwów, Aleksandra Godlevska ASP Lwów, Nazar Martynyuk ASP Lwów, Anna Anufrieva ASP Lwów, Maryna Odaiska ASP Lwów, Roksolana Tabaka ASP Lwów, Vitalii Shupliak ASP Lwów, Hanna Shumska ASP Lwów, Valentyna Słyko ASP Lwów, Bogdanna Pacyuk ASP Lwów, Marina Naumchuk ASP Lwów, Vasyl Savchenko ASP Lwów.

Projekt *Portret intymny* miał w swoim założeniu pokazanie jak najmniej przekłamanego obrazu siebie. Było to zadanie dość trudne ze względu na krótki czas realizacji, dodatkowo uczestnicy spotkali się pierwszy raz w życiu. Główną barierą był język. Podczas działań przy dwóch zadaniach uczestnicy pracowali w grupach 2-osobowych, międzynarodowych. Pierwsze działanie polegało na nagraniu wywiadu, obrazu, animacji, która ich ze sobą zapozna. Za pomocą prostych środków wyrazu mieli zapytać, porozmawiać, zarejestrować czynności drugiej osoby. Drugim podsumowującym działaniem było stworzenie fotograficznego portretu swojej pary. Należało znaleźć jakiś szczegół, element, który najwłaściwiej scharakteryzuje drugą osobę.

Oprócz prac wykonanych wspólnie każdy uczestnik stworzył pracę, która była odpowiedzią na temat *Portret intymny*. Bardzo ważne było również pokazanie siebie bez charakterystycznego „kamouflażu”, którym każdy na co dzień się posługuje. Najtrudniejsze jest zdjęcie tej maski. Jednak wspólny język sztuki jest uniwersalny. Każdy twórca pokazuje tylko



Zdjęcie grupowe/ robocza wystawa, Slavsko, Ukraina, fot. P. Woroniec jr

jemu właściwy rodzaj obrazu – za każdym stworzonym dziełem kawałek swojej intymności. Posumowaniem projektu były dwie równoległe otwarte wystawy prac uczestników we Lwowie i w Rzeszowie. Wystawy odbyły się 4.11.2016 r. o godz 18.00. Na Ukrainie wybranym miejscem wystawy

było Muzeum Idei, w Rzeszowie nowe centrum kulturalne FORMY KULTURY.

Projekt otrzymał dofinansowanie z Polsko-Ukraińskiej Rady Wymiany Młodzieży.



Agata Karaś, WSUR, *Ślad*, 2016, druk wypukły, tkanina, 250 × 50 cm, fot. P. Woroniec jr

AGNIESZKA ISKRA-PACZKOWSKA

SymbART 2016

Zniewolenie sztuki. Zniewolenie w sztuce

W dniach 17–22 lipca 2016 roku w szymbarskim Kasztelu k. Gorlic odbyło się IV Sympozjum Artystyczno-Naukowe *SymbART 2016*. Pomysłodawcą letnich spotkań twór-



Uczestniczy symposium, fot. M. Lewek

ców i teoretyków sztuki był dr hab. prof. UR Marek Olszyński z Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, głównego organizatora przedsięwzięcia. Wsparcia w przygotowaniu części teoretycznej udzielił Instytut Filozofii tegoż uniwersytetu. Gospodarzem i współorganizatorem wszystkich edycji Sympozjum, począwszy od roku 2011, było Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów w Gorlicach z Ośrodkiem Konferencyjno-Wystawienniczym Kasztel w Szymbarku.

Idea projektu pozostała niezmienna: integracja i współpraca różnych środowisk akademickich, konfrontacja strategii edukacyjnych, twórcza wymiana w ramach warsztatów, działań artystycznych, dysput poświęconych sztuce. W czterech edycjach symposium wzięli udział pracownicy, doktoranci i studenci Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, Narodowej Akademii Sztuk Pięknych we Lwowie (Ukraina), Kean University, Union New Jersey (USA), School Of Visual Arts NYC – New York (USA), Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu, Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Wydziału Artystycznego

Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Wydziału Sztuki Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego w Radomiu, Wyższej Szkoły Informatyki i Zarządzania w Rzeszowie, Constantine the Philosopher University in Nitra, Zespołu Szkół Plastycznych w Jarosławiu, Liceum Plastycznego im. T. Brzozowskiego w Krośnie, Liceum Plastycznego w Supraślu, Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Rzeszowskiego, Instytutu Filozofii i Instytutu Socjologii tegoż uniwersytetu.

Otwarta formuła Sympozjum, łącząca działania twórcze i refleksję teoretyczną – integralnymi elementami projektu są bowiem plener malarski i panel dyskusyjny – pozwala na autentyczną wymianę doświadczeń związanych z tworzeniem, nauczaniem i krytycznym namysłem nad sztuką, jej kulturowym statusem i wewnętrznymi uwarunkowaniami. Towarzyszące działaniom artystycznym debaty miały hasła przewodnie: *Komu potrzebny jest jeszcze Mistrz?* – na to pytanie szukali odpowiedzi uczestnicy I Międzynarodowego Sympozjum Artystyczno-Naukowego, Szymbark 2011 (22–31 lipca 2011). *Autentyczność w sztuce i jej możliwe kreacje* to – pozornie oksymoroniczne – zagadnienie analizowali uczestnicy II Międzynarodowego Sympozjum Uczelni i Kierunków Artystycznych, Szymbark 2013 (4–11 sierpnia 2013). Pytanie: *Czy Sztuki można nauczyć?* wyznaczało pole dyskusji podczas III Sympozjum Artystyczno-Naukowego, SzymbART 2015 (14–16 lipca 2015). Tegorocznemu symposium, podobnie jak wcześniejszym, towarzyszył panel teoretyczny; zaproponowany przez organizatorów temat to *Zniewolenie w sztuce. Zniewolenie sztuki...* Dynamikę i impet polemiczny wszystkim debatom w naturalny sposób zapewniał udział referentów reprezentujących różne dyscypliny – artystów i dydaktyków sztuki, historyków i krytyków sztuki, filozofów, estetyków i kulturoznawców – więc także różne perspektywy ujęcia zagadnienia.

Reguły „obligatoryjne”, dające tożsamość projektu, pozostawały stałe; fakultatywne natomiast – nienaruszające idei całości – podlegały zmianom. I tak, dwie pierwsze edycje miały charakter konkursowy, wyłaniający najlepsze prace artystyczne powstałe w trakcie pleneru. Laureatami pierwszej edycji byli: Barbara Szal-Porczyńska, zdobywczyni Grand Prix – nagrody Rektora ASP w Krakowie, nagrodę drugą – Dziekana Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego uzyskała Magdalena Uchman, nagrodę trzecią – Dyrektora



Mirosław Pawłowski, *Kamouflaż – Kod*, 2012, serigrafia, 70 × 100 cm, dzięki uprzejmości artysty

Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów w Gorlicach – Debra Suszek. Podczas drugiego sympozjum I nagrodę zdobyła Olimpia Kościółek, Nagrodę Rektora ASP w Krakowie – Joanna Dyląg, Nagrodę Dyrektora Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów – Katarzyna Pempek, Nagrodę Dyrektora Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu – Michał Mieszkowicz. W dwóch kolejnych edycjach organizatorzy odeszli od trybu konkursowego, honorując wysiłek wszystkich uczestników wystawą zamykającą plener.

W rubryce „varia” można zapisać przedsięwzięcia i akcje artystyczne o charakterze jednorazowym, jak prezentacja autorskich technik rysunku dra hab. Andrzeja Grendy, prof. ASP

w Łodzi, happening prof. Zbigniewa Bajka „Oswajanie obcego”, warsztaty arteterapii dr Janki Satkowej z UKF z Nitry podczas drugiego sympozjum, rysunkowy zapis przebiegu sympozjum Krzysztofa Miluś Piotrowskiego czy prezentacja XIX-wiecznych strojów do jazdy konnej Agnieszki Koryl w trakcie SzymbART. 2015.

Projekt Sympozjum od początku był wieloetapowy; letnie spotkania artystyczno-teoretyczne i kończąca je wystawa w szymbarskim Kasztelu miały w istocie charakter inicjujący działania dalsze – kolejne wystawy oraz trwały ślad w postaci publikacji zawierającej poplenerowe dokonania artystów i teksty teoretyczne.

ANNA STELIGA

Hasior Assemblage Międzynarodowy Projekt Artystyczny, Zakopane

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Sączu – Edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych, Uniwersytet Rzeszowski w Rzeszowie – Wydział Sztuki, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem – Galeria Władysława Hasiora oraz Uniwersytet Konstantyna Filozofa w Nitrze – Wydział Edukacji, Katedra Sztuk Pięknych i Edukacji Artystycznej zorganizowali Międzynarodowy Projekt Artystyczny: *Hasior Assemblage*, którego częścią były warsztaty artystyczne w Zakopanem w Galerii Władysława Hasiora w dniach 16–17 grudnia 2016 roku.

Zadanie artystyczne polegało na realizacji wymaganego portretu artysty, będącego dialogiem z wybranym dziełem Hasiora. Projekt ma na celu upamiętnienie postaci i twórczości Władysława Hasiora, a także sprowokowanie młodzieży z kilku ośrodków akademickich do konfrontacji z twórczością mistrza. Dodatkowym elementem jest także udział osób z niepełnosprawnościami i pokazanie ich wrażliwości na twórczość artysty.

W programie warsztatów było zwiedzanie oddziałów Muzeum Tatrzańskiego; Galerii Sztuki XX Wieku w Willi Oksza i Galerii Władysława Hasiora, w której wykonywano prace.



Uczestnicy projektu *Hasior Assemblage*, fot. z archiwum autorki



Uczestniczka projektu *Hasior Assemblage* Paulina Kaczmarska UR, fot. z archiwum autorki

W projekcie udział wzięli studenci Edukacji Artystycznej PWSZ w Nowym Sączu (Koło Artystyczno-Naukowe „Piekarnia”), Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego (kierunki: Sztuki wizualne i Grafika), Uniwersytetu Konstantyna Filozofa w Nitrze, Bridgewater-Raritan High School w Bridgewater, New Jersey, USA oraz Kean University, New Jersey, USA, a także zaproszeni goście – uczestnicy WTZ MADA z Nowego Sącza oraz uczestnicy Pracowni Plastycznej przy Domu Pomocy Społecznej dla Osób Przewlekłe Chorych Psychiczenie z Rzeszowa.

Wydział Sztuki był reprezentowany przez studentów: Artura Futymę, Paulinę Gemrę, Oskara Pająka, Paulinę Kaczmarską, Beatę Gąsior, Eliasza Dyrowa, Marzenę Kałużę, Yeni de Armendariz de Sierosławski oraz przez naszego absolwenta – magistra sztuki Wojciecha Kornackiego.

Dokumentacją tego wydarzenia jest monografia książkowa, zawierająca teksty autorów projektu, refleksje uczestników i obszerny materiał fotograficzny warsztatów. W dniach od 3 marca do 10 kwietnia 2017 roku w Galerii E/A w Nowym Sączu zaplanowana jest także wystawa dokumentująca całe wydarzenie.

ANNA STELIGA

The II International Art Symposium Landscape – Different View Bańska Szczawnica, Słowacja



Uczestnicy projektu *Landscape – Different View*, fot. z archiwum autorki

W dniach 27–30 września 2016 roku w przepięknej Bańskiej Szczawnicy na Słowacji odbyło się The II International Art Symposium *Landscape – Different View* organizowane przez Constantine the Philosopher University in Nitra.

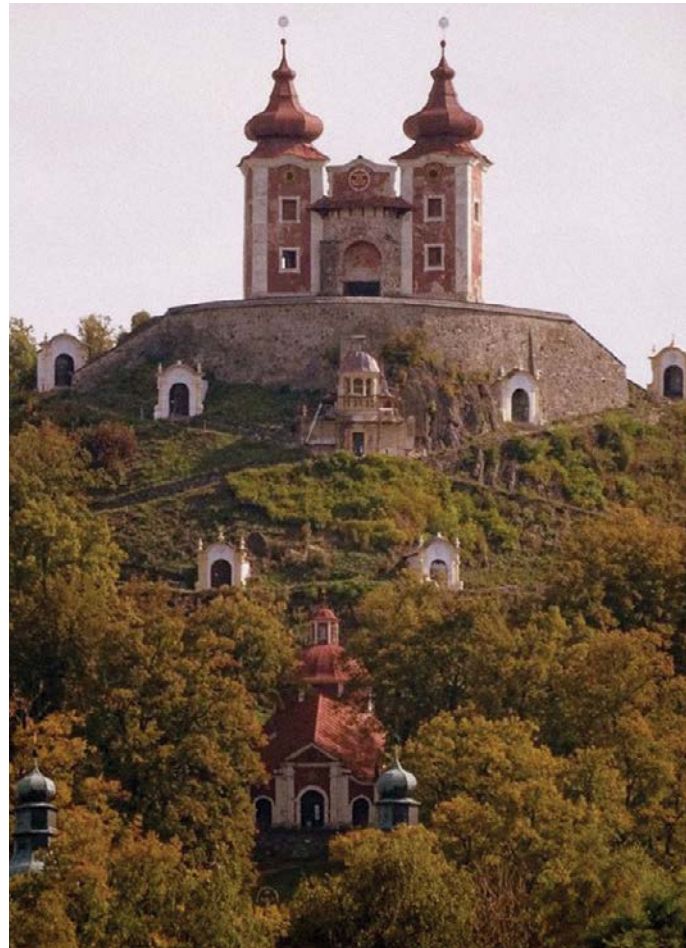
Studenci z Polski i Słowacji pracowali twórczo, uczestniczyli w wykładach oraz warsztatach arteterapeutycznych. Wydział Sztuki debiutował na tej imprezie i był skromnie reprezentowany przez dwie studentki: Magdalenę Skowron i Beatę Gąsior, która za swoje prace otrzymała nagrodę Dyrektora Instytutu Pedagogicznego PWSZ w Nowym Sączu. Z kolei Nagrodę Dziekana Wydziału Sztuki UR otrzymał Daniel Kasiowniak z PWSZ w Nowym Sączu, a Wyróżnienie Dziekana Wydziału Sztuki UR przypadło Julianie Stasovej z UKF w Nitrze.

Dokumentacją tego wydarzenia będzie publikacja książkowa, zawierająca teksty wykładów i obszerny materiał fotograficzny pleneru towarzyszącego sympozjum oraz prac nagrodzonych twórców.

Wracając do miejsca, w którym przyszło tworzyć studentom – Bańska Szczawnica to perełka regionu Gór Szczawnickich. Miasto wpisane jest na Listę Światowego Dziedzictwa Kulturalnego i Przyrodniczego. W roku 1735 założono tu najstarszą górniczą szkołę węgierską, którą w roku 1762 podwyższono na Akademię Górniczą – pierwszą wyższą uczelnię swego gatunku w Europie. Dominantą centrum miasta

jest Stary Zamek. Na przeciwległym wzgórzu stoi zaś Nowy Zamek. Na szczycie stromego wzgórza Scharfenberg znajduje się widoczna z każdego punktu miasta barokowa Kalwaria. To kompleks obiektów sakralnych (kościóły i kapliczki) zlokalizowanych na ostatnim wulkanie w Górach Szczawnickich.

Zarówno kadra, jak i studenci – wszyscy byliśmy oczarowani niezwykłym urokiem miasta i nieco zmęczeni poruszaniem się po nim, gdyż w mieście nie ma żadnej ulicy biegnącej w linii prostej, zatem albo się wspinamy, albo schodzimy z góry. Powracając do Rzeszowa, mijaliśmy Wysokie Tatry z majestatycznym Gerlachem i podziwialiśmy tę esencję alpejskich pejzaży.



Nad Bańską Szczawnicą góruje barokowa Kalwaria wzniesiona na ostatnim wulkanie w Górach Szczawnickich. Jej kapliczki i kościoły idealnie wpisują się we wzniesienie, a widok ze szczytu jest wspaniały, fot. z archiwum autorki

ANNA STELIGA

Relacja ze stażu we Włoszech w ramach programu ERASMUS+ na Università degli Studi di Genova

W terminie 11–15 kwietnia 2016 roku przebywałam na wyjeździe służbowym w ramach programu Erasmus+ we Włoszech w miejscowości Genua. Staż dydaktyczny odbywał się na Università degli Studi di Genova na wydziale Diparti-



Na tarasie w Università degli Studi di Genova z naszym erasmusowym opiekunem prof. zw. Claudio La Rocca, fot. z archiwum autorki

mento di Scienze Della Formazione. Uniwersytet Rzeszowski reprezentowały także trzy osoby z administracji uczelni, w tym Wydział Sztuki: mgr Dorota Rączka-Laska. Naszym erasmusowym opiekunem był prof. zw. Claudio La Rocca.

Celem mojego wyjazdu było przeprowadzenie zajęć dydaktycznych dla studentów III toku studiów, tj. studia doktoranckie z kierunku psychologia. Zajęcia (zarówno wykłady, jak i ćwiczenia) obejmowały szerokie spektrum zagadnień z arteterapii w rehabilitacji osób z niepełnosprawnościami psychicznymi poprzez sztuki plastyczne oraz część ćwiczeniową z zastosowania rysunku w psychoterapii. Genua to miasto w północno-zachodniej części Włoch nad Morzem Śródziemnym, u stóp Alp Liguryjskich. Obok portów w Marsylii i Barcelonie, port w Genui jest jednym z najważniejszych i najbardziej aktywnych portów europejskich. Do głównych atrakcji tego miasta, wspinającego się po zboczach wzgórz, należą: 77-metrowa latarnia morska – La Lanterna – od niemal dziewięciu stuleci pomaga żeglarzom bezpiecznie dotrzeć do brzegu.

Katedra św. Wawrzyńca – to w jej podziemiach, w skarbcu znajduje się Święty Graal – relikwia w postaci szmaragdowego naczynia ze złotymi zdobieniami, z której, według wierzeń, pił Jezus podczas Ostatniej Wieczerzy. Dom Krzysztofa Kolumba – zabytkowy budynek będący XVII-wieczną rekonstrukcją domu, w którym według tradycji spędził on swoją młodość. Aktualnie w domu jest muzeum z pamiątkami po żeglarzu.

Galeon Neptun – zbudowany jako replika galeonu na potrzeby filmu „Piraci” R. Polańskiego. Zaprojektowany i zbudowany w Tunezji. W chwili premiery filmu był najdroższym rekwizytem kiedykolwiek wykorzystanym w filmie.

Podczas naukowego pobytu we Włoszech znalazł się także czas na zwiedzanie tych wszystkich zabytków i atrakcji Genui, a także na odwiedzenie malowniczej wioski rybackiej Boccadasse i wycieczkę do urokliwego Portofino.



W Genui znajduje się 77-metrowa latarnia morska - La Lanterna, fot. z archiwum autorki

ŁUKASZ GIL

Świat zmysłów i ducha plener malarski Wiśniowa 2016

Okolice Podkarpacia, w swojej wyjątkowej historii, łączą się z biografiami wybitnych artystów. Z tym regionem związani byli m.in.: Kantor, Szajna, Grotowski i Beksiński. Obecnie nasze województwo szczyli się również imponującą tradycją plenerów malarskich, niejednokrotnie impulsem do ich organizacji były wybitne postacie z Podkarpacia. Przed stu laty



Uczestnicy pleneru malarskiego Wiśniowa 2016. Fot. I. Duracz-Gil

do Mycielskich z Wiśniowej zjeżdżali artyści z całej Europy; goszczono m.in.: Tytusa Czyżewskiego, Leona Chwistka, Zbigniewa Pronaszkę, Józefa Czapskiego, Jana i Hanke Cybisów, Czesława Rzepińskiego, Felicjana i Jadwigę Kowarskich. Artystyczny nastrój tworzą teraz systematycznie organizowane w Wiśniowej plenery malarskie.

W dniach od 24 lipca do 7 sierpnia 2016 r. odbył się tu 9. Międzynarodowy Plener Malarski, połączony z konferencją pod opieką naukowo-artystyczną Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Była to wspaniała okazja nie tylko do tworzenia, ale także wielu rozmów, dyskusji o sztuce oraz do integracji artystów wykładowców uczelni artystycznych. Twórców przyciągnęła tu nie tylko piękna przyroda, ale także kultywowana tradycja międzywojennych spotkań plenerowych.

Pisząc o plenerze w Wiśniowej, nasuwa się pewna sentencja autorstwa Zygmunta Mycielskiego, którą chciałbym się podzielić: *Sztuka jest procesem, który wytaczamy naszym własnym myślom i uczuciom. Jeżeli ten przewód daje rezultat, to rezultatem tym jest dzieło zmierzające do koherentnej wizji świata. Przedmiotem sztuki jest więc odpowiedź na stare jak historia pytanie, czy warto, czy nie warto żyć.*

W bieżącym roku na plener do Wiśniowej zaproszono 32 artystów malarzy z Polski, Słowacji oraz Ukrainy.

Uczestnikami pleneru byli: Stanisław Białogłowicz, Tadeusz Boruta, Antoni Nikiel, Marek A. Olszyński, Marek Pokrywka, Mirosława Rochecka, Kazimierz Rochecki, Jarosław Sankowski, Jadwiga Szmyd-Sikora, Urszula Ślusarczyk, Grzegorz Wnęk, Jacek Balicki, Magdalena Cywicka, Katarzyna Cwynar, Małgorzata Drozd-Witek, Iwona Duracz-Gil, Łukasz Gil, Dariusz Młacki, Anna Andruszewska, Marek Haba, Dorota Magryś, Michał Mieszko-wicz, Wiesław Plezia, Piotr Woroniec, Mikołaj Pazizin, Zuzanna Opielowska, Tomasz Baran, Józef Franczak, Marta Javorska, Dawid Javorski, Stanisław Koziarz, Drahomír Šťastný. Honorowy patronat nad plenerem objął Marszałek Województwa Podkarpackiego Władysław Ortyl, a także rektorzy dwóch uczelni: prof. dr hab. Sylwester Czopek z Uniwersytetu Rzeszowskiego i prof. dr hab. Stanisław Tabisz z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W ramach pleneru odbyła się konferencja naukowa pt. „Pomiędzy formą a kolorem” pod opieką naukową dr Agnieszki Iskry-Paczkowskiej z Uniwersytetu Rzeszowskiego,

a uczestnikami debaty byli: prof. dr hab. Tadeusz Boruta (UR), prof. dr hab. Mirosława Rochecka (UMK, Toruń), prof. dr hab. Kazimierz Rochecki (UMK, Toruń), dr hab. prof. UR Artur Mordka (UR), dr hab. prof. UR Witold Nowak (UR), dr Jacek Balicki (UR), dr hab. prof. ASP Grzegorz Wnęk (ASP, Kraków). Plenerowi towarzyszyły dwie bardzo interesujące wystawy. Pokazano m.in. malarstwo wybitnego kolorysty z Rzeszowa – Stanisława Jachyma (1948–2004). Wystawę otworzył syn artysty, dr Marcin Jachym, który poprzez swoją wypowiedź pozwolił odbiorcom przenieść się na chwilę do pracowni artysty. Przygotowano też prezentację dorobku dwóch młodych artystów, absolwentów Wydziału Sztuki UR – Tomasza Barana i Michała Mieszko-wicza pt. *Pomiędzy*. To najmłodsze pokolenie malarzy figuratywnych, poruszających się w tematyce dotyczącej zagadnień kondycji współczesnego człowieka. W programie pleneru nie zabrakło również teatralnych przedstawień i koncertów pod opieką artystyczną Andrzeja Szypuły, prezesa Towarzystwa im. Zygmunta Mycielskiego w Wiśniowej. Wydarzeniem wiążącym całe przedsięwzięcie pleneru było zorganizowanie wystawy poplenerowej, która odbyła się 6 sierpnia w budynku Gimnazjum im. Orłąt Lwowskich w Wiśniowej. Na przełomie 2016/17 roku wystawa ta zostanie zaprezentowana szerszej publiczności w galeriach Rzeszowa, Torunia i Warszawy.

MIROŚLAW PAWŁOWSKI

Przestrzenie grafiki | Koegzystencja

2. Ogólnopolskie Sympozjum Grafiki Artystycznej

W grudniu 2016 roku miałem przyjemność uczestniczyć w 2. Ogólnopolskim Sympozjum Grafiki Artystycznej – *Przestrzenie grafiki | Koegzystencja* organizowanym przez Wydział Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Program konferencji obejmował wykłady oraz wystawy prac graficznych studentów i pedagogów zaproszonych spośród największych uczelni plastycznych w Polsce. Termin sympozjum: 15–17 grudnia 2016 roku.

W czasie tych dwóch dni odbyła się wystawa prac studenckich w Starej Drukarni w Rzeszowie oraz wykłady w sali audiowizualnej UR i prezentacje warsztatowe w Pracowni

z Instytutu Filozofii Wydziału Socjologiczno-Historycznego Uniwersytetu Rzeszowskiego. Uczestnicy otrzymali niezbędne informacje dotyczące sympozjum oraz katalog obejmujący wystawę z poprzedniej edycji. Pragnę pochwalić organizatorów za doskonałe opracowanie programu, co było wielokrotnie podkreślane w rozmowach kulturalnych podczas przerw na kawę między wystąpieniami.

Organizacja tego typu imprez graficznych, poza wykazaniem aktywności organizatora, jest cenną formą aktywizacji życia artystycznego i naukowego w kraju. Jest okazją do spotkania wybitnych osobowości z uczelni plastycznych w Polsce i konfrontacji metod oraz programów nauczania w zakresie grafiki warsztatowej.

Należy zauważyć, że podjęty przez organizatorów temat jest obecnie niezmiernie istotny, jeśli chodzi o rozwój współczesnej grafiki warsztatowej, dotyczy bowiem wypowiedzi artystycznej realizowanej poprzez różnorodność mediów co, jak się zdaje, jest cechą charakterystyczną dzisiejszej grafiki. „Idea koegzystencji, rozumiana jako współistnienie w jednej odbitce różnorodności warsztatowej, nie stoi równieź w konflikcie z ideą autonomii danego rodzaju druku, lecz jedynie znosi jego dogmatyczność” – napisali organizatorzy w materiałach informacyjnych konferencji. Ta idea, jak było widać i słychać podczas wystąpień prelegentów, może być różnorodnie pojmowana. Raz może dotyczyć mieszania różnych technik w jednej odbitce graficznej, a innym razem może być traktowana szerzej: jako idea współistnienia tradycji i nowoczesności z pełnym poszanowaniem siebie. Przyznam,

że ta druga postawa jest mi bliższa, zawiera bowiem – jak mi się wydaje – metodę mieszania i współistnienia jednocześnie. W tym właśnie upatruję nieograniczone możliwości poszerzania obszaru wypowiedzi artystycznej w zakresie grafiki.

Dzisiaj, chociaż już nieco ciszej, dyskutuje się o możliwościach i ograniczeniach grafiki cyfrowej. Stawia się pytania o to, czy już jest ona w kanonie podstawowych technik graficznych, czy jeszcze czeka w „przedpokojach”? Dla mnie grafika cyfrowa stała się szansą ocalenia idei, która legła u podstaw rozwoju technik graficznych, znajdując wśród nich swoje trwałe i równoprawne miejsce. Przecież i tak najważniejszy jest przekaz i w tym celu wybieramy metodę jego powielania. Aktywność grafików, życie artystyczne i wystawiennicze



Prof. Andrzej Węclawski, prezentacja, fot. M. Garlak

Druku Płaskiego na Wydziale Sztuki UR. Ponadto w Galerii r_z w Rzeszowie miał miejsce wernisaż wystawy grafik zaproszonych pedagogów polskich uczelni plastycznych.

Szczegółowy program Sympozjum zawierał wystąpienia 10 prelegentów i 3 prezenterów techniki druku płaskiego. Dzień ostatni poświęcono na dyskusję i podsumowanie wydarzenia.

Głównym tematem spotkania była tytułowa „Koegzystencja” w grafice. Temu zagadnieniu poświęcono konferencję naukową, która była świetnie przygotowana organizacyjnie przez dr Magdalenę Uchman, mgr Kamilę Bednarską oraz Katarzynę Fornal z Wydziału Sztuki UR, a całość wystąpień moderował niezastąpiony dr hab. Artur Mordka prof. UR



Prof. Witold Warzywoda, prezentacja technik, fot. M. Garlak

daje dość jednoznaczne odpowiedzi na ten dylemat. Istnienie wśród różnorodności metod, technologii, idei – to dla mnie podstawa funkcjonowania sztuki.

Zmiany zachodzą z dnia na dzień! To już fakt, że nowe zastępuje stare. Wielkoformatowe druki *billboardowe*, hologramy, grafiki 3D to już rzeczywistość, ale czy ta sytuacja neguje istnienie tradycji: *wkłęśłodruku*, *drzeworytu*, *litografii*, *serigrafii* czy *offsetu*? Nie sądzę. Technika cyfrowa – i o tym jestem mocno przekonany – wchłonęła poniekąd pewne możliwości innych technik graficznych, jakkolwiek

ich nie unieważniła. Również edukacja artystyczna w zakresie grafiki warsztatowej powinna zmierzać w tym kierunku: zachować szacunek dla starych technik, a nowe traktować jako naturalny rozwój technologii druku. Komunikat ma docierać do odbiorcy i nieważne, czy jest on cyfrowy, tradycyjny czy mieszany.

Na koniec pragnę wyrazić nadzieję, że ta formuła organizowania sympozjum przetrwa i będziemy mogli ponownie spotykać się na UR w Rzeszowie i dyskutować o istotnych problemach grafiki współczesnej.

Cały czas. Prace na papierze

Wystawa prac Tadeusza Nuckowskiego

Jan Fejkiel Gallery

Do 6 lipca 2016 roku w Jan Fejkiel Gallery w Krakowie potrwa wystawa Tadeusza Nuckowskiego pt. *Cały czas. Prace na papierze*. Debiut artysty przypada na pierwszą połowę lat 70., gdy czerń i biel w grafice ciągle jeszcze bardziej były cenione niż ekspresja koloru częsta w pracach artystów następnego pokolenia. Tadeusz Nuckowski studiował grafikę w pracowni drzeworytu krakowskiej ASP. Być może o decyzji dotyczącej wyboru czerni i bieli – prócz preferencji artysty – zadecydowały również tradycje pracowni, z którą był związany. Po debiucie w latach 70. powstało kilkadziesiąt abstrakcyjnych linorytów, w których artyście udało się zachować niezwykłą równowagę pomiędzy spontanicznością gestu a dyscypliną wykreowanej formy.

Obok czerni i bieli linorytów Tadeusz Nuckowski wprowadził do swych prac kolor – zaczął tworzyć rysunki akwarelowymi i olejnymi kredkami. Prace te, choć umownie

określane pastelami, odbiegały osiąganymi efektami od typowych wyobrażeń o tej technice. W tych świetlistych, także abstrakcyjnych kompozycjach, barwa uzyskiwała swą głębię również dzięki aksamitnej czerni używanego przez autora papieru. Niespodziewanie Nuckowski dał się poznać jako wykwintny kolorysta. Precyzja, powściągliwość formalna i konstrukcyjny porządek, nie tak często spotykane w technice pastelu, zapewniły mu uznanie koneserów; uroda tych prac przemawiała do szerszego odbiorcy.

W najnowszych prezentowanych na wystawie pracach Nuckowski wierny jest nadal czarno-białemu linorytowi. W innych pracach łączy linoryt z barwnym rysunkiem.

Na podstawie informacji z O.pl – Polski Portal Kultury (czerwiec 2016)
<http://news.o.pl/2016/06/23/jan-fejkiel-gallery-tadeusz-nuckowski-caly-czas-prace-na-papierze-krakow/#/>



Tadeusz Nuckowski, *Czasami zimą 1*, 2006, linoryt, 70 x 100 cm, dzięki uprzejmości artysty

JADWIGA SAWICKA

Nowe ilustracje w Galerii Arsenał Elektrownia w Białymstoku

Galeria Arsenał w Białymstoku zajmuje ważną pozycję na kulturalnej mapie Polski – sprawia to ambitny program wystawienniczy, wypracowany głównie dzięki uznanej kuratorce, Monice Szewczyk, która jest dyrektorką galerii od 1990 roku. Galeria prezentuje prace zarówno twórców uznanych, jak i najbardziej interesujących przedstawicieli młodego pokolenia. Trudno znaleźć znaczące nazwisko w polskiej sztuce, które nie gościłoby na liście wystaw zbiorowych lub indywidualnych w galerii w jakimś momencie swojej kariery. Ważny jest także konsekwentny autorski program międzynarodowy: galeria od lat współpracuje ze środowiskami artystycznymi krajów ze wschodu Europy. I jest także Kolekcja II – stworzona we współpracy z Podlaskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych kolekcja sztuki najnowszej, uznawana przez krytyków za jedną z najlepszych w Polsce, często pokazywana na wystawach w kraju i za granicą. Jest także autorski program edukacyjny *Plac Zabaw Arsenał*. To wspólna platforma dla różnych działań warsztatowych prowadzonych przez artystów: *Zajęcia pomyślane i konstruowane tak, by uczyć przede wszystkim dialogu ze sztuką*, jak pisze na stronie galeria-arsenal.pl/plac-zabaw-arsenal jego autorka i kuratorka, Magdalena Godlewska.

Kilka razy współpracowałam z Galerią Arsenał w Białymstoku. Mam więc bezpośrednie doświadczenie różnych aspektów działalności galerii, miałam tam wystawę indywidualną (*Daj wszystko*, 2006) brałam udział w wystawach problemowych i projektach międzynarodowych kuratorowanych przez Monikę Szewczyk (*Banners and Diaries* w Tbilisi w Gruzji, 2012; *Nasze ciało narodowe* w Kijowie i Charkowie, 2016; *Oksymoron normalności* w Stambule, 2014; *Naruszenie. Sztuka jako narzędzie zmiany społecznej* w Odessie, 2015), moje prace są w zbiorach Kolekcji II. Brałam też udział w wystawie *Depresja* w 2007 roku, której kuratorką była Magdalena Godlewska; prowadziłam na jej zaproszenie warsztaty dla dzieci i dorosłych (2011, 2014, 2016) wzięłam czynny udział w konferencji *Sztuka edukacji* w 2014.

To właśnie po konferencji zaczęliśmy rozmawiać z Magdą o wystawie, która z założenia miałaby cele i walory edukacyjne, ale jednocześnie nie czyniłaby żadnych artystycznych kompromisów. We wniosku o dofinansowanie do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego – w punkcie B.1. *Opis problemów, na które odpowiedzią jest zadanie* – pisałyśmy:

Intencją projektu jest odniesienie się do problemu niezrozumienia i niechęci do sztuki współczesnej; do marginalizacji kultury

przez spychanie jej do elitarnego getta. Naszym zdaniem wynika to z niedoskonałego programu edukacji, w którym niewiele miejsca poświęca się kulturze w ogóle, a sztukom wizualnym w szczególności. Szczególnie widoczne staje się to na poziomie szkoły



Magdalena Rej, *Kadry: Fellini*, 2015, fotografia, dzięki uprzejmości artystki

średniej, gdzie młodzi ludzie zdobywają coraz bardziej wyspecjalizowaną wiedzę, ale tracą możliwość szerszego, całościowego spojrzenia i zaobserwowania relacji pomiędzy naukami ścisłymi i humanistycznymi a różnymi dyscyplinami sztuki. Ważne jest także zwrócenie uwagi na ciągłość idei i praktyki artystycznej; na dialogi podejmowane z przeszłością przez artystów posługujących się współczesnymi mediami – zbyt powszechne bowiem jest przekonanie, że hermetyczność sztuki wynika z braku takiej ciągłości. Ważna jest dla nas interdyscyplinarność, bo jest to istotna cecha współczesnej sztuki, a jednocześnie cecha, której naszym zdaniem brakuje dzisiejszej edukacji – chcemy tą lukę wypełnić.

Chcemy zgromadzić artystów, którzy prowadzą dialog z innymi, ważnymi dla nich artystami lub teoriami artystycznymi, takich, którzy przekraczają granice gatunków (literatura–malarstwo–film, fotografia–muzyka, malarstwo–performance); inspirować się nauką, medycyną lub modą i dizajnem. Mamy nadzieję, że wprowadzenie tak różnych źródeł inspiracji pozwoli wykaazać związek sztuki z życiem; uświadomi też odbiorcom różnorodność języka współczesnej sztuki. Mamy też nadzieję, że taka różnorodność ułatwi nam kontakt z młodymi ludźmi, którzy w większym stopniu mogą interesować się muzyką lub filmem niż sztukami wizualnymi.

Chociaż głównym adresem wystawy i wydarzeń towarzyszących jest młodzież, chcemy, aby wystawa mogła być odbierana na różnych poziomach, także przez bardziej wyrobionych widzów. Dlatego prace pokazane na wystawie będą miały różny stopień niedostępności, nie będą stronić od gry z widzem i użycia poczucia humoru. Dlatego też wśród uczestników, oprócz artystów uznanych, znajdują się studenci,



Widok wystawy, fot. z archiwum galerii

których prace stanowią bezpośrednią odpowiedź na zadanie. Najważniejszym kryterium doboru prac jest dla nas jakość artystyczna, ale bierzemy też pod uwagę różny stopień przygotowania odbiorców. Ważnym kryterium jest także to, że prace / grupy prac będą punktem odniesienia do edukacyjnych działań towarzyszących. Chcemy stworzyć sytuacje (poprzez zaskakujące, nieoczywiste zestawienia prac, ale także przez działania warsztatowe), które uwrażliwią odbiorców na różnice ekspresji różnych mediów – oczekiwanie dosłowności jest jedną z przyczyn zniechęcenia widzów i opinii o niezrozumiałości sztuki.

Tytuł *Nowe ilustracje* narzucił mi się dosyć wcześnie; zdałam sobie sprawę z jego wieloznaczności, dlatego też zastrzegłam się w tekście kuratorskim: *Tytułowe „ilustracje”* będą traktowane bardzo swobodnie – będzie to myślenie obrazami, dźwiękiem lub ruchem o ideach, które mogą być wspólne dla bardzo różnych osobowości artystycznych. Do tej wieloznaczności nawiązywała Marta Miś w eseju *Teksty ilustrują teksty*, czyli nowe muzea wyobraźni zawartym w katalogu.

Otrzymane dofinansowanie pozwoliło nam na zaproszenie 35 artystów, wydanie 100-stronicowego katalogu z zamówionymi tekstami, a także – na czym najbardziej nam zależało – na rozbudowany program towarzyszący: koncerty, performance, program filmowy, spotkania z artystami i warsztaty dla różnych grup wiekowych. Dzięki prestiżowi, jakim cieszy się Galeria Arsenał, mogliśmy wypożyczyć prace

z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, z Instytutu Wyspa w Gdańsku i z Małopolskiej Fundacji Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie.

Była to także okazja, żeby pokazać prace studentów Wydziału Sztuki: w części głównej były to fotografie Magdaleny Rej i absolwentki Aleksandry Gontarz (obie pokazywały prace wykonane pod kierunkiem Krzysztofa Pisarka), a w aneksie do wystawy: fotografie narracyjne studentów Krzysztofa Pisarka i animacje inspirowane literaturą wykonane w ramach prowadzonego przeze mnie przedmiotu: *Działania interdyscyplinarne*.

Nowe ilustracje, Galeria Arsenał Elektrownia, Białystok
3 czerwca – 18 sierpnia 2016

Artyści: Tymek Borowski, Piotr Bosacki, Karolina Breguła, Izabela Chamczyk, Małgorzata Dmitruk, Attila Csorgo, Aleksandra Czerniawska, Aleksandra Gontarz, Izabella Gustowska, Małgorzata Jabłońska, Łukasz Jastrubczak, Ewa Juszkiewicz, Lila Kalinowska, Barbara Kasprzycka, Szymon Kobylarz, Paweł Matyszewski, Anna Molska, Marzanna Morozewicz, Jacek Niegoła, Zbigniew Oksiuta, Paulina Ołowska, Agnieszka Piksa, Dorota Podlaska, Agnieszka Polska, Magdalena Rej, Jadwiga Sawicka, Grzegorz Sztwiertnia, Jacek Świdziński, Paweł Susid, Krzysztof Topolski, Karolina Wiktor, Julita Wójcik, Zorka Wollny, studenci Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

W czasie wernisażu:

performance muzyczny: Krzysztof Topolski,
performance malarsko-muzyczny: Bartosz Fic i Piotr Woroniec jr

W trakcie wystawy:

Karolina Wiktor, *Wolga przez Afazję* – spotkanie autorskie.
(16.06.2016)
Dorota Podlaska, *Kradnę z każdego filmu*,
który widziałam – spotkanie autorskie (23.06.2016)
Karolina Breguła, *Tłumaczenie sztuki* – performance
(1.07.2016)
Maria Żynel: performance aktorsko-teatralny (18.08. 2016)

Projekcje filmów:

Cecylii Malik *Raj na ziemi*
Jacka Malinowskiego *Trylogia białostocka*
Tomasza Waszczeniuka *Budzenie motyla*

Kurorki: Magdalena Godlewska-Siwerska i Jadwiga Sawicka

MARTA MIŚ

Teksty ilustrują teksty czyli nowe muzea wyobraźni

W latach 40. XX wieku André Malraux stworzył ideę muzeum wyobraźni (*le musée imaginaire*). Według francuskiego pisarza i eseisty materią tego muzeum stanowią wizerunki wszystkich dzieł sztuki i kultury zgromadzone w naszej pamięci, a jego „przestrzeń” pozwala wyjść poza geografie, historię, poza ograniczenia narzucane nam przez „tu i teraz” oraz specjalistów konstruujących narracje wystaw. Każdy sam może utworzyć własne muzeum wyobraźni, gdzie spotkają się wytwory kultury z różnych epok i dziedzin, lecz przede wszystkim powstaną dla nich nowe konteksty i zbudowane zostaną nowe znaczenia.

Wystawa *Nowe ilustracje* – jak piszą w nocie kuratorskiej Magdalena Godlewska-Siwerska i Jadwiga Sawicka – poświęcona jest „relacjom pomiędzy sztuką a różnymi dyscyplinami nauki i literatury, filozofią, teatrem, filmem czy modą”. Jednak zanim widz spotka się z pokazywanymi na ekspozycji pracami, staje wobec tytułu oraz jego znaczenia. Słowo „ilustracja” zazwyczaj odczytujemy jako wizualny komponent tekstu. Czym zatem są nowe ilustracje? Wydaje się, że tekst jest dla nich wciąż pojęciem kluczowym, choć wychodzącym poza słownikową definicję. Wprowadzone przez semiotyków w XX wieku szerokie rozumienie tekstu jako tekstu kultury jest dziś powszechne. To nie tylko literatura, ale także teksty wizualne, audialne, audiowizualne – dzieła sztuki, muzyka, film czy przestrzeń wirtualna postrzegane jako całość zjawisk tworzących wzorce kulturowe. Patrząc na wystawę pod tym kątem, dostrzegamy pewien paradoks: prezentowane tu teksty kultury ilustrują teksty kultury. Artyści, sięgając do sztuki, nauki, literatury, filmu, teatru czy historii, szukają w nich inspiracji, dyskutują bądź nadają nowe, własne sensory. I za każdym razem tworzą autorskie, oryginalne dzieła.

Do udziału w wystawie zostało zaproszonych ponad trzydziestu polskich artystów pracujących w różnych mediach: od tradycyjnych (jak malarstwo, rzeźba) po instalację, fotografię, film, komiks, performans. Oglądając ich dzieła w postindustrialnej przestrzeni białostockiej elektrowni, możemy stworzyć mapę artystycznych zainteresowań, dialogu podjętego z tradycją i współczesnością, kulturą i nauką. Kuratorki nie grupują prac tematycznie, pozwalając widzowi na samodzielną eksplorację przestrzeni oraz odkrywanie istniejących powiązań.

Do klasycznych dzieł z historii sztuki nawiązują na wystawie trzy artystki, które w centrum stawiają postać kobiety. **Marzanna Morozewicz** w pracy z cyklu *Wenusy* na wełnianym

różowym kocu wyhaftowała portret śpiącej Wenus zainspirowany obrazem Giorgione z początku XVI wieku. Motyw, odwołujący się niemal intuicyjnie do włoskiego renesansu, zmienia swój charakter dzięki zastosowanym materiałom nadającym Wenus Morozewicz graficznej delikatności. To nie spojrzenie mężczyzny ukazującego piękną kobietę, lecz spojrzenie kobiety ukazującej kobiece piękno. Panujące stereotypy obnaża natomiast **Aleksandra Gontarz**. W serii fotografii *Malarstwo w kobiecie* inscenizuje sceny ze słynnych kobiecych portretów, m.in. Alfonsa Muchy, Aleksandra Gierymskiego, Sandra Botticellego czy Pabla Picassa. Mimo rozpoznawalnych atrybutów jej bohaterki to kobiety z krwi i kości, na wskroś współczesne, przedstawione w prywatnych przestrzeniach. Swoją osobistą historię opowiada **Małgorzata Jabłońska** w autobiograficznym komiksie *Bio*, ukazującym ważne etapy w jej życiu: kobiety, matki, artystki. Kontrapunkt stanowią dzieła z historii sztuki, w tym m.in. *Mona Lisa* Leonarda da Vinci, *Autoportret z Saskią* Rembrandta, wilczyca kapitolinińska czy odniesienia do prac László Moholy-Nagya. Odtworzone w charakterystycznym komiksowym stylu Jabłońskiej są nie tylko zewnętrznymi „punktami odniesienia”, ale także stają się współuczestnikami jej historii.

Kolejnym wątkiem obecnym na wystawie, ukazującym inspiracje historią sztuki, są odwołania do poszukiwań XX-wiecznej awangardy. Artyści bawią się rozpoznawalnymi motywami zaczerpniętymi z konstruktywizmu, neoplastycyzmu czy unizmu. *Buty konstruktywistyczne typu rockabilly* **Pauliny Ołowskiej** to obiekt wprowadzający awangardową estetykę (wzór, kolor) w przestrzeń mody. Poszukiwanie użytkowego wymiaru sztuki znajdziemy również w pracach **Grzegorza Sztwiertni** i **Julity Wójcik**. Sztwiertnia w instalacji *Ćwiczenia neoplastyczne* pokazuje praktyczny wymiar awangardy i tworzy odwołujący się do Mondriana oraz naszych szkolnych doświadczeń fragment sali gimnastycznej – drabinki i materac. Natomiast *Kompozycja neoplastyczna* Wójcik to sweter we wzór nawiązujący do neoplastycyzmu. W drugiej z prezentowanych tu prac – performansie dokameryowanym *Pejzaż unistyczny* – artystka zestawiała czytane przez siebie z offu fragmenty pism teoretycznych Władysława Strzemińskiego z sielskim obrazkiem łąki, na której pasą się krowy. Stanowią one tło dla samej Wójcik ubranej w sukienkę z motywami powidoków. Tekst i obraz pozostają ze sobą w kontraście, ujawniając paradoksalny związek sztuki awangardowej i natury. **Jacek Niegoda** w *Tanie jak błoto* także przywołuje Strzemińskiego. Jego praca to leżący na podłodze

przedłużacz, który po chwili identyfikujemy z abstrakcyjnym, spletanym wzorem z rysunku polskiego awangardysty. Tylko pozornie mamy tu do czynienia z obiektem *ready made*. To nie gest artysty, jak u Duchampa, nadaje przedmiotowi codziennego użytku status dzieła sztuki, lecz artysta tworzy dzieło, bawiąc się formą „gotowego przedmiotu”.

Inspirację awangardą znajdziemy też u artystów najmłodszego pokolenia – dwójki zaproszonych do udziału w wystawie twórców komiksów. **Agnieszka Piksa** w *Słowniczku Strzeżni-*



Julita Wójcik, *Pejzaż unistyczny 2007*, akcja dokamerowa, 7'40". Dzięki uprzejmości artystki

skiego ilustruje poszczególne hasła rysunkami operującymi skrótem, łączącymi figuratywność z abstrakcją. **Jacek Świdziński** w komiksie *Geometra* opowiada natomiast historię wizyty Henryka Stażewskiego w hipisowskiej komunie w latach 60. ubiegłego wieku. Świdziński opatruje komiksowe kadry charakterystycznym dla siebie dowcipnym komentarzem. Zaś czarno-białą postać malarza wpisuje w barwny, psychodeliczny obraz.

Malarstwo **Pawła Susida** opiera się na połączeniu abstrakcyjnych form i tekstu. W swoich pracach bawi się on językiem, czasami rozkłada go na czynniki pierwsze, ukazując kryjące się w słowach drugie dno, tak jak w jednym z prezentowanych na wystawie obrazów, na którym graficzny zapis nazwisk polskich artystów Nowosielski i Nowowiejski oraz dodanie słowa „miejski” układa się w triadę: sielski – wiejski – miejski. Zawartymi w obrazach hasłami artysta komentuje zjawiska kultury, życia społecznego czy politycznego, ujawniając często ich sprzeczności, obnażając autentyczny status, narzucając dystans. Dla **Ewy Juszkiewicz** obraz jest częścią zbiorowej pamięci. W swojej instalacji *Upadek kusi* artystka sięga po

dzieła sztuki już nieistniejące, które odtwarza, zachowując niedoskonałość reprodukcji. Uzupełnienie stanowi tu zapełniony fragment eseju filmowego Alaina Resnais’go i Chrisa Markera z 1953 roku *Posągi też umierają*, będącego krytyką kolonializmu. Juszkiewicz zastanawia się nad procesem śmierci dzieł sztuki i zachowywania pamięci o nich.

Historia jako jeden z elementów budujących naszą kulturową tożsamość jest wątkiem również obecnym na wystawie. **Małgorzatę Dmitruk** inspiruje miejsce, z którego pocho-

dzi; kultura, w której wyrosła. Przekłada ją na własny język artystyczny w serii unikatowych tkanin, wykorzystujących motywy zaczerpnięte z prawosławnych nagrobków na podlaskich cmentarzach czy przydrożnego malowanego krzyża. Na ekspozycji widzimy prace Dmitruk w serii zdjęć dokumentujących je w sąsiedztwie tych obiektów. Pokazane obok siebie prace **Pawła Matyszewskiego** – wykonane w technice mieszanej obraz (*Basen*) oraz szata z półprzezroczystego czarnego jedwabiu (*Opar*) – budzą niepokój, przywodząc na myśl skojarzenia z niechlubnymi momentami naszej XX-wiecznej historii i Holocaustem. **Aleksandra Czerniawska** patrzy na historię przez pryzmat osobistej fascynacji. Pochodząca z Białegostoku artystka przywołuje postać urodzonego tu Dżigi Wiertowa – filmowca, twórcy, obok Eisensteina i Kuleszowa, radzieckiej szkoły montażu. Jednak nie filmy białostoczanina stają się inspi-

racją dla Czerniawskiej, ale on sam, dlatego na wystawie stworzyła instalację będącą wyimaginowanym pokojem-muzeum artysty.

Nowe ilustracje prezentują też różne spojrzenia na sztukę, jej postrzeganie i proces tworzenia. **Tymek Borowski** w muralu *Sztuka wytłumaczona prościej, niż to możliwe* za pomocą infografiki przeprowadza dowcipną analizę współczesnych zjawisk w sztuce. **Piotr Bosacki** w filmie animowanym *Dzięki uprzejmości artysty*, bawiąc się formułą naukowego traktatu, z przymrużeniem oka opowiada o fenomenie powstawania sztuki. **Agnieszka Polska** w trzyminutowej animacji *O zapomnieniu imion własnych* porusza temat pamięci o sztuce i funkcjonowania sztuki w pamięci. Komentarz stanowi tu esej Zygmunta Freuda pod tym samym tytułem, który w połączeniu z wykreowanymi przez artystkę obrazami prowadzi nas przez meandry podświadomości i ludzkiej niepamięci. W pracach **Łukasza Jastrubczaka** (pokaz slajdów *Klatki* oraz film *The Dead Fox*) odnajdziemy nie tylko jego fascynację sztuką, ale również kinem. Amerykańska podróż artysty wiedzie nas przez San Francisco i film Alfreda Hitchcocka *Zawrót głowy*. Jastrubczak, wychodząc od *Spiralnej grobli*

Roberta Smithsona, przy której ustawił swoją minimalistyczną rzeźbę odtwarzającą drogę „Scottie’ego” Fergusona (bohatera obrazu Hitchcocka), powtarza tę filmową podróż oraz kadry znane z arcydzieła Anglika. Kino staje się tu punktem odniesienia – formalnym i kulturowym, kształtującym osobiste doświadczenie artysty. Film jednak inspirował twórców wizualnych na różnych poziomach i w różny sposób. **Magdalena Rej** w serii fotografii odgrywa postaci z filmów Felliniego, Kawalerowicza i Lejtesa, prezentując utrwalone w popkulturze wzorce kobiecej urody. **Dorota Podlaska** swoją fascynację kinem (zwłaszcza azjatyckim) przekłada na medium jej najbliższe. Piętnaście plakatów, inspirowanych filmami twórców m.in. z Tajlandii, Tajwanu i Japonii, stanowi kwintesencję fabuły wyrażoną w malarskim stylu Podlaskiej. Artystka w tytule pracy odwołuje się do cytatu z Quentina Tarantino i „kradnie z każdego filmu, który widziała”. To pożądanie obrazu filmowego, chęć zawładnięcia nim oddaje sedno tego, co francuscy nowofalowcy nazywali kinofilią.

W wideoinstalacji *PSYCHOANIMALJA zaburzenia odzwierciedlające* **Izabela Chamczyk** połączyła dwie przestrzenie: autorsko potraktowany film przyrodniczy oraz psychoanalizę. W efekcie otrzymujemy zabawny obraz zwierząt i ich „odludzkich stanów emocjonalnych”. Natomiast **Izabella Gustowska** w swoim wideo *Hybrydy czasoprzestrzeni* sięga do teorii naukowych, lecz jej praca z założenia łączy w sobie fakty i fikcję. W eksperymentalnej formie uabstrakcyjniającej filmowe obrazy widz musi odnaleźć tę granicę pomiędzy prawdą i fałszem, nauką i kreacją.

Teorie i odkrycia naukowe mogą stanowić inspirację oraz wpływać na formalną stronę prac. *Lżej* **Krzysztofa Topolskiego** to obiekt-ławeczka, na której siadając, możemy fizycznie poczuć muzykę poprzez drgania fal dźwiękowych. **Barbara Kasprzycka** w *Komórce oka* tworzy obraz, którego delikatna struktura zmusza nas do zastanowienia się nad spojrzeniem – jego biologicznymi i kulturowymi uwarunkowaniami. **Szymon Kobylarz**, tnąc przypominającą gałąź rzeźbę na części według liczb z ciągu Fibonacciego i sklejjąc ją na nowo, zadaje pytanie o możliwość osiągnięcia w ten sposób (lub nie) złotego podziału. *Spatium Gelatum* **Zbigniewa Oksiuty** to biologiczny habitat stworzony z polimerów – wizja artysty dotycząca architektury przyszłości. Mieszkający w Polsce węgierski artysta **Attila Csörgő** w pracy *Kości do gry: tektonika oczek* analizuje strukturę kości pod kątem nietypowej gry, która wprawiałaby w ruch same oczka. W interaktywnej instalacji *Gra w literę* **Karolina Wiktor** łączy swoje fascynacje neuronauką i mózgiem oraz literaturą. Zaprojektowany przez nią „alfabet brakującej czcionki” został tu wykonany w formie trójwymiarowych fragmentów liter. Widzowie mogą samodzielnie układać napisy czy krótkie teksty, wzorując się na alfabecie Wiktor. To nie tylko ćwiczenie mózgu, przełożenie płaskich liter na ich trójwymiarowe komponenty, ale również zachęta do kreatywności i wyrażenia siebie.

Odwołania literackie na wystawie przybierają różne formy. **Leon Tarasewicz** w serii fotografii *Miniatury* przedstawia oniryczny pejzaż zainspirowany wierszem Sokrata Janowicza *Do mojego syna*. Dwie makiety **Lili Kalinowskiej** są wernym odtworzeniem *Służbówki* i *Stróżówki* z powieści Georges’a Pereca *Życie instrukcja obsługi*, w której autor przedstawia obraz życia mieszkańców paryskiej kamienicy. Precyzyjnie skonstruowana, nawiązująca do gry w szachy powieść Francuza zyskała tu równie skrupulatnie oddaną wizualizację. **Jadwiga Sawicka** w instalacji *Coś mi się robi* sięga do *Utworu o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff – opery opowiadającej o ocalałej z Zagłady kobiecie i jej córce dotkniętej traumą matki. Sawicka w charakterystyczny dla siebie sposób wykorzystowała jeden wers z pieśni matki, który powielany jest na abażurach lampy-instalacji. Umieszczona w podziemnej, niedostępnej części galerii, z sekwencyjnie zapalającymi się i gasnącymi światłami, oddaje emocjonalne rozedrganie i poczucie zagrożenia. W spektaklu *Ofelie. Ikonografia szaleństwa* **Zorka Wollny** wypracowała z *Hamleta* jedną scenę – monolog Ofelii. Interpretowała go dwanaście aktorek, które wcielały się w szekspirowską bohaterkę od lat 60. ubiegłego wieku do dziś. W ten sposób artystka przeprowadziła próbę analizy zmian w ukazywaniu kobiecego szaleństwa w teatrze.

Swoistego podsumowania wystawy dokonała **Karolina Breguła**, która jako przewodniczka *Biura tłumaczeń sztuki* zinterpretowała wybrane prace. Performance artystki ujawnił jej spojrzenie na rzeczywistość, lęk przed nadciągającą katastrofą i potrzebę przeciwstawiania się jej. Kolejna warstwa znaczeniowa nałożona na dzieła innych artystów.

Nowe ilustracje to reinterpretacje, fascynacje, lokowanie siebie wobec historii, teraźniejszości, kultury. Historia sztuki, a szerzej – historia kultury, to nieustająca dyskusja prowadzona przez twórców z ich poprzednikami, to nowe idee wyrastające na zgliszczach starych, w końcu to ciągłe inspirowanie się i jednocześnie poszukiwanie samodzielności. Wystawa prezentuje współczesnych artystów, którzy mierzą się z tekstami kultury z różnych czasów, ale także wkraczają w przestrzeń innych tekstów kultury, czerpią z ich języka lub przekładają go na własny.

Muzeum wyobraźni wydaje się trafną metaforą tego, co oglądamy na wystawie – fragmenty indywidualnych muzeów wyobraźni współczesnych artystów. Idea André Malraux uwodzi swoim demokratyzmem, dając każdemu szansę na zbudowanie własnej „ekspozycji” i nadanie jej własnych sensów. Co prawda, siedemdziesiąt lat temu Francuz nie mógł przewidzieć, że takim „muzeum bez ścian” stanie się inny tekst kultury – hipertekst, czyli Internet, który zwolni nas z obowiązku pamiętania. Mimo to artyści również dziś pielęgnują pamięć i sami wchodzą do kolekcji kolejnych muzeów wyobraźni.

Tekst ukazał się w katalogu do wystawy *Nowe ilustracje*, wyd. Galeria Arsenał, Białystok 2016.

STANISŁAW BIAŁOGŁOWICZ

Operationes Spirituales

Profesor Michał Heller w jednym z wywiadów powiedział (cytuję z pamięci) ... pytania, których naukowiec nie stawia podczas modlitwy, mogą być modlitwą. Sądzę, że podobnie może być w każdym procesie twórczym. W malarstwie interesuje mnie szczególnie powiązanie świata rzeczy i postaci, obrazu z obrazem, cytatu lub narracji w obrazie, świata znaków w myśl zasady *Myśl po myśli obraz zamalowany*. Być może dlatego w ocenie krytyków sztuki, i nie tylko, jestem postrzegany jako malarz uprawiający malarstwo religijne lub sakralne. Te pasjonujące doświadczenia z przekształcaniem obrazu w procesie twórczym trwają latami, reaguję bowiem na świat emocji, świat pejzażu dostarczającego wiele wrażeń

poznawczych. W przestrzeniach twórczych zainteresowań są również inspiracje poza malarskie, czego przykładem są obrazy zatytułowane *Sari*. Prezentowany na wystawie cykl prac „Sari” to w swej istocie obrazy, obiekty eksponowane w przestrzeni. Malarsko zbudowane są z cząsteczek, w których zawarta jest subiektywna fascynacja trwania, wyrażająca osobistą formę medytowania, kontemplacji piękna i duchowości w obrazie za pomocą środków malarskich. Malując, doświadczam granicznego piękna i rzeczywistości, których nie sposób wyrazić innym, aniżeli tylko językiem obrazu, w którym zawarta jest przestrzeń dotykalna i nieodgadniona własnym rozumem.

IZABELA ŁAZARCZYK-KACZMAREK

Wystawa Stanisława Białogłowicza w kieleckiej Galerii Współczesnej Sztuki Sakralnej „Dom Praczek” to „Theatrum Spirituale”. Artysta jest wychowankiem krakowskiej ASP – dyplom w pracowni profesora Wacława Taranczewskiego – obecnie pracuje na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Rozciągnięte, niczym materiał swobodnie rozpięty, częściowo w powietrzu, okazuje bardziej abstrakcyjne spojrzenie artysty. Nakładające się na siebie geometryczne, niebieskie

kształty, pozwalają na oderwanie się od religijnych kreacji malarza. Stanowiące samodzielne obrazy („Sari”), dopowiadają niekiedy postaci, równie sumaryczne jak w przypadku wszystkich pojawiających się na płótnach Białogłowicza. Tu do głosu „dochodzi” kolor. Operowanie kontrastami, nakładane niemal płasko farby, wydobywają swoją intensywnością przekaz obrazu, pozwalają znaleźć oku właściwy sposób „czytania”. Stosunkowo oszczędna paleta barwna staje się znakiem charakterystycznym dla artysty. Wystawa „Theatrum Spirituale”, jak można zauważyć, to spojrzenie artysty kierowane w głąb człowieka, ku jego zwyczajności, ale i duchowości. W pokazywanych „Obrazach ukrytych” i „Zapisach ukrytych”, wbrew tytułom artysta odsłania, czasem za pomocą znaków, człowieka. Najciekawszy obraz z serii „Zapisów ukrytych”, wiszący w niepozornym miejscu, nie na sali głównej, spowity w lekko malowane biele, ujawnia pełne delikatności i ulotności, inne spojrzenie artysty.



Galeria Współczesnej Sztuki Sakralnej w Domu Praczek, Kielce. Obraz Stanisława Białogłowicza *Linia nieprosta*, Kielce 2016. Ekspozycja stała, fot. K.Węgrzyn-Białogłowicz

Fragment tekstu po wystawie *Theatrum Spirituale* w kieleckiej Galerii Współczesnej Sztuki Sakralnej „Dom Sztuki”, opublikowanego w PROJEKTOR – Kielecki Magazyn Kulturalny maj–czerwiec 2016, s. 49.

KAZIMIERZ NOWOSIELSKI

Stanisław Białogłowicz i jego „obrazy pisane”

W pracach Białogłowicza niczym w ikonie, która stanowi dlań niezwykle istotny punkt odniesienia, czas historii, czas ludzkiej doraźności, owa tak zajmująca naszą uwagę rekwizytornia wieku jakby odchodzi na daleki plan. Jednakże to, co staje się tu i teraz, również nie pozostaje bez znaczenia; ono także na rozmaite sposoby zaznacza, a nawet manifestuje swą obecność. Dostrzegamy je między innymi w malarskiej gestyce twórcy, w ujawnianym w obrębie prac, trudzie szukania czysto plastycznych sposobów wyrazu, w nawarstwieniach i w rozprowadzaniu farby, w pozostawianiu na powierzchni płótna śladów malarskiego namysłu, korekt, decyzji, rozstrzygnięć... (U niego na ekspresyjną całość dzieła dość często pracuje nawet zgrzebność płóciennego podłoża!). Poprzez tego typu zabiegi obraz poniekąd staje się na naszych oczach, szuka sam siebie; rozprawia o estetycznej i semantycznej skuteczności zastosowanych form; w jakimś sensie objawia prawdę swojej ziemskiej niedoskonałości; ścigając Absolut także opowiada dzieje swoich w tym zakresie spełnień i... porażek.

Pod pędzlem Białogłowicza artystyczne dzieło jawi się zatem jako swoiste święto ducha i malarskiego mozołu jednocześnie, a oba (święto i trud) w jego pracach zdają się nie do oddzielenia – jak modlitwa i czyn na ziemskiej drodze człowieka. W realizowanym przez niego zamyśle – domyślamy się – płótno to swoisty zapis wysiłku czułego i uważnego oka, ręki oraz... tęskniącej duszy, która – jak powiedział św. Augustyn – nade wszystko pragnie spocząć w Bogu – w owym źródle i celu wszystkiego. W jakimś sensie obrazy Białogłowicza zdają się malarskimi traktatami o pragnieniach i uposażeniach tej ostatniej, i o roli zmysłów na ziemskiej drodze człowieka, o ludzkim borykaniu się z wewnętrznym i zewnętrznym chaosem. I dodajmy, że poprzez swoje piękno stają się one także odetchnieniem dla ludzkich na tej drodze utrudzeń.

Rzeszowski artysta należy do tych nielicznych dwudziestowiecznych polskich malarzy (Jerzy Nowosielski, Stanisław Rodziński, Wiesław Markowski, Jacek Sempoliński, Janusz Karbowniczek...), którzy w strefie między abstrakcją

a figuratywnością poszukiwali czy poszukują prawdy o stanie ludzkiej duszy i duchowości, i chcą owo doświadczenie – podkreślmy – wypowiadać językiem jedynie przynależnym uprawianej przez nich sztuce; językiem własnym i wspólnotowym zarazem, zmysłowym i metafizycznym jednocześnie. W tym



Stanisław Białogłowicz, *Deesis*, 2014, olej na płótnie, 120 x 140 cm, fot. K. Pisarek, własność Biskupa Rzeszowskiego

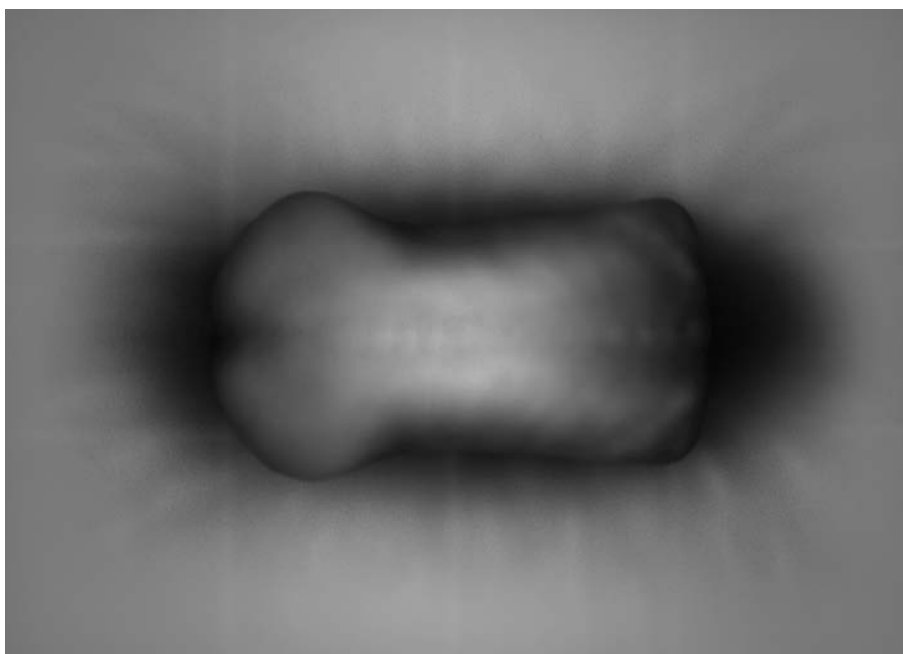
porządku Białogłowicz nie tyle maluje, ile – niczym twórcy ikon – pisze swoje obrazy. [Wszak można je czytać (gdyż odwołują się one do ludzkiego pragnienia sensu nade wszystko) i kontemplować zarazem; można sycić nimi oko i duszę]. Umieszczone w przestrzeni kulturowej wspólnoty objawiają się także jako wyraz indywidualnego talentu artysty, który – stawiając sobie za cel unikanie wszelkiej łatwizny – nie szuka przy tym nowości za wszelką cenę. Jeśli w sztuce – zdaje się mówić rzeszowski artysta – postawi się na duchową głębię oraz warsztatową rzetelność, to nowe samo się objawi – i będzie znaczyło jako suwerenna wartość piękna, które prawdę i dobro umieszcza w horyzoncie swoich tęsknot, trudów i spełnień.

Fragment tekstu opublikowanego w Kwartalniku Artystycznym „BLIZA”, 2016, nr 3(27).

JOANNA JANOWSKA-AUGUSTYN

Tabula rasa

W porządku czasowym przyszłość wydaje się czystą kartą. Nie wiemy jeszcze, co na niej zostanie zapisane. Tym porównaniem pozwalam sobie – w nieco szerszym, metaforycznym ujęciu – zaanektować filozoficzne pojęcie *tabula rasa*, traktując je jako kłamrę spajającą mą twórczość graficzną i rysunkową prezentowaną na wystawie. Ów łącznik – zarówno w warstwie formalnej, jak i treściowej – odnosi się do otwartej możliwości, którą umownie nazwałabym „obietnicą nieznanego”.



Joanna Janowska-Augustyn, *Kolej rzeczy I*, 2011, druk cyfrowy, 100 × 140 cm. Grand Prix MTG – Kraków 2012. Fot. z archiwum autorki

Forma prowadzi ku treści. Nie zawsze jednak obraz [to, co nam się „jawi”] odzwierciedla istotę [to, co „jest”], do której odsyła. Niekiedy – wręcz ją przesłania, a nawet zafałszowuje. Staram się, aby moja twórczość wyrastała z zasady równowagi pomiędzy zewnętrznym obrazem a wewnętrzną istotą, tak aby jedno nie zaciemniało drugiego, lecz wzajemnie się dopełniało.

Podstawę moich prac stanowi materia. Jej stopniowe zagęszczanie nadaje finalnej kompozycji głębię, która zaprasza do mimowolnego zatrzymania i zatopienia się w niej. Materia ta bywa gęsta i przytłaczająca. Zamyka wówczas w pułapce bezdennej czerni bądź skamieniałej totalności. Innym razem – przesycona powietrzem – zdaje się dawać wytchnienie; otwiera ku horyzontom bezkresu. Bywa czasem – „zaledwie i aż” – przestrzenią samą w sobie, uwarunkowaną jedynie przez

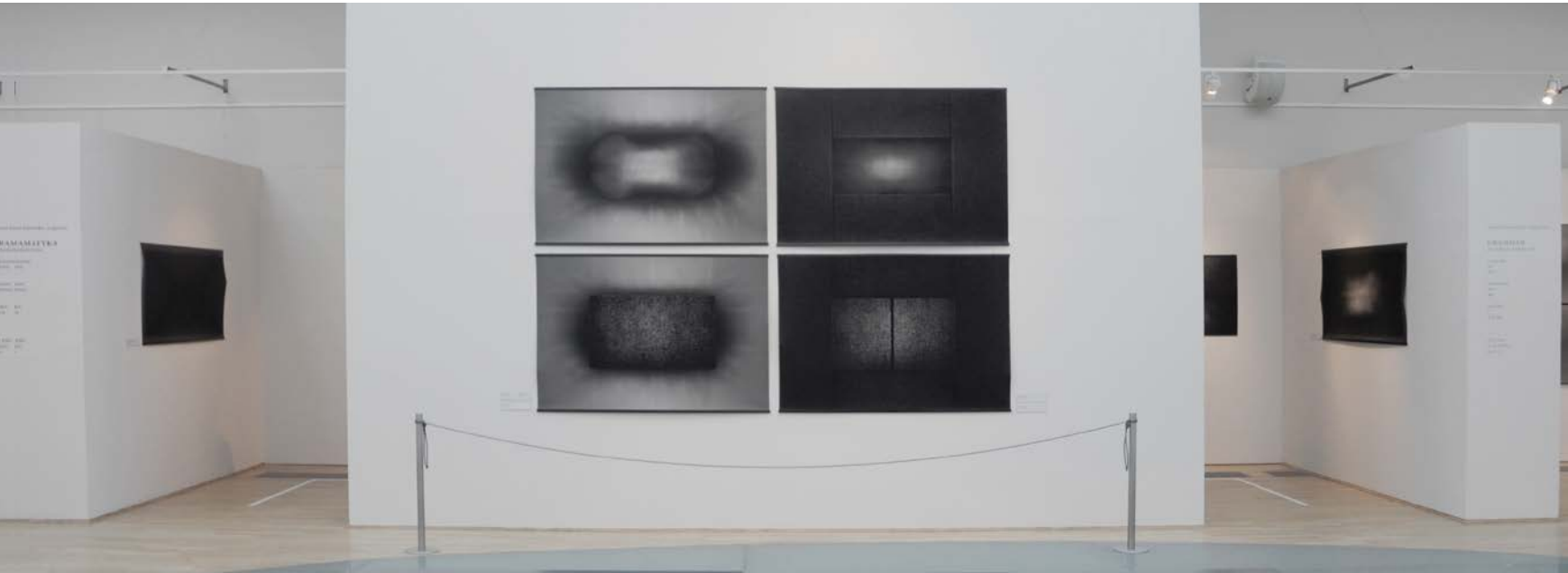
określające ją i różnicujące konteksty, które mogą odnosić się zarówno do tego, co „żywe”, jak i „martwe”. Rolę swoistego kreatora oddaje światłu. Ono wyłania kształty z mroku i prowadzi wzrok widza, budując więź oglądającego z oglądanym.

Pozorną pustkę kompozycji przełamuję wizerunkiem nagiego ludzkiego ciała. Ciało to bywa mniej lub bardziej ukonkretnione, stając się niekiedy jedynie śladem, a innym znów razem przedstawieniem realistycznym. Jest ono bezbronne w swym odsłonięciu. Zazwyczaj, znajduje się w opozycji do

wszechogarniającej swą totalnością materii. Wizerunek ciała, rysowanego klasycznie bądź cyfrowo, konstytuuje się w trakcie długotrwałego i fascynującego procesu studiowania natury. Ów proces i jego temporalność mają dla mnie wymiar fundamentalny. Podstawowego znaczenia [formalnego i treściowego] nabiera tutaj słowo: „geneza” – a więc – „początek”. Czym innym bowiem jest obraz realnie istniejącego ciała, uchwycony przez naciśnięcie spustu migawki aparatu fotograficznego; czym innym – iluzyjne wykreowanie go w technologii 3D. Diametralnie różnym jednak staje się kreacja niejako *ex nihilo*, wyłaniająca obraz ciała z pustki nieistnienia poprzez świadome kształtowanie odpornej materii w procesie rysowania. Pomimo stosowania nowych technologii w grafice (druk cyfrowy), intuicyjnie nawiązuję do spuścizny minionych wieków i tradycji dawnych mistrzów, oddając im należyty szacunek. Jako artysta, krok po kroku – zapisuję więc „czystą kartę” – w sensie dosłownym i przenośnym.

Jest to jeszcze jeden, niezwykle istotny aspekt, odnoszący do tytułowego pojęcia *tabula rasa*.

Przeźren, którą tworzę w grafikach, kreowana pośrednio lub bezpośrednio w komputerze, jak i wypełniające ją elementy – mogą wydawać się *quasi*-fotograficzne. Nie interesuje mnie jednak fotorealizm, a raczej dogłębne studiowanie materii; i w konsekwencji zestawianie form odnoszących się do czegoś bezbronnego, najbardziej intymnego i kruchego – ciało / istota ludzka / dusza – z formami monumentalnymi; totalnością. Konfrontuję to, co bliskie, oswojone, bezpieczne z tym, co obce, niechciane, zagrażające. Pracuję cyklami. Jest to zabieg celowy i przemyślany, przy czym na plan pierwszy wysuwa się tu pewna dialektyka formy. Pojedyncza praca znajduje uzupełnienie w drugiej – w jakimś sensie przeciwstawnej. Dopiero tak skonstruowany zestaw tworzy



Tabula rasa, wystawa. Fot. z archiwum autorki

współbrzmiającą całość. Zazwyczaj prac bywa więcej i łączą się w rozbudowane polptyki – zawsze jednak według określonej zasady. Być może, w tej dwoistości przejawia się również nieświadomione przeniesienie archetypowych intuicji dialogicznych, tak istotnych dla mnie w warstwie treściowej aktu twórczego i jego owoców, jak i szerszej – egzystencjalnej. Trudno bowiem, w moim przypadku tak po prostu, oddzielić pracę twórczą od postawy życiowej. Poprzez wielopłaszczyznowe odniesienia dotykam raz jeszcze nie tylko sfery sensualnej, lecz również, a może przede wszystkim – duchowej.

Interpretacja treści jest otwarta. Niezależnie jednak od niej, w punkcie wyjścia – dosłowny bądź metaforyczny obraz ciała staje się dla mnie doświadczeniem źródłowym, tak jak w życiu – obecność drugiego człowieka. Umiejscowiony w odpowiednim kontekście – ów wizerunek – pozwala bowiem przywołać to, co istotowe. Zarówno głębokie doznanie samotności z jej najbardziej przejmującą formą, jaką jest nieuchronna samotność własnej śmierci, ale także nieuchwytnie i przekraczające nas samych doświadczenie „spotkania”. Spotkania odsłaniającego egzystencjalną i esencjonalną prawdę. Olśniewającego dotknięcia Transcendencji, które może zaistnieć w relacji z Bogiem czy osobą, jak również w rezonującej kontemplacji [arcy]dzieła sztuki. Pojawienie się naprzeciw nas innego człowieka przynosi jednak szczególną obietnicę. Możliwość potwierdzenia bądź zanegowania wartości człowieczeństwa. W jaki sposób ta obietnica znajdzie spełnienie? Tego, jeszcze nie wiemy...

Egzystencja ludzka jest nieustannym ruchem. Chwila terazniejsza natychmiast przynależy do przeszłości. Przeszłość zaś – zanim nie zmieni się w terażniejszość – okryta jest tajemnicą. Tę przyszłość możemy zaledwie projektować. Jediną rzeczą, co do której mamy absolutną pewność, jest

śmierć. Tak biegnie kolej rzeczy... Owo sformułowanie nie bez przyczyny posłużyło mi za tytuł – nagrodzonej Grand Prix MTG – Kraków 2012 – pracy, jak i całego większego cyklu, odnoszącego się do tego właśnie aspektu *conditio humana*. Przychodząc na świat, zostajemy już naznaczeni piętnem nieuchronności, do której zmierzamy. W oczekiwaniu na nią pozostajemy bezradni.

Śmierć – choć towarzyszy nam jak cień – na co dzień skrywa się w zakamarkach nieświadomości. Moment śmierci stanowi niewiadomą, dlatego też jawi się wiecznym, intencjonalnym: „jeszcze nie teraz...” Tymczasem: „nie znamy dnia, ani godziny”. Potencjalność śmierci jest zawsze realna. Nieustanna możliwość jej zaistnienia znów otwiera przed nami „czystą kartę”, mogącą okazać się tą ostatnią w księdze naszego życia. Powinniśmy zatem – przynajmniej starać się dążyć do życia uważnego – szanując każdą chwilę tak, jakby po niej nie miała już nastąpić kolejna. Tylko poprzez świadomą zgodę na nieuniknione, możemy próbować oswoić własną śmierć, a co za tym idzie – prawdziwie smakować życie. W pewnym sensie – taką próbę dla mnie samej – stanowi moja twórczość.

I jeszcze jedno odniesienie. Jest nim wyrastający z horyzontu chrześcijaństwa wymiar przebaczenia win w sakramencie pokuty, przywracający wierzącemu „czyste konto” – odradzającą się za każdym razem szansę na rozpoczynanie wszystkiego od nowa. Przyjmując taką perspektywę, człowiek odkrywa, zdawałoby się nierealną, możliwość przekroczenia własnej śmierci. Stanie się bowiem ona jedynie bramą ku życiu wiecznemu.

Dopóki żyjemy – niezależnie jednak od wyznawanej wiary bądź niewiary – przyszłość widzimy wciąż – jako mniej lub bardziej – *terra incognita*. Każda nadchodząca chwila otwiera przed nami swą „czystą kartę”, czekającą na zapisanie...

MARTA ANNA RACZEK-KARCZ

Sztuka ciszy...

Wystawa Laureatki MTG – Kraków 2012 Joanny Janowskiej-Augustyn to poetycki traktat dotyczący rzeczy ostatecznych: życia i śmierci. Pomiędzy tymi dwoma biegunami

wpadając w szarość, staje się głęboką czernią. Czerni ta jednak nie jest martwa, przeciwnie – wibruje, połyskuje, przyciąga wzrok. Jest zarazem kusząca i przerażająca. Zaprasza i odpycha.

Twórczość Joanny Janowskiej-Augustyn jest niezwykle konsekwentna. Bez względu na to, czy artystka wykorzystuje najnowsze technologie, tworząc cyfrowe wydruki, czy też sięga po najbardziej prymarną, najbliższą człowiekowi rysunkową kreskę. To twórczość rozwijająca się w dialogu pomiędzy tym, co cyfrowe, wykreowane w niematerialnym środowisku kodu binarnego, a tym, co namacalne, fakturalne, zmateriaлизованe.

Wszystkie prace Joanny Janowskiej-Augustyn cechuje także taktylność i immersyjność. Kształty i formy zdają się być niemal trójwymiarowe, wyczuwalne, kuszą nasze zmysły. Wciągają w swój świat, każąc się w nim zanurzyć i zatracić. Mówiąc o odchodzeniu (i przychodzeniu), o przejściu, przemianie, transformacji, artystka sięga po oszczędne środki, z umiarem dawkuje formy.

Minimalistyczna poezja wizualna zawarta w jej pracach mówi więcej i skłania do refleksji bardziej, niż mogą to uczynić naszpikowane znaczeniami i formami eseje.

To sztuka wyciszenia. Sztuka, która potrzebuje skupienia. To grafika i rysunek, które uciekają od zgiełku, dają czas do namysłu, pozwalając na kontemplację i refleksję.

Bardzo się cieszę, że dzięki decyzji Jury MTG – Kraków 2012, widzowie z całego świata mają możliwość spotkania z pracami Joanny Janowskiej-Augustyn. W otaczającym nas zgiełku, nieustannej gonitwie i chaosie dnia codziennego, ta wystawa jest niezwykle cennym prezentem – szansą na uspokojenie, wsłuchanie się w siebie, chwilę zapomnienia o natłoku powszedniości, a jednocześnie zachętą do nieustannego stawiania od nowa pytań, które wciąż wydaje się być najważniejsze: Skąd przychodzimy, kim jesteśmy, dokąd zmierzamy?

Teksty ukazały się w katalogu do wystawy *Joanna Janowska-Augustyn TABULA RASA. Grafika, rysunek – Grand Prix Międzynarodowego Triennale Grafiki – Kraków 2012* Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie – Galeria „Patio” (18.09–18.10.2015).



Tabula rasa, wystawa. Fot. z archiwum artystki

zawieszono są postaci – bohaterowie poszczególnych grafik i rysunków. To pomiędzy światłem życia i mrokiem odejścia sytuuje się refleksja artystki. Figury zakłute w pozycjach embrionalnych, a może ułożone zgodnie z rytuałami pochówków, tkwią w sferze pomiędzy, na granicy cienia, gdzie biel,

PIOTR WORONIEC JR

Galeria r_z

Międzynarodowy Konkurs Małej Formy Plastycznej

Galeria r_z znajdująca się przy ul. 3 Maja 16 w Rzeszowie za-inaugurowała swoją działalność we wrześniu 2015 roku. Jej powstanie było wynikiem działań nowego zarządu Okręgu Rzeszowskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, który podejmował intensywne starania, aby pozyskać nowe przestrzenie wystawiennicze. Głównym celem galerii jest organizowanie wystaw prac członków ZPAP, kreowanie wydarzeń artystycznych, takich jak: festiwale, projekty międzynarodowe, konkursy oraz warsztaty. Umieszczenie lokalu w samym centrum Rzeszowa umożliwiło wyjście z szeroką ofertą artystyczną skierowaną do mieszkańców miasta, a wraz z tym pojawiła się nowa energia do działań i koncepcji twórczych.

W roku 2016 zarząd powołał pierwszą edycję Międzynarodowego Konkursu Małej Formy Plastycznej. Założeniem tej imprezy artystycznej było wyłonienie oryginalnych kreacji małoformatowych w zakresie klasycznych i nowatorskich technik plastycznych (malarstwo, grafika, rysunek, techniki mieszane i autorskie, z wyłączeniem technik fotografii analogowej i cyfrowej). Istotne było ponadto stworzenie stałej kolekcji małej formy kreacji współczesnych sztuk plastycznych, będącej w przyszłości wizytówką działalności statutowej ZPAP Okręgu Rzeszowskiego oraz zaczątkiem opracowań i dokumentacji tego rodzaju przestrzeni artystycznej w Polsce i na świecie. Jednym z elementów konstruowania owego zbioru ma być Międzynarodowy Konkurs Małej Formy Plastycznej. Inspiracją do tego rodzaju formuły stała się sama przestrzeń galerii, która swą powierzchnią zachęcała, a nawet wymusiła ideę „małej formy”. Jednak najważniejszy motyw stanowiła chęć konfrontowania prac twórców z Polski i z zagranicy.

Patronami przedsięwzięcia oraz fundatorami nagród byli: Marszałek Województwa Podkarpackiego oraz Dziekan Wydziału Sztuki UR. Konkurs koordynowali prezes ZPAP ORz Piotr Woroniec, a także wiceprezes ds. artystycznych Magdalena Uchman, pełniąca ponadto funkcję kuratora konkursu. Jury w składzie: prof. Mirosław Pawłowski (przewodniczący), prof. Antoni Nikiel, dr Agnieszka Iskra-Paczkowska, dr Magdalena Uchman dokonało przeglądu prac nadesłanych przez 140 artystów. Do II etapu i wystawy głównej zostało zakwalifikowanych 108 artystów. Laureatką I Nagrody została Judyta Bernaś, II Nagrodę uzyskała Katarzyna Słuchocka, Nagrodę III – Dziekana Wydziału Sztuki UR otrzymał Kamil Kocurek. Ponadto przyznano Nagrody ZPAP ORz dla Łukasza Huculaka oraz Hanny Wojdały-Markowskiej.



Judyta Bernaś, *Jednia 10*, 2016, techniki mieszane, 20 × 8,3 cm.
Fot. archiwum konkursu



Łukasz Huculak, *Martwa natura*, 2014, tempera, papier, 13 × 19 cm.
Fot. archiwum konkursu



Katarzyna Słuchocka, *Transpozycja*, 2016, akryl, 20 × 20 cm.
Fot. archiwum konkursu

Ekspozycja była okazją do przybliżenia miłośnikom sztuki wielu różnorodnych form i technik, głównie graficznych, cyfrowych i malarskich. W założeniu wystawa pokonkursowa ma być prezentowana szerszej publiczności również w innych miastach Polski, stając się jednocześnie swoistą promocją galerii.

Logo Galerii r_z zaprojektował prof. Mirosław Pawłowski, który również zunifikował szatę graficzną folderów oraz

plakatów do wystaw. Profesor jest też autorem projektu katalogu konkursowego. Wydarzenie to nie odbyłoby się bez przychylności władz miasta Rzeszowa, w szczególności prezydenta Tadeusza Ferencia. Po roku działalności galerii można stwierdzić, że wyznacza ona oś działań artystycznych dla stowarzyszenia, a Konkurs Małej Formy Plastycznej staje się jej ważnym elementem.

Kalendarium 2016

Opracowanie: Anna Jamrozek-Sowa, Jadwiga Sawicka

Styczeń

W dniach od 8 do 10 stycznia w Dreźnie odbywał się międzynarodowy konkurs *Staged Design Award*, którego jurorem był Wiesław Grzegorzcyk.

Od 24 stycznia w Japonii trwała wystawa *The 1st TKO International Miniprint Exhibition*, pokazywana w Tokio (B-gallery), Kyoto (Art Zone Kaguraoka) i Osace (Gallery Irohama) – z udziałem Agnieszki Dobosz-Bruchnalskiej.

22 stycznia w Muzeum Diecezjalnym w Rzeszowie otwarta została wystawa indywidualna malarstwa Tadeusza Boruty pt. *Luce Pictum*.

Do 25 stycznia trwała pokonkursowa wystawa *International Biennial Print Exhibit: 2016 ROC*, w Narodowym Muzeum Sztuki w Tajwanie z udziałem Magdaleny Uchman.

Do 21 stycznia w Galerii Białej w Lublinie trwała wystawa *Malarki* z udziałem Jadwigi Sawickiej.

Do 30 stycznia w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej w Rzeszowie (Wypożyczalnia Muzyczna) trwała indywidualna wystawa malarstwa i rysunku Marka Pokrywki *Hodowca ptasiego śpiewu*.

Do 31 stycznia w Teatro Español w Madrycie w Hiszpanii trwała wystawa polskich plakatów *Teatro Español En El Cartel Polaco*, z udziałem Wiesława Grzegorzcyka.

Luty

4 lutego to początek wystawy indywidualnej grafik cyfrowych Piotra Kisiela *GiSelini graphics model* w Galerii ICN Polfa Rzeszów, zorganizowanej przez Podkarpackie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych.

Od 5 lutego do 8 marca trwała indywidualna wystawa malarstwa Renaty Szyszlak w Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów w Gorlicach.

14 lutego w Bielskim Centrum Kultury w Bielsku-Białej miało miejsce otwarcie wystawy *Papierowy świat. Wybrane plakaty teatralne 1945–2015* z udziałem Wiesława Grzegorzcyka.

Od 14 lutego do 28 marca w Cultural Center w Kolonii odbyła się pokonkursowa wystawa *The Fascination of Art, Color and Mediation from around the World*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

Z natury. Rzeczy to tytuł wystawy malarstwa Doroty Sankowskiej otwartej w dniu 19 lutego w Galerii Sanockiej BWA w Sanoku.

Od 24 lutego do 13 marca w Muzeum Karkonowskim odbywała się pokonkursowa wystawa grafiki *XIII Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka* w Jeleniej Górze, na wystawie prezentował swoje prace Łukasz Cywicki.

Od 28 lutego do 15 maja w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu miała miejsce wystawa *Życ sztuka. Opowieść o artystach i sztuce polskiej w latach 1945–1995* z udziałem Tadeusza Boruty.

Marzec

Od 1 do 31 marca w Teatro Victoria Eugenia, Donostia-San Sebastián w Hiszpanii trwała wystawa polskich plakatów *El Cartel Polaco* z udziałem Wiesława Grzegorzcyka.

1 marca w Sali Koncertowej Wydziału Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego miała miejsce premiera Teatru Scena Propozycji UR, autorskiego teatru plastycznego Janusza Pokrywki. Był to spektakl oparty na motywach wierszy Zbigniewa Herberta *Ikar i Dedal*.

Od 2 do 8 marca trwało I Międzynarodowe Sympozjum Grafiki Artystycznej zorganizowane przez Stowarzyszenie APAC w Asilah pod patronatem króla Maroko Muhammada VI z udziałem Magdaleny Uchman.

W dniach od 7 do 25 marca w czasie wystawy *Beethoven i nowe drogi* w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie na wystawie towarzyszącej 20. Wielkanocnemu Festiwalowi Ludwiga van Beethovena można było oglądać manuskrypty muzyczne i grafiki Krzysztofa Skórczewskiego.

Od 9 marca do 22 maja w Narodowym Muzeum Historii Rumunii w Bukareszcie trwała wystawa plakatów z kolekcji Krzysztofa Dydy *Războiul în Afișul Polonez. Colecția Krzysztof Dydo*, z udziałem Wiesława Grzegorzcyka.

Od 11 marca do 8 kwietnia trwała w galerii Biura Wystaw Artystycznych w Kielcach wystawa pokonkursowa Międzynarodowego Konkursu Litograficznego LITHO-KIELCE 2015. Laureatką II Nagrody Biura Wystaw Artystycznych w Kielcach za pracę *Zapiski* została Magdalena Uchman.

15 marca odbył się wernisaż Pracowni Graficznych Wydziału Sztuki w galerii na Poziomie Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. W wystawie wzięli udział studenci poszczególnych pracowni oraz prowadzący m.in: Marek A. Olszyński, Magdalena Uchman, Kamila Bednarska, Łukasz Cywicki, Agnieszka Dobosz-Bruchnalska, Grzegorz Frydryk, Agnieszka Lech-Bińczycka, Paweł Bińczycki i Marcin Jachym.

Od 17 marca do 19 czerwca w siedzibie European Central Bank we Frankfurcie n. Menem, w Niemczech trwała wystawa *Contemporary Art from Poland* z udziałem Jadwigi Sawickiej.

18 marca w Musée Municipal du Patrimoine Amazigh w Agadirze w Maroku otwarta została wystawa *Salon International de Femme Artiste*, z udziałem Agnieszki Dobosz-Bruchnalskiej.

Od 31 marca do 15 maja w OSA Gallery, Ottawa Scholl of Art w Ottawie w Kanadzie odbyła się pokonkursowa wystawa grafiki *Sixth International Miniature Print Biennale Exhibition*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

Kwiecień

Od 6 do 28 kwietnia miała miejsce wystawa prac malarskich Jarosława Sankowskiego *Architektura* oraz wystawa fotografii Doroty Sankowskiej *Zatrzymane* w Muzeum Wodociągów w Galerii Wieży Ciśnień w Bydgoszczy.

Od 7 do 10 kwietnia w ramach Internationale ART FAIR Warszawa 2016 na PGE Narodowy w Warszawie trwała wystawa indywidualna malarstwa Antoniego Nikla, *Ogrody*.

Od 8 kwietnia do 21 sierpnia w Muzeum Historycznym w Bielsku-Białej trwała wystawa z okazji 500-lecia Polskiego Ekslibrisu *By księga była piękniejsza o duszę właściciela*, w której udział brał Łukasz Cywicki.

8 kwietnia w Galerii Szyb Wilson w Katowicach otwarto kolejną ekspozycję w ramach „Projektów wolnościowych”, które zainicjował prof. Zbigniew Bajek z krakowskiej ASP. W wystawie *Ślonski Kafka* udział wzięli Magdalena Uchman, Kamila Bednarska, Piotr Woroniec oraz 26 studentów Wydziału Sztuki UR.

11 kwietnia w Galerii Promocyjnej ASP w Krakowie otwarto wystawę RYSUNEK. PRZESTRZEŃ RREALNA - PRZESTRZEŃ KREOWANA, będącą prezentacją prac szesnastu autorów, uczestników sympozjów organizowanych w latach 2011-2014 przez Katedrę Rysunku Wydziału Rzeźby i Intermediów ASP w Gdańsku. W wystawie brali udział Stanisław Górecki i Tadeusz Nuckowski.

Od 11 kwietnia w Galerii L w Domu Literatury w Łodzi trwała wystawa grupowa *Porządek i przypadek* z udziałem Janusza J. Cywickiego.

13 kwietnia w Galerii r_z ORZ ZPAP w Rzeszowie miało miejsce otwarcie indywidualnej wystawy grafiki Łukasza Cywickiego pt. *Grafika / Przestrzeń czasu*.

14 kwietnia w kieleckiej Galerii Współczesnej Sztuki Sakralnej „Dom Praczek” otwarto wystawę indywidualną malarstwa Stanisława Białogłowicza *Theatrum spirituale*.

Od 14 kwietnia do 20 maja w Centre for Contemporary Printmaking w Monterey w Meksyku odbyła się pokonkursowa wystawa grafiki *Eight International Prints for Peace*, w której brali udział: Magdalena Cywicka i Łukasz Cywicki.

W dniu 15 kwietnia wernisażem została otwarta wystawa obrazów Jarosława Sankowskiego *Reakcja* w Galerii Na Piętrze Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Łódzkiego w Łodzi

Od 13 kwietnia do 5 maja trwała wystawa malarstwa Jarosława Sankowskiego *Obrazy Architektoniczne* w Galerii Hortar w Tarnowie.

Od 13 kwietnia do 5 maja trwała wystawa *Malarstwo* Doroty Sankowskiej w Galerii Hortar w Tarnowie.

Od 15 kwietnia do 22 maja w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie trwała wystawa *Salon odrzuconych*, z udziałem Tadeusza Boruty.

Od 16 kwietnia do 16 lipca w the Cultural Centre of Gornji Milanovac, Modern Gallery w Serbii odbyła się pokonkursowa wystawa *13th International Biennial of Miniature Art*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

Od 25 kwietnia do 23 maja w Mansarda Gallery w Timisoara w Rumunii odbył się wernisaż wystawy *II International Biennial of Miniature Art*, w którym brali udział Magdalena Cywicka i Łukasz Cywicki.

Podczas trwającej 18–19 kwietnia, XII Międzynarodowej Konferencji *O nauki zaangażowane – w praktykę edukacji, rehabilitacji i socjalizacji osób z niepełnosprawnościami* organizowanej przez Uniwersytet Śląski w Katowicach (Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji w Cieszynie, Instytut Nauk o Edukacji, Zakład Pedagogiki Specjalnej w Ustroniu) Anna Steliga wygłosiła referat *Arteterapia w rehabilitacji osób z niepełnosprawnościami psychiczną*.

Od 28 kwietnia do 15 czerwca w Dawnej Szkole Przemysłowej Żeńskiej przy ul. Syrokomli 21 w Krakowie pokazywano wybrane grafiki laureatów Międzynarodowego Biennale i Triennale Grafiki w Krakowie w latach 1996–2015. W tym – nagrodzone prace Joanny Janowskiej-Augustyn, Tadeusza Nuckowskiego i Krzysztofa Skórczewskiego. Była to wystawa w ramach Jubileuszu 50-lecia Międzynarodowego Biennale i Triennale Grafiki w Krakowie.

Maj

W dniach 5–19 maja w Art Directors Club w Nowym Jorku trwała wystawa plakatów teatralnych *Presenting Shakespeare: Much Ado About Posters*, z udziałem Wiesława Grzegorzcyka.

Od 6 do 29 maja w Galerii Sztuki Współczesnej w Przemysłu miała miejsce wystawa Zakładu Malarstwa Wydziału Sztuki UR *Inspiracje 13*, w której udział wzięli: Jacek Balicki, Stanisław Białogłowicz, Tadeusz Boruta, Magdalena Cywicka, Katarzyna Cwynar, Małgorzata Drozd-Witek, Łukasz Gil, Antoni Nikiel, Marek Olszyński, Marek Pokrywka, Jarosław Sankowski, Jadwiga Szmyd-Sikora i Piotr Woroniec Jr.

Kuratorem wystawy był Tadeusz Boruta. 18 maja odbyła się debata o roli inspiracji w procesie tworzenia, z udziałem uczestników wystawy.

8 maja odbyło się otwarcie wystawy sitodruku pt. *Sito z Gzi-kiem* na ulicy Św. Marcina 51–57 w Poznaniu z udziałem Magdaleny Uchman.

W dniu 10 maja miało miejsce otwarcie wystawy prac rysunkowych Doroty Sankowskiej zatytułowanej *Comploratio II* w Galerii Na Piętrze Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Łódzkiego w Łodzi.

11 maja w Przemyskim Centrum Kultury i Nauki „Zamek” miało miejsce otwarcie indywidualnej wystawy plakatu Wiesława Grzegorzcyka.

Od 12 maja do 30 czerwca w Miejskiej Bibliotece Publicznej im. Gustawa Daniłowskiego w Sosnowcu trwała wystawa *Szekspirowski plakat teatralny* z udziałem Wiesława Grzegorzcyka.

Od 13 do 25 maja w Galerii ZPAP Pryzmat w Krakowie trwała wystawa *Grafika i czas* z udziałem Agnieszki Dobosz-Bruchnalskiej – w ramach jubileuszu 50-lecia Międzynarodowego Biennale i Triennale Grafiki w Krakowie.

Od 13 maja w rzeszowskiej Galerii r_z Oddziału Rzeszowskiego ZPAP trwała wystawa indywidualna malarstwa Marka Olszyńskiego, *Obrazki*.

Od 13 maja do 3 czerwca w galerii Szklarnia Szkoły Filmowej w Łodzi trwała wystawa indywidualna malarstwa Justyny Łuczaj-Salej *Koński ogon*. Wystawa promowała rozwijany projekt filmu fabularnego *Koński ogon* (scen. i reż. Justyna Łuczaj-Salej).

Od 14 maja do 10 czerwca w Art Space Sangkring – Yogyakarta w Indonezji odbyła się pokonkursowa wystawa grafiki *2nd Jogja International Miniprint Biennale (JIMB)*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

Od 15 do 30 maja trwała wystawa *Ludzie wieczności. Święci ludzcy i boży* w Muzeum Ziemi Słomnickiej w Słomnikach, z udziałem Tadeusza Boruty.

Od 17 maja do 6 czerwca w Bibliotece PAN i PAU w Krakowie trwała wystawa *Krzysztof Skórczewski: Miedzioryty. Dar dla Gabinetu Rycin PAU*. Wystawa prezentowała drugą część daru prof. Krzysztofa Skórczewskiego, członka PAU, dla Polskiej Akademii Umiejętności. Tym razem zasięg chronologiczny ofiarowanych 22 miedziorytów objął lata 2006–2015.

20 maja na elewacji galerii Labirynt w Lublinie został umieszczony wielkoformatowy baner *Wojna* Jadwigi Sawickiej, który pozostał tam do końca grudnia 2016.

Od 26 maja do 8 czerwca w Chapelle de l’Hôtel-Dieu w Dreux we Francji odbywała się pokonkursowa wystawa grafiki *1st International Print Biennial*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

W dniach 30–31 maja w ASP w Katowicach odbyła się obrona pracy doktorskiej i wystawa fotografii Krzysztofa Pisarka pt. *Translokacje*.

Czerwiec

1 czerwca w Bułgarii otwarto konkursową wystawę *The International Contemporary Miniprint of Kazanlak*, z udziałem Agnieszki Dobosz. Wystawa pokazywana była w Fine Arts Gallery Kazanlak i w Fine Arts Gallery w Starej Zagorze.

W dniach od 1 do 22 czerwca w Narodowym Muzeum Tarasa Szewczenki w Kijowie miała miejsce wystawa *Nasze ciało narodowe – polsko-ukraiński projekt wystawienniczy*, z udziałem Jadwigi Sawickiej.

Od 3 do 14 czerwca trwała indywidualna wystawa rysunku Marleny Makiel-Hędrzak w Centrum Sztuki Współczesnej SOLVAY.

Od 4 do 5 czerwca trwał festiwal *Mur – Art Project* w Kijowie na Ukrainie, w którym udział wzięli: Magdalena Uchman, Kamila Bednarska oraz Piotr Woroniec.

W dniach od 6 do 27 czerwca w Muzeum Uniwersyteckim w Toruniu trwał *Projekt 966 – Jubileusz Narodowy – Sztuka Polska 2016*. Była to wystawa z okazji 1050-lecia Chrztu Polski z udziałem Tadeusza Boruty, Łukasza Gila, Doroty Jajko-Sankowskiej i Jarosława Sankowskiego.

Od 9 do 26 czerwca w MODEM Deri Muzeum w Debreczynie na Węgrzech, odbył się wernisaż wystawy pokonkursowej *Międzynarodowe Triennale Malarstwa Regionu Karpat – Srebrny Czworokąt 2015*, w której brali udział: Łukasz Cywicki i Marek Haba.

10 czerwca w Miejskiej Bibliotece Publicznej w Gliwicach odbyło się otwarcie pokonkursowej wystawy *XI Międzynarodowego Konkursu Graficznego na Ekslibris*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

Od 13 czerwca do 31 lipca w ramach Jubileuszu 50-lecia Biennale i Triennale Grafiki w Krakowie, na wystawie *Okno na świat* prezentowane były prace Laureatów Grand Prix, w tym laureatki Grand Prix 2012: Joanny Janowskiej-Augustyn. Wystawa miała miejsce na Plantach Krakowskich przy Barbakanie.

17 czerwca w Exhibition Hall, Sripatum University w Bangkoku w Tajlandii odbyła się wystawa *2nd SDM International Mail Art Exhibition*, w której brali udział: Magdalena Cywicka i Łukasz Cywicki.

Od 22 czerwca do 15 lipca trwała wystawa indywidualna Tadeusza Nuckowskiego *Cały czas. Prace na papierze* w Jan Fejkiel Gallery w Krakowie.

W dniach 23 czerwca – 7 lipca w Schauspielhaus, Staatstheater w Norymberdze w Niemczech trwała wystawa polskiego plakatu *Polnische Theaterplakate* z udziałem Wiesława Grzegorzycy.

Od 23 czerwca do 15 lipca trwała ekspozycja obrazów cyklu malarskiego *Itaka* autorstwa Jarosława Sankowskiego w Galerii Na Strychu Brzozowskiego Domu Kultury.

Od 23 czerwca do 30 czerwca w ramach Europejskiego Stadionu Kultury w Rzeszowie trwała wystawa *Po-Pamiętki* w galerii r_z z udziałem Marka A. Olszyńskiego, Magdaleny Uchman, Kamili Bednarskiej i Piotra Woronia.

Od 24 czerwca do 23 lipca trwała wystawa indywidualna Magdaleny Uchman *This is my movie* w Domu Muz w Toruniu.

Od 23 czerwca do 15 lipca trwała wystawa malarstwa Doroty Sankowskiej *Z Natury. Rzeczy* w Galerii Na Strychu Brzozowskiego Domu Kultury.

Od 25 czerwca do 14 sierpnia w Galerii Miejskiej Biura Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy trwała pokonkursowa wystawa *II Ogólnopolskiego Konkursu Malarskiego im. Leona Wyczółkowskiego* z udziałem Magdaleny Uchman.

Do 26 czerwca trwała wystawa *Z głębi*. Artyści Muzeum Śląskiemu w Muzeum Śląskim z udziałem Jadwigi Sawickiej.

Od 30 czerwca do 2 września w ramach cyklu wystaw z okazji pięćdziesięciolecia założenia i rozpoczęcia działalności Galerii Foksal w Warszawie trwała wystawa *Miejsce. Magazyn letni* z udziałem Jadwigi Sawickiej.

Lipiec

5 lipca w Herman Otto Muzeum i w Miskolci Galeria w Miskolcu na Węgrzech odbył się wernisaż wystawy pokonkursowej *Międzynarodowe Triennale Malarstwa Regionu Karpat – Srebrny Czworokąt 2015*, w której brali udział: Łukasz Cywicki i Marek Haba.

W dniach od 17 do 22 lipca w Ośrodku Konferencyjno-Wystawienniczym „Kasztel w Szymbarku” odbyło się Sympozjum artystyczno-naukowe SzymbART 2016 z udziałem wykładowców ASP w Krakowie, Wydziału Sztuki Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego w Radomiu i UA w Poznaniu oraz zaproszonych gości – nauczycieli średnich szkół plastycznych, między innymi w Krośnie, Warszawie i Supraślu, a także studentów i wykładowców Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. W panelu dyskusyjnym pod hasłem: „Zniewolenie w sztuce. Zniewolenie sztuki...” zabrali głos m.in. Agnieszka Iskra-Paczkowska, Marlena Makiel-Hędrzak, Artur Mordka. Organizatorem i pomysłodawcą wydarzenia byli: Wydział Sztuki i Instytut Filozofii UR oraz Muzeum „Dwory Karwacjanów i Gładyszów” w Gorlicach. Kuratorem artystycznym sympozjum był Antoni Nikiel.

Sierpień

Od 5 do 30 sierpnia w Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów: Kasztel w Szymbarku – Oficyna Dworska, trwała indywidualna wystawa grafiki Joanny Janowskiej-Augustyn pt. *Natura viva*.

Od 10 sierpnia do 31 września w Museum do Douro w Portugalii odbyła się pokonkursowa wystawa grafiki *8th International Printmaking Biennial*, na której prezentował swoje prace Łukasz Cywicki.

13 sierpnia odbyło się otwarcie poplenerowej wystawy *Art Show 21* w Galerii Provincny w Starej Lubovni na Słowacji z udziałem Magdaleny Uchman.

Od 18 sierpnia do 28 września trwała wystawa *Second International Exlibris Competition* w Largo Art Gallery w Warnie w Bułgarii, z udziałem Łukasza Cywickiego, który otrzymał Nagrodę Stowarzyszenia Artystów w Warnie.

18 sierpnia w Inter Art Gallery w Aiud w Rumunii odbyła się pokonkursowa wystawa grafik *VI Intercontinental Biennial of Small Graphics Inter-Art*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

Od 25 sierpnia do 25 września w Cris Country Museum w Oradea w Rumunii odbył się wernisaż wystawy pokonkursowej *Międzynarodowe Triennale Malarstwa Regionu Karpat – Srebrny Czworokąt 2015*, w której brali udział: Łukasz Cywicki i Marek Haba.

Od 26 sierpnia do 23 października w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, trwała wystawa *Bogactwo*, z udziałem Jadwigi Sawickiej.

27 sierpnia, w Galerii Ośrodka Promocji Kultury *Gaude Mater* w Częstochowie rozpoczęło się 9. Międzynarodowe Biennale Miniatury, z udziałem Łukasza Cywickiego, Małgorzaty Drozd-Witek, Agnieszki Jankowskiej, Joanny Janowskiej-Augustyn i Magdaleny Uchman.

Wrzesień

3 września otwarte zostało XVI Międzynarodowe Biennale Małej Formy Graficznej i Ekslibrisu w Ostrowie Wielkopolskim z udziałem Łukasza Cywickiego i Marcina Jachyma.

W dniach 4–18 września we wsi Słonne koło Dubiecka trwało 24. *European Artists Symposium – Słonne Reedycja 2016* organizowane przez Galerię Sztuki Współczesnej w Przemysłu i Stowarzyszenie European Artists e.V. w Niemczech, z udziałem artystów plastyków z Polski, Niemiec, Słowacji, Serbii i Anglii. Kuratorem i uczestnikiem sympozjum był Janusz J. Cywicki.

Od 2 września do 13 listopada w Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów – Kasztel w Szymbarku trwała wystawa międzynarodowej grupy C+S prezentująca prace malarskie, rzeźbiarskie, graficzne oraz instalacje. Grupa „C+S” to: Vladimir Broniševský / SK, František Turcsanyi / SK, Galina Fleischmannová / CZ, Istvan Burai / HU, Stano Šalko / SK, Magdalena Uchman, Marek Burdzy, Renata Szyszlak / PL.

Od 11 września do 23 października w Musee du Petit Format du Papier w Nismes w Belgii odbyła się wystawa grafiki *18th Biennale Internationale Petit Format De Papier*, w której brali udział: Łukasz Cywicki, Marlena Makiel-Hędrzak, Tadeusz Nuckowski i Marek Pokrywka.

Od 12 do 22 września trwały organizowane przez Okręg Lubelski ZPAP 3. *Międzynarodowe spotkania ze sztuką – Lublin 2016*, których kuratorką była Agnieszka Janowska. Uczestnikami pleneru byli artyści z Włoch, Słowacji, Norwegii i Polski.

W czasie trwającej w dniach 15–16 września I Międzynarodowej Konferencji Naukowej na temat „Wiedźmy i anioły – postrzeganie kobiet w dawnej i współczesnej kulturze”, Wydział Filologiczno-Historyczny, Katedra Filologii Angielskiej, Uniwersytet Jana Kochanowskiego, Filia w Piotrkowie Trybunalskim, Piotrków Trybunalski, Anna Steliga wygłosiła referat: „*Cyganka jest dobra, blondynka jest dobra, ruda jest zła*” – obraz kobiety w twórczości osób chorych na schizofrenię.

Od 15 września do 30 października w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu trwała wystawa *Zbrodnia i kara. Czy sprawiedliwość jest możliwa?* z udziałem Tadeusza Boruty.

17 września w Teatrze Nowym w Zabrzu miała miejsce prapremiera spektaklu Marka Pruchniewskiego *Ciało moje* w reżyserii Marka Pasiiecznego i scenografii Janusza Pokrywki.

20 września w Vancouver w Kanadzie nastąpiło otwarcie Biennial International Miniature Print, z udziałem Agnieszki Dobosz-Bruchnalskiej. Wystawa pokazywana była w Federation of Canadian Artists Gallery Vancouver, a następnie w Dundarve Print Workshop, Kelowna i w SNAP Gallery Edmonton.

Od 22 września do 22 października w Starej Drukarni – Pub Galeria w Rzeszowie odbywała się wystawa *II Grafika grafików*, w której brali udział: Kamila Bednarska, Paweł Bińczycki, Łukasz Cywicki, Grzegorz Frydryk, Marcin Jachym i Magdalena Uchman.

Od 22 września do 22 grudnia w OSTEN World Gallery of Drawing w Skopje w Serbii odbyła się pokonkursowa wystawa *43rd World Gallery of Drawing – Biennial of Drawing*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

Od 23 września do 31 października w Muzeum Dr. Bohuslava Horaka w Rokycany w Czechach odbyła się pokonkursowa wystawa grafiki *The 8th. International Rokycany Biennial Exhibition*, na której swoje prace prezentował Łukasz Cywicki.

Od 24 września do 25 października w Galerii Studio w Warszawie trwała wystawa *Po wiecu*, z udziałem Jadwigi Sawickiej.

30 września podczas 3rd International Art Symposium in Voitsberg w Austrii nastąpiło otwarcie wystawy malarstwa uczestników sympozjum w Galerii Schlossbergtor z udziałem Magdaleny Uchman.

Do 30 września przyjmowano prace do III Międzynarodowego Konkursu Artystycznego *Pejzaż Współczesny Częstochowa 2016*, w którym I Wyróżnienie Honorowe otrzymała Agnieszka Jankowska.

Październik

Od 1 do 30 października w Galerii BWA w Bydgoszczy trwała czwarta edycja wystawy twórców Województwa Kujawsko-Pomorskiego *Polygonum 4*, z udziałem Jarosława Sankowskiego.

Od 3 października do 2 listopada w Banks Mill Studios w Derby w Anglii odbyła się wystawa grafiki *8th IPE International Print Exchange*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

6 października w Vilnius Graphic Art Center w Wilnie na Litwie, odbyło się otwarcie pokonkursowej wystawy grafiki *9th International Triennial of Small Graphic Forms*, w której prezentował swoje prace Łukasz Cywicki.

Od 6 do 28 października trwała indywidualna wystawa malarstwa Łukasza Gila pt. *U źródła* w galerii TO TU w Rzeszowie.

W dniach od 7 do 30 października w Miejskim Domu Kultury im. Aleksandra Sas-Bandrowskiego w Lubaczowie miała miejsce indywidualna wystawa rysunku Stanisława Góreckiego.

Od 12 października do 12 listopada w Transylvanian Art Centre National Muzeum In Stantu Gheorge w Szekler w Rumunii, odbyła się wystawa grafiki *4th Graphic Art Biennial of Szeklerland*, w której prezentował swoje prace Łukasz Cywicki.

Od 13 października do 20 listopada w BWA Rzeszów trwała indywidualna wystawa malarstwa Antoniego Nikla *Audyt*.

Od 14 października do 4 listopada Galeria Rynek 6 w Jarosławiu była miejscem indywidualnej wystawy malarstwa i rzeźby Marii Siuty-Góreckiej i Stanisława Góreckiego.

14 października w Galerii Sztuki Sceny Plastycznej KUL w Lublinie rozpoczęła się indywidualna wystawa malarstwa Stanisława Białogłowicza.

Od 14 października do 25 listopada trwał 13. Międzynarodowy Jesienny Salon Sztuki w BWA, Ostrowiec Świętokrzyski; wystawa o charakterze konkursowym, gdzie laureatką II Nagrody za tryptyk *Natura morta III, IV, V* została Joanna Janowska-Augustyn. W wystawie brały udział także: Marlena Makiel-Hędrzak, Agnieszka Jankowska i Renata Szyszlak.

W dniach od 14 października do 11 grudnia w Chazen Museum of Art, Madison, Wisconsin USA odbyła się wystawa plakatów *Presenting Shakespeare: Posters from Around the World*, z udziałem Wiesława Grzegorzcyka.

14 października w Muzeum Sztuki w Łodzi wręczono Nagrodę im. Katarzyny Kobro, którą „nagradzani są artyści poszukujący i progresywni”. Laureatką za 2015 rok została Jadwiga Sawicka.

W czasie trwającej w dniach 17–18 października Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Twórczość polskich pisarek, poetek i ilustratorek dla dzieci i młodzieży po 1989 roku* organizowanej przez Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie (Instytut Filologii Polskiej, Pracownia Literatury dla Dzieci i Młodzieży) Anna Steliga wygłosiła referat: *Rola ilustracji artystycznie wartościowej we współczesnej polskiej książce dziecięcej*.

19 października w 4 Room Arte Laguna Paiva w Santa Fe w Argentynie, odbyła się pokonkursowa wystawa grafiki *2° Bienal Internacional De Miniprint*, na której swoje prace prezentował Łukasz Cywicki.

Od 19 października w Galerii Centrum Designu w Gdyni trwało V Międzynarodowe Biennale Grafiki Cyfrowej; laureatką III nagrody za pracę *Wskrzeszone* została Joanna Janowska-Augustyn, a laureatką jednego z wyróżnień – Magdalena Uchman. W wystawie brał także udział Łukasz Cywicki.

W dniach 20 i 21 października na Wydziale Sztuki UR w Rzeszowie odbyło się V ogólnopolskie sympozjum *Polonia Sacra. Ikonografia historii Polski w sztuce sakralnej i religijnej XIX i XX wieku* zorganizowane przez Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej WSUR. Centrum kierowane jest przez dr Grażynę Rybę.

Od 22 października do 22 grudnia w Ogaki Poster Museum w Japonii trwało *10th Ogaki International Invitational Poster Exhibition* z udziałem Wiesława Grzegorzcyka.

IX Międzynarodowy plener malarski *Wiśniowa 2016* zakończył się trwającą od 27 października do 12 listopada w galerii TO TU w Rzeszowie wystawą malarstwa *Pomiędzy formą a kolorem* z udziałem Jacka Balickiego, Tadeusza Boruty, Katarzyny Cwynar, Magdaleny Cywickiej, Małgorzaty Drozd-Witek, Łukasza Gila, Marka Haby, Antoniego Nikła, Marka A. Olszyńskiego, Marka Pokrywki, Jarosława Sankowskiego, Jadwigi Szmyd-Sikory i Piotra Woronia jr.

W czasie trwającej w dniach 26–27 października I Konferencji Naukowej z cyklu „Współczesne tendencje w pedagogice specjalnej” na temat: „Aktualne konteksty aktywności i uczestnictwa osób z niepełnosprawnością”, UR, Wydział Pedagogiczny, Zakład Pedagogiki Specjalnej, Rzeszów, Anna Steliga wygłosiła referat: *Wszystko, co chcielibyśmy wiedzieć o niepełnosprawności, a boimy się zapytać – obraz osoby z niepełnosprawnością w odbiorze społecznym rzeszowian*.

W czasie trwającej w dniach 28–29 października VII Międzynarodowej Konferencji Naukowo-Szkoleniowej z cyklu „Psychiatria i Sztuka” pt. „Laboratorium marzeń. Praktyczny wymiar arteterapii”, Wydział Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN, Stowarzyszenie Psychiatria i Sztuka, Sekcja Naukowa Arteterapii Polskiego Towarzystwa Psychiatrycznego, Kraków, Anna Steliga wygłosiła referat: „*Stworzyć wielkie dzieło, zostać kimś wybitnym, nie takim pacjentem zwykłym, co maluje*”. Rola arteterapii w procesie leczenia osób chorych na schizofrenię.

Od 28 października do 23 grudnia w Art Gallery Liya Beshkov w Pleven w Bułgarii odbyła się wystawa grafiki *8th Biennial of Small Forms*, w wystawie tej prezentował prace Łukasz Cywicki, otrzymując nominację do nagrody.

W październiku w kościele pod wezwaniem Pierwszych Męczenników Polski w Międzyrzeczu (woj. lubuskie) Józef Jerzy Kierski zakończył – trwającą od maja – realizację figury Chrystusa Zmartwychwstałego.

Listopad

4 listopada to otwarcie indywidualnej wystawy Jerzy Kierski. *Rzeźba. Portrety Duszy* w Galerii Sztuki Miejskiego Ośrodka Kultury w Dębicy.

Od 4 do 20 listopada w Galerii Rondo Sztuki w Katowicach trwała wystawa *Eksploracja litery*, z udziałem Jadwigi Sawickiej.

Tadeusz Boruta brał udział w trwającym od 12 listopada 9. *Triennale Sztuki Sacrum. Wspólnota, współczucie, współczuć* w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie.

Od 16 listopada do 17 grudnia w Lithuanian National Museum odbyła się pokonkursowa wystawa *XIX Tarptautine Vilniaus Exlibrisu Biennale*, w której brał udział Łukasz Cywicki, otrzymując dyplom uznania.

W czasie trwającej w dniu 18 listopada Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej z cyklu: „Egzystencjalne problemy człowieka współczesnego” zatytułowanej: „Transgresja jako zjawisko w kulturze – szansa czy zagrożenie?”, Instytut Pedagogiki, Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie, Anna Steliga wygłosiła referat: *Mocowanie się ze schizofrenią – twórczość chorych psychicznie przekraczająca sacrum i profanum*.

Od 18 listopada do 18 grudnia w Bashkortostan State M. V. Nesterov Art w Ufa w Rosji odbyła się wystawa *VIII Ural Print Triennial International Exhibition* z udziałem Łukasza Cywickiego.

Od 18 listopada do 4 grudnia w galerii r_z w Rzeszowie odbyła się wystawa uczestników oraz członków jury Międzynarodowego Konkursu Małej Formy Plastycznej Rzeszów 2016 z udziałem Magdaleny Cywickiej, Łukasza Cywickiego, Agnieszki Dobosz-Bruchnalskiej, Marcina Dudka, Małgorzaty Drozd-Witek, Łukasza Gila, Marka Haby, Marcina Jachyma, Renaty Szyszlak i Magdaleny Uchman (członek jury).

Od 24 listopada 2016 do 24 lutego 2017 roku w Biblioteka Judeteana „C. Stutrdza” w Bacau w Rumunii trwała wystawa grafiki *International Exlibris Exhibition*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

24 listopada w Art Museum of Guangzhou Academy of Fine Arts w Guangzhou w Chinach, odbyła się pokonkursowa wystawa grafiki *4th Guangzhou International Exlibris and Mini-Prints Biennial*, w której prezentował swoje prace Łukasz Cywicki.

Od 24 listopada do 8 stycznia 2017 roku w Galerii Biura Wystaw Artystycznych w Rzeszowie trwała wystawa *Polskie-go Triennale Malarstwa Współczesnego – Jesienne Konfrontacje – Rzeszów 2016*, z udziałem Kamili Bednarskiej, Magdaleny Cywickiej, Marka Haby, Antoniego Nikła, Magdaleny Uchman i Piotr Woronia.

28 listopada w w Gaurulhos w Brazylii rozpoczęła się pokonkursowa wystawa grafiki *III BIG Bienal Internacional De Gaurulhos Do Pequeno Formato*, w której swoje prace prezentował Łukasz Cywicki.

Grudzień

1 grudnia w czasie koncertów Rzeszów Jazz Festiwal miały miejsce *Improwizacje Malarskie* z udziałem Piotra Woronca, Kamili Bednarskiej, Marka Haby i Magdaleny Uchman.

2 grudnia w Galerii Na Najwyższym Poziomie Podkarpackiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Rzeszowie została otwarta wystawa indywidualna grafiki Marcina Jachyma.

4 grudnia w Galerii Kantorek BWA Bydgoszcz odbyło się otwarcie wystawy pokonkursowej *Sąsiedzi* – 8. edycji konkursu sztuk wizualnych w małym formacie, której laureatem został Jarosław Sankowski.

6 grudnia w Open Graphic Art Studio w Skopje w Macedonii rozpoczęła się pokonkursowa wystawa grafiki *3rd International Exlibris Exhibition* z udziałem Łukasza Cywickiego – laureata III Nagrody.

11 grudnia w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu rozpoczęło się Ogólnopolskie Biennale Sztuki – 44. Salon Zimowy z udziałem Agnieszki Jankowskiej, Joanny Janowskiej-Augustyn i Magdaleny Uchman, która otrzymała nominację do nagrody.

W czasie trwającej w dniach 8–9 grudnia Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Obrazy choroby w języku i kulturze/ Representations of illness in culture and language”, Wydział Filologiczno-Historyczny, Katedra Filologii Angielskiej, Uniwersytet Jana Kochanowskiego, Filia w Piotrkowie Trybunalskim, Piotrków Trybunalski, Anna Steliga wygłosiła referat: *Choroby psychiczne w „służbie” artystów. Mity i fakty.*

13 grudnia w Muzeum Diecezjalnym w Rzeszowie odbyła się poplenerowa wystawa – Pierwszego Pleneru Malarskiego *Magurskie Klimaty*, w której brali udział: Magdalena Cywicka, Łukasz Gil, Marlena Makiel-Hędrzak i Karolina Niwelińska.

Od 14 grudnia do 20 stycznia 2017 roku w Galerii ATUT w Końskim odbywała się 3. *Międzynarodowa Wystawa Mała Forma Graficzna 13 x 18 cm – dialog warsztatu z cyfrą*, w której brał udział Łukasz Cywicki.

15 grudnia w Galerii Podkarpackiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w ICN Polfa Rzeszów, odbyła się poplenerowa wystawa IX Międzynarodowego pleneru malarskiego *Wiśniowa 2016 – Wiśniowa pachnąca malarstwem*, w której brali udział: Jacek Balicki, Tadeusz Boruta, Stanisław Biało-głowicz, Magdalena Cywicka, Katarzyna Cwynar, Małgorzata Drozd-Witek, Łukasz Gil, Marek Haba, Antoni Nikiel, Marek Olszyński, Marek Pokrywka, Jarosław Sankowski, Jadwiga Szmyd-Sikora, Piotr Woroniec Jr.

15 grudnia rozpoczęło się Międzynarodowe Biennale Obrazu *Quadro – Art 2016* w Łodzi, w którym pierwsze miejsce jury przyznało Agnieszce Jankowskiej za pracę z cyklu *Rejectamenta. Oddźwięki III*.

16 grudnia, w ramach 2. Ogólnopolskiego Sympozjum Grafiki Artystycznej, w galerii r_z w Rzeszowie miało miejsce otwarcie wystawy pt. *Przestrzenie grafiki | Koegzystencja* z udziałem Kamili Bednarskiej, Pawła Bińczyckiego, Łukasza Cywickiego, Agnieszki Dobosz-Bruchnalskiej i Magdaleny Uchman.

Od 21 grudnia do 31 marca 2017 roku w Muzeum of Tetevo w Macedonii trwała wystawa grafiki *7th International Biennial of Mini Prints* z udziałem Łukasza Cywickiego.

Noty o autorach

JACEK BALICKI

Ur. w 1961 r. w Rzeszowie. Studia na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom w roku 1994 w pracowni prof. W. Kunza. Doktorat na ASP w Krakowie w 2003 r. Od 1995 r. pracownik naukowo-dydaktyczny w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Obecnie jest w trakcie realizacji przewodu habilitacyjnego. Uprawia malarstwo. Zorganizował 30 wystaw indywidualnych, brał udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych.

WIESŁAW BANACH

Ur. w 1953 r. Historyk sztuki. Dyrektor Muzeum Historycznego w Sanoku. Ukończył studia historii sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w 1977 r. Po studiach osiadł w Sanoku i rozpoczął pracę w tamtejszym Muzeum Historycznym. W 1990 r. został dyrektorem tej placówki. Redaktor naczelny pisma „Impresje Muzealne”.

KAMILA BEDNARSKA

Ur. w 1983 r. w Rzeszowie. Absolwentka Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Dyplom z wyróżnieniem uzyskała w 2009 roku, w pracowni wkleśłodruku prof. Marka Olszyńskiego i dra Pawła Bińczyckiego oraz w pracowni malarstwa prof. Stanisława Białogłowicza. Od ukończenia studiów pracuje w Zakładzie Grafiki Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Od roku 2012 Prezes Fundacji Rozwoju Społeczno-Gospodarczego *Inwencja*, wspierającej wydarzenia kulturalne regionu podkarpackiego. Zajmuje się grafiką, rysunkiem i malarstwem. Członek ZPAP.

STANISŁAW BIAŁOGŁOWICZ

Ur. w 1947 r. w Dukli na Podkarpaciu. Studia na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowni prof. Waclawa Taranczewskiego. Od roku 2005 profesor zwyczajny na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Uprawia malarstwo sztalugowe, monumentalne i rysunek. Autor ponad 100 wystaw indywidualnych w galeriach i muzeach polskich i zagranicznych. Uczestnik ponad 200 wystaw zbiorowych w kraju i za granicą. Laureat nagród artystycznych, dydaktycznych i jubileuszowych. Stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz stypendium twórczego w Niemczech. Laureat prestiżowej Nagrody Artystycznej im. K. Ostrowskiego. W dorobku artystycznym realizacje sakralne m.in.: Krzyż i witraż w Kaplicy Męczenników Polskich – Bazylika św. Jakuba i św. Agnieszki w Nysie; Apokalipsa, Kościół Parafialny w Loburg Ostbewern (Niemcy),

polichromia w Kaplicy Seminaryjnej SVD księży Werbistów w Nysie. Członek ZPAP w Opolu oraz Nyskiej Grupy Artystycznej w Nysie.

TADEUSZ BŁOŃSKI

Ur. w 1947 r. w Przemyślu. Studia na Wydziale Form Przemysłowych w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1966–1972. W latach 1973–1977 pracował jako starszy asystent w Wyższej Szkole Technicznej w Koszycach (Słowacja). W latach 1977–1988 pracownik naukowy w Instytucie Rozwoju Technicznego i Informacji w Pradze (Czechy), filia UTRIN Koszyce (Słowacja). W roku 1995 został docentem w dziedzinie wzornictwa, a następnie profesorem na Wydziale Sztuk Uniwersytetu Technicznego w Koszycach. Od 2007 r. jest profesorem nadzwyczajnym na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Prowadzi pracownie designu i struktur użytkowych. W 2011 r. otrzymał tytuł profesora sztuk plastycznych. Aktywnie działa w dziedzinach sztuki wizualnej: designu, malarstwa, rzeźby, rysunku, fotografii i instalacji.

TADEUSZ BORUTA

Ur. w 1957 r. w Krakowie. Studia: Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1983 r.) oraz Papieska Akademia Teologiczna w Krakowie, kierunek filozofia. W roku 2013 uzyskał tytuł profesora sztuk plastycznych. Członek Polskiej Akademii Umiejętności. Od 2004 r. zatrudniony na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Uprawia malarstwo sztalugowe i ścienne, witraż, rysunek; kurator wystaw. Prowadzi badania z zakresu ikonologii i teologii dzieła sztuki. Prezentował obrazy na ponad 300 wystawach. Jego prace są, m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego: Gdańska, Krakowa, Wrocławia, Katowic. Autor tekstów o sztuce oraz 3 książek: „Szkola Patrzenia” (2003 r.), „O malowaniu duszy i ciała” (2006 r.), „Figuracje” (2009 r.).

ANDRZEJ PIOTR CIESZYŃSKI

Ur. w 1962 r. w Przemyślu. Studiował w Instytucie Wychowania Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Dyplom w pracowni malarstwa w 1988 r. W czasie studiów realizował pokazy w Galerii Kont, Galerii Białej w Lublinie (grupa Riders of the Lost Black Volga). Ma w dorobku 18 wystaw indywidualnych w Polsce i za granicą. Jest laureatem wielu nagród. W roku 2007 Otrzymał Nagrodę Marszałka Województwa Podkarpackiego za całokształt działalności. Uprawia twórczość w zakresie instalacji, malarstwa i rysunku.

JANUSZ J. CYWICKI

Własny program studiów na Wydziale Malarstwa Grafiki i Rzeźby w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, m.in. w pracowni malarstwa prof. Zdzisława Kępińskiego, a następnie Tadeusza Brzozowskiego, pracowni litografii prof. Lucjana Mianowskiego i pracowni wiedzy o działaniach i strukturach wizualnych prof. Antoniego Zydronia. Dyplom z wyróżnieniem, w skróconym toku studiów w roku 1976. Stypendysta w HISK, Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii. Udział w wielu wystawach w kraju i za granicą. Laureat ponad 40 nagród i wyróżnień.

ŁUKASZ CYWICKI

Ur. w 1975 r. w Przemyślu. Studia na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Dyplom w 2000 r. w Pracowni Drzeworytu prof. Zbigniewa Lutomskiego i równolegle w Pracowni Malarstwa prof. Jana Świtki. Doktorat w roku 2008 na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Adiunkt w Zakładzie Grafiki Warsztatowej i Projektowej na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Od roku 2016 pełni funkcję Kierownika Zakładu Grafiki Warsztatowej, obecnie w trakcie realizacji przebiegu habilitacyjnego. Od roku 2001 członek Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Uprawiane dziedziny twórczości plastycznej: grafika, malarstwo, rysunek. Autor 38 wystaw indywidualnych. Brał udział w ponad 670 wystawach zbiorowych ogólnopolskich i międzynarodowych w kraju i za granicą. Otrzymał 64 wyróżnienia i nagrody w konkursach.

MAGDALENA CYWICKA

Ur. w 1976 roku w Sokołowie Małopolskim. Studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom z wyróżnieniem w roku 2001 pracowni prof. Leszka Misiaka. Od roku 2001 zatrudniona w Zakładzie Malarstwa na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. W 2011 r. doktorat na macierzystej uczelni. Pracuje na stanowisku adiunkta w Zakładzie Malarstwa na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. W dorobku 10 wystaw indywidualnych i udział w 126 wystawach ogólnopolskich i międzynarodowych w kraju i za granicą.

AGNIESZKA DOBOSZ-BRUCHNAŁSKA

Ur. w 1969 r. w Krakowie. Studiowała w Gdańsku i w Krakowie. Dyplom na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie w 1993 r. Od 2000 r. pracuje na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Prowadzi zajęcia w pracowni wkleśłodruku. W roku 2005 obroniła pracę doktorską na ASP w Krakowie, w 2016 – pracę habilitacyjną na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Uprawia grafikę, głównie intaglio i rysunek. Należy do kobiecej grupy artystycznej *Grupa 13*. Brała udział w licznych wystawach w kraju i za granicą. Jest laureatką Stypendium

Twórczego Miasta Krakowa (1995). Dwukrotnie zdobyła pierwszą nagrodę w konkursach na plakat (Heilbronn 1991, Kraków 1993). Na MTG w Krakowie w roku 1994 wyróżniona została Nagrodą Regulaminową, a na Triennale Inter-Kontakt w Pradze (1995) uzyskała Nagrodę Stowarzyszenia im. Hollara. W roku 2000 zaproszona została do udziału w Druc-kproject w Mehlwaage Kunstlerwerkstadt (Freiburg).

MARCIN DUDEK

Ur. w 1986 r. w Rzeszowie. Studia na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, dyplom w Pracowni Projektowej prof. Tadeusza Nuckowskiego w 2010 r. Uprawia projektowanie graficzne, grafikę cyfrową oraz fotografię. Pracę na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego rozpoczął w 2013 r. Obecnie zatrudniony na stanowisku asystenta w Pracowni Projektowej II i Pracowni Druku Cyfrowego.

ŁUKASZ GIL

Ur. w 1982 r. w Rzeszowie. Studia na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego w pracowni malarstwa prof. Stanisława Białogłowicza (2005 – 2010), dyplom z wyróżnieniem w 2010 roku. Malarz, kurator wystaw. W 2015 r. doktorat w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Obecnie zatrudniony jako adiunkt w Zakładzie Malarstwa na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

WIESŁAW GRZEGORCZYK

Ur. w 1965 r. w Rzeszowie. W 1990 r. ukończył studia na Wydziale Lekarskim Akademii Medycznej w Krakowie. 1990–1995 – studia na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyplom (z wyróżnieniem) w Pracowni Plakatu prof. Piotra Kunczego. Uprawiane dziedziny twórczości plastycznej: projektowanie graficzne (plakat artystyczny), znak graficzny, identyfikacja wizualna, projektowanie książek i czasopism, heraldyka, weksylologia, medalierstwo, film animowany, malarstwo. W 1995 r. rozpoczął pracę pedagogiczną w Zakładzie Wychowania Plastycznego na Wydziale Pedagogicznym WSP w Rzeszowie, następnie jako adiunkt w Instytucie Wychowania Plastycznego WSP, od 2001 r. w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego, od 2008 r. na Wydziale Sztuki UR. Od 2008 r. jest profesorem nadzwyczajnym w Zakładzie Grafiki Warsztatowej i Projektowej Wydziału Sztuki UR. Autor logotypu Rocznika Wydziału Sztuki.

ŁUKASZ HUCULAK

Absolwent Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, prof. nadzw. Katedry Malarstwa na Wydziale Malarstwa i Rzeźby tej uczelni. Bywa kuratorem, publikuje teksty o sztuce („Format”, „Dwutygodnik”, „Quart”). Pod jego redakcją ukazało się kilka publikacji zbiorowych. Członek wrocławskiej Akademii Młodych Uczonych i Artystów. W jego praktyce malarskiej wybrzmiewa fascynacja

ułamnością i fragmentarycznością, estetyka form „niepełnowartościowych”, zwłaszcza destruktu i *non finito*.

AGNIESZKA ISKRA-PACZKOWSKA

Filozof, studia na UMCS w Lublinie w Instytucie Filozofii, w latach 1989–1995, praca magisterska pod kierunkiem dr. hab. prof. UMCS Stefana Symotiuka; praca doktorska pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Zachariasza, UŚ, Katowice, 2008; studia podyplomowe na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, 2010. Pracuje w Zakładzie Filozofii Człowieka Instytutu Filozofii Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zajmuje się estetyką, filozofią sztuki, retoryką.

ANNA JAMROZEK-SOWA

Ur. w 1967 r. w Rzeszowie. Studia na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwentka filologii polskiej i abiturientka teatrologii. Zatrudniona w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. W pracy naukowej skupia się na badaniu narracji migracyjnych XIX–XXI wieku, literatury polskiej powstającej w Ameryce Południowej oraz tematycznie związanej z tym kontynentem, literatury postzależnościowej, literatury środkowoeuropejskiej i państw bałkańskich, pism literackich jako środowisk kulturotwórczych, dziedzictwa awangardowego teatru polskiego. Jest autorką monografii naukowych poświęconych pisarstwu Zofii Romanowiczowej oraz Władysława Lecha Terleckiego, redaktorką m.in. książek o tematyce teatrologicznej. Należy do zespołu redakcyjnego pisma literacko-artystycznego „Fraza”. Przygotowała kilka autorskich spektakli teatralnych.

AGNIESZKA JANKOWSKA

Ur. w 1968 r. Studia na UMCS w Lublinie, w Instytucie Wychowania Artystycznego w latach 1988–1994. Dyplom w pracowni rzeźby prof. Sławomira Mieleszko w 1994 r. Od 1998 r. pracuje w Instytucie Sztuk Pięknych WSP w Rzeszowie, od 2001 ISP UR; obecnie jako profesor UR w Zakładzie Kształtowania Przestrzeni Design i Rysunku. W swojej działalności artystycznej zajmuje się rzeźbą, tkaniną, malarstwem i rysunkiem, często łącząc techniki, tworząc unikatowe obiekty strukturalne.

JOANNA JANOWSKA-AUGUSTYN

Studiowała na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, kierunek: filozofia (1991–1994), na Wydziale Grafiki ASP w Krakowie (1994–1999). Otrzymała dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Litografii prof. Romana Żygulskiego i medal Rektora ASP. Doktorat obroniła w 2008 r. na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Uprawia: grafikę, rysunek, malarstwo i fotografię. Od roku 2000 zatrudniona na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, obecnie w trakcie realizacji przewodu habilitacyjnego. Prowadzi dwie pracownie dyplomowe: Druku Cyfrowego oraz Technik Cyfrowych w Rysunku. Laureatka

wielu nagród i wyróżnień, w tym Grand Prix MTG – Kraków 2012.

CEZARIUSZ KOTOWICZ

Ur. w 1934 r. w Brześciu nad Bugiem. W latach 1947–1950 uczęszczał do Ogniska Kultury Plastycznej w Rzeszowie, gdzie był uczniem Zbigniewa Krygowskiego i Wojciecha Przedwojewskiego. Studia artystyczne zakończone dyplomem odbył w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1951–1958 w pracowni malarstwa prof. Tadeusza Łakomskiego i w pracowni grafiki prof. Andrzeja Jurkiewicza, a następnie Mieczysława Wejmana. Od 1955 r. brał udział w wystawach Związku Polskich Artystów Plastyków. Był w Rzeszowie członkiem Grupy XIV i brał udział we wszystkich jej wystawach. W latach 1957–1962 pracował jako nauczyciel wiedzy o sztuce w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Jarosławiu, a w okresie 1962–1967 organizował Biuro Wystaw Artystycznych w Rzeszowie, którego też był pierwszym kierownikiem. Otrzymał kilka nagród w konkursach regionalnych w Rzeszowie i Przemyślu, Nagrodę Prezydenta Miasta Przemyśla w dziedzinie plastyki za rok 1980 i nagrodę Wojewody Przemyskiego z okazji czterdziestolecia twórczości malarzkiej w 1998 r.

MARLENA MAKIEL-HĘDRZAK

Ur. w 1968 r. w Krośnie. Studia na UMCS w Lublinie, w Instytucie Wychowania Artystycznego w latach 1988–1995. Dyplom w pracowni rysunku prof. Stanisława Góreckiego w 1995 r. Od roku 1996 pracuje w Instytucie Sztuk Pięknych WSP w Rzeszowie, od 2001 ISP UR; obecnie jako profesor UR na Wydziale Sztuki. Prowadzi dyplomującą pracownię rysunku. Współpracuje z ogólnopolskim pismem literacko-artystycznym „Fraza”. Autorka wielu tekstów o sztuce, publikowanych w katalogach wystaw i pismach naukowych oraz opracowań graficznych wielu książek, w tym publikacji Wydawnictwa UR. Autorka tomu poezji *Linia* (Kraków 2000).

MARTA MIŚ

Historyczka sztuki i filmoznawczyni, absolwentka studiów kuratorskich na Uniwersytecie Jagiellońskim. Publikowała m.in. w miesięcznikach „Kino”, „Res Publica Nowa”, „Foto Pozytyw”. Autorka tekstów do katalogów Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Era (T-mobile) Nowe Horyzonty oraz do katalogów wystaw, m.in. *The Dump – recycling myśli* (CSW „Łaźnia” w Gdańsku, 2010), *Antonisz: Technika jest dla mnie rodzajem sztuki* (Zachęta, 2013), *Nowe ilustracje* (Galeria Arsenau w Białymstoku, 2016). Redaktorka książki *Jacek Malinowski. PółKobieta / HalfAWoman* (2016). Kuratorka wystaw: *Trwa generowanie podglądu* (Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010, razem z Ewą Surowiec), *Jacek Malinowski. Dwubiegunowo* (Zachęta, 2016), *Aleksandra Kubiak. Śliczna jesteś Laleczko* (Zachęta, 2017). Pracuje w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki.

GRAŻYNA NIEZGODA

Fotografka, krytyczka sztuki, marszand, antykwariuszka. Od roku 1999 członkini ZPAF. Dyplom na Uniwersytecie Wrocławskim w 1971 r. Biegła sądowa oraz rzeczoznawczyni Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z zakresu sztuki i antyków. Autorka ponad 20 wystaw indywidualnych, bierze także udział w wielu wystawach środowisk plastycznych i fotograficznych, plenerach i sympozjach. W roku 2010 wraz z Kazimierzem Wiśniakiem wydała album *Narodziny obrazu*. Jej fotografie pomieszczono w albumach, m.in.: *Mistrzowie polskiego pejzażu*; *Sztuka fotografii*; *25 x Słonne* – ten ostatni współredagowała. Jej sylwetkę prezentuje słownik *Fotografie. Słownik biograficzny fotografów 1946–2006*. Współredagowała III i IV tom *Sztuki Podkarpacia*. W latach 2012–2013 prowadziła dział sztuki w periodyku „Nowa Okolica Poetów”. Mieszka i pracuje w Przemyślu.

ANTONI NIKIEL

Ur. w 1959 r. w Gorlicach. Absolwent Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Jarosławiu. Studiował w Instytucie Wychowania Artystycznego UMCS w Lublinie. Dyplom w pracowni malarstwa prof. Mariana Stelmasika w 1986 r. Profesor nadzwyczajny w Zakładzie Malarstwa Wydziału Sztuki UR. Dziekan Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Członek ZPAP, Stowarzyszenia Literacko-Artystycznego „Fraza” oraz rzeszowskiej grupy artystycznej „NA DRABINIE”. Uprawia malarstwo i rysunek. Zrealizował 24 wystawy indywidualne, wziął udział w ponad 200 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. W dorobku posiada 15 nagród i wyróżnień za działalność artystyczną. Na Wydziale Sztuki UR prowadzi pracownię dyplomującą z malarstwa.

KAROLINA NIWELIŃSKA

Ur. w 1978 r. w Krakowie. Studiowała filologię szwedzką na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz architekturę wnętrz na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Obecnie pracuje na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Tworzy filmy, animacje, fotografie, obiekty, instalacje, projekty graficzne i przestrzenne. Mieszka w Chmielniku.

WITOLD NOWAK

Ur. w 1969 r. Polski filozof, specjalizujący się w antropologii filozoficznej, antropologii kulturowej, filozofii historii oraz filozofii kultury; nauczyciel akademicki związany z uczelniami w Rzeszowie i Sanoku.

PAWEŁ NOWICKI

Ur. 1964 r. w Gorlicach, absolwent filozofii UJ, w latach 1989–1999 pracownik naukowy Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie. Krytyk literacki, krytyk sztuki, poeta. Wydał tomy poezji: *Magia codzienna*; Kraków 1998; *Za oknem*, Kraków 2004. Publikował w czasopismach „Principia”, „Kwartalnik

Filozoficzny”, „Koniec wieku”, „Fraza”, „Etyka i Wartości”. Jego teksty o sztuce znajdowały się również w katalogach wystaw artystycznych oraz na stronach wielu instytucji. Opublikował książki – *ARS LONGA Szkice Recenzje Eseje*; „Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów w Gorlicach”, Tuchów 2013 oraz *DIDASKALIA*; „Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów w Gorlicach”, Tuchów 2016.

TADEUSZ NUCKOWSKI

Ur. w 1948 r. w Przemyślu. Studia na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1969–1974. Dyplom, wyróżniony Medalem Rektora ASP, w pracowni drzeworytu prof. Franciszka Bunscha oraz w pracowni plakatu prof. Macieja Makarewicza. Uprawia grafikę warsztatową, komputerową, rysunek, kolaż. Zajmuje się fotografią, projektowaniem graficznym i sztuką książki. W latach 1976–1996 był dyrektorem Galerii Sztuki Współczesnej w Przemyślu. W roku 1995 rozpoczął pracę pedagogiczną, najpierw jako wykładowca WSP w Rzeszowie, a od roku 1997 adiunkt. Od roku 2000 jest profesorem nadzwyczajnym Uniwersytetu Rzeszowskiego, gdzie prowadzi pracownię projektowania graficznego na Wydziale Sztuki. Tytuł profesora sztuk plastycznych uzyskał w 2012 roku.

MAREK OLSZYŃSKI

Ur. w 1963 r. Dyplom z wyróżnieniem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1989 roku, w Pracowni Malarstwa prof. Stanisława Batrucha, Pracowni Rysunku prof. Włodzimierza Kotkowskiego oraz w Pracowni Litografii prof. Romana Żygulskiego – na Wydziale Grafiki. Stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki w 1992 roku. Wieloletni asystent i współpracownik śp. profesora Włodzimierza Kotkowskiego – w krakowskiej ASP, rzeszowskim ISP, a następnie na Wydziale Sztuki UR. Obecnie – jako profesor nadzwyczajny – samodzielnie prowadzi pracownię artystyczne na Wydziale Sztuki UR. Działalność artystyczna w zakresie grafiki, rysunku, malarstwa oraz technik własnych – mieszanych. Członek rzeszowskiej grupy artystycznej „NA DRABINIE”, Stowarzyszenia Literacko-Artystycznego „Fraza” oraz ZPAP, w którym – w latach 2012–2013 – został wybrany prezesem Okręgu Rzeszowskiego.

Udział /od 1983 roku/ w ponad 200 wystawach – indywidualnych i zbiorowych – w Polsce, Japonii, Grecji, Austrii, Egipcie, USA, Belgii, Holandii, Słowacji, Bułgarii, Niemczech, Włoszech, Turcji, Cyprze, Francji, Węgrzech i Ukrainie.

MIROŚLAW PAWŁOWSKI

Ur. w 1957 r., profesor, artysta grafik. W latach 1976–1981 studiował w PWSSP w Poznaniu; dyplom z wyróżnieniem (1981). Od 1982 r. pracuje w Zakładzie Grafiki na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jednocześnie od 1995 r. prowadzi Pracownię Serigrafii w Akademii Sztuk

Pięknych (obecnie UAP) w Poznaniu. W latach 2002–2008 był dziekanem Wydziału Grafiki w ASP w Poznaniu. Obecnie pełni funkcję Pełnomocnika Rektora ds. Promocji i Wydawnictw Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. W latach 1983–2015 miał 63 wystawy indywidualne grafiki oraz brał udział w 315 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Kurator wystaw, wielokrotnie nagradzany za swoją twórczość.

KRZYSZTOF PISAREK

Ur. w 1955 r. w Rzeszowie. Studia na Wydziale Grafiki w Katowicach, na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1973–1978. Dyplom w pracowni grafiki prof. Andrzeja Piet-scha oraz w pracowni projektowania graficznego prof. Stanisława Kluski. W latach 1981–1982 studiował w Hochschule für Angewandte Kunst w Wiedniu, w pracowni fotografii prof. Evy Choung-Fux. Doktorat w 2016 r. obroniony na Wydziale Artystycznym ASP w Katowicach. Uprawia fotografię i grafikę warsztatową. Od roku 2004 prowadzi zajęcia z fotografii w Instytucie Sztuk Pięknych, a następnie na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

MAREK POKRYWKA

Ur. w 1956 r. w Rzeszowie. Studiował w Instytucie Wychowania Artystycznego na UMCS w Lublinie. Dyplom w pracowni malarstwa prof. Mariana Stelmasika (1983). Absolwent Studium Scenografii Teatralnej, Filmowej i Telewizyjnej ASP w Krakowie – dyplom z wyróżnieniem pod kierunkiem prof. Jerzego Skarżyńskiego (1986). Uprawia malarstwo i rysunek, jest autorem realizacji scenograficznych i opracowań graficznych książek. Współpracuje z ogólnopolskim pismem literacko-artystycznym „Fraza”. Pracuje jako profesor nadzwyczajny w Zakładzie Malarstwa na Wydziale Sztuki UR. Członek ZPAP i rzeszowskiej grupy artystycznej „NA DRABINIE”. Swoje prace prezentował w ramach wystaw indywidualnych (34) i zbiorowych (ok.200) w Polsce i za granicą.

MARTA ANNA RACZEK-KARCZ

Absolwentka historii sztuki (UJ) i filmoznawstwa (UJ), doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, krytyczka i teoretyczka sztuki, niezależna kuratorka. Adiunkt na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Prezes Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Kuratorka ponad 20 wystaw zrealizowanych m.in. w Muzeum Narodowym w Krakowie, Litografiska Museum w Tidaholm, BWA w Katowicach, Górnośląskim Centrum Kultury w Katowicach, Kloster Bentlage w Rheine, Galerii Container w Rzymie, Anaid Art Gallery w Bukareszcie. Członkini Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Jest autorką tekstów do katalogów wystaw, tekstów krytycznych z zakresu sztuki współczesnej oraz tekstów teoretycznych poświęconych zagadnieniom filmu i nowych mediów.

ONDREJ REVICKÝ

Ur. w 1990 r. w Prešovie. Absolwent Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Dyplom w roku 2015 w Pracowni Projektowej II prowadzonej przez prof. UR Wiesława Grzegorzczaka oraz w Pracowni Grafiki Warsztatowej III prowadzonej przez dra Pawła Bińczyckiego i dra Marcina Jachyma. Od roku 2016 asystent w Zakładzie Grafiki Projektowej i Multimedów.

LUCYNA ROTTER

Absolwentka Papieskiej Akademii Teologicznej (obecnie Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie). Habilitację uzyskała na Uniwersytecie Śląskim. Obecnie jest adiunktem w katedrze Archiwistyki i Nauk Pomocniczych Historii na Wydziale Historii i Dziedzictwa Kulturowego UPJPII w Krakowie. Jest członkiem Polskiej Komisji Akredytacyjnej. Jest kierownikiem Podyplomowych Studiów Semilogicznych „Symbolika w kulturach świata”. Należy do kilku towarzystw naukowych w Polsce i za granicą, między innymi jest członkiem Komisji Historycznej Polskiej Akademii Nauk Oddział w Katowicach. Jest autorką 9 książek, 17 książek pod redakcją oraz blisko 70 artykułów wydawanych w Polsce i poza granicami kraju. Wystąpiła na 85 konferencjach ogólnopolskich i międzynarodowych (w Polsce i za granicą). Zajmuje się symboliką w kulturze europejskiej, naukami pomocniczymi historii oraz semilogicznym aspektem kostiumologii.

GRAŻYNA RYBA

Ukończyła studia historii sztuki w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie oraz studia licencjacko-doktoranckie organizowane przez Papieską Akademię Teologiczną w Krakowie. Dysertację doktorską przygotowała pod kierunkiem o. prof. dra hab. Józefa Benignusa Wanata. Jest pracownikiem Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zainicjowała utworzenie i zorganizowała Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej WSUR. Utworzyła i redaguje rocznik „Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej”, a także serię wydawniczą „Biblioteka Sacrum et Decorum”. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień związanych ze sztuką współczesną, przede wszystkim sakralną i religijną.

JAROSŁAW SANKOWSKI

Ur. w 1962 r. w Bydgoszczy. W 1987 roku otrzymał dyplom magistra sztuki w specjalności: malarstwo w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. W latach 2005–2007 prowadził zajęcia dydaktyczne w Wyższej Szkole Zawodowej im. Jana Grodka w Sanoku. W 2007 r. uzyskał stopień doktora na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. W 2014 r. uzyskał stopień doktora habilitowanego na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Od roku 2005 zatrudniony jako nauczyciel w Zakładzie Rysunku Instytutu Sztuk

Pięknych Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego UR, następnie od roku 2007 adiunkt w Zakładzie Malarstwa, obecnie profesor UR na Wydziale Sztuki tegoż Uniwersytetu. Uprawia malarstwo, rysunek, grafikę projektową, projektowanie wnętrza.

JADWIGA SAWICKA

Ur. w 1959 r. w Przemyślu. Studia na Wydziale Malarstwa ASP Kraków, dyplom w 1984 r. Doktorat w 2007 r. obroniony na Wydziale Malarstwa ASP Kraków, habilitacja w 2011 r. na Wydziale Rzeźby tej samej uczelni. Uprawia malarstwo, fotografię, tworzy instalacje tekstowe. Pracę na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego rozpoczęła w 2007 r., w latach 2007–2011 jako adiunkt, a od 2011 r. jako profesor nadzwyczajny. Obecnie prowadzi Pracownię form projektowych i multimedialnych.

ANNA STELIGA

Doktor nauk humanistycznych, kierownik Zespołu Dydaktycznego Teorii Sztuki na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, pedagog specjalny, magister nauczania początkowego i wychowania plastycznego z dyplomem z malarstwa. Autorka książek *Arteterapia w rehabilitacji osób chorych na schizofrenię* (2011), *Wybrane zagadnienia terapii przez sztukę osób chorych psychicznie* (2012), współredaktorka książki *Współczesna arteterapia. Aspekty teoretyczno-praktyczne* (2015). Autorka kilkudziesięciu artykułów z psychopedagogiki, pedagogiki specjalnej, arteterapii, tekstów o sztuce oraz warsztatów z zakresu terapii przez sztukę. Czynna uczestniczka wielu konferencji i sympozjów naukowych.

GRAŻYNA STOJAK

Adiunkt w Zakładzie Muzeologii Uniwersytetu Rzeszowskiego. Z wykształcenia - historyk sztuki i pedagog, z praktyki - konserwator zabytków architektury i muzealnik. Praca zawodowa od 1986 roku. W latach 1996–2008 – muzealnik, praca w Muzeum Narodowym Ziemi Przemyskiej. W 2005 roku obrona doktoratu. W latach 2008–2016 – Podkarpacki Wojewódzki Konserwator Zabytków w Przemyślu. Autorka kilku książek i licznych artykułów o ochronie zabytków, sztuce XX wieku, historii fotografii, rewitalizacji dziedzictwa kulturowego, pedagogiki wychowania przez sztukę. Kurator wielu wystaw sztuki współczesnej, a także autorka esejów i wstępów do katalogów sztuki współczesnej.

AGATA SULIKOWSKA-DEJENA

Ur. w 1976 r. w Biłgoraju. Absolwentka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Magister historii sztuki, kurator wystaw, krytyk sztuki. W latach 2003–2005 wykładowca w Instytucie Artystycznym PWSZ im. Jana Grodka w Sanoku. W latach 2006–2010 kurator wystaw w BWA Galerii Sanockiej.

Obecnie doktorantka w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Rzeszowskiego. Mieszka w Sanoku.

JAN TULIK

Poeta, prozaik, eseista. Autor dziewięciu zbiorów wierszy, w tym wyborów poezji *Kaligrafia zdziwienia* (Biblioteka „Frazy” 2011) i *Poezje wybrane* (seria Biblioteka Poetów, LSW 2012). Opublikował również powieści: *Doświadczenie* (nagroda wyd. MAW 1986) i *Furta* (Nagroda Fundacji Kultury 2001), oraz zbiór opowiadań *Gry nieużyteczne* i dramat *Kontynenty* (w repertuarze krakowskiego Teatru bez Rzędów). Jest także autorem monografii o wynalazcy Janie Szczepaniku i esejów o życiu i twórczości Franciszka Pika-Mirandoli; również esejów, recenzji, artykułów o tematyce kulturalnej i słuchowisk radiowych. Za twórczość literacką otrzymał nagrody ogólnopolskie i lokalne, w tym m.in. im. S. Piętaka, im. R. Milczewskiego-Bruno, Fundacji Kultury oraz nagrody miast Rzeszowa i Krosna. Ostatnio wydał wiersze *Nocny deszcz* (Biblioteka Poetów Miejsceckich T. 2, 2016) i poemat *Trzewiczek Amalii...*, Biblioteka „Frazy”, 2016). Mieszka w Miejscu Piastowym na Podkarpaciu.

SZYMON WOJTANOWSKI

Ur. w 1983 r. w Tuchowie. Artysta malarz. W latach 2003–2008 studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Dyplom z wyróżnieniem uzyskał w roku 2008 w pracowni malarstwa prof. Jacka Waltosia. Od roku 2008 pracownik Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. W latach 2008–2011 pełnił obowiązki asystenta w pracowni malarstwa prof. Stanisława Wiśniewskiego, a od roku 2011 pracuje na stanowisku asystenta w pracowni malarstwa prof. Łukasza Konieczki na Wydziale KiRDS ASP w Krakowie. Autor sześciu wystaw indywidualnych. Brał udział w ponad trzydziestu wystawach zbiorowych.

PIOTR WORONIEC JR

Ur. w 1981 r. w Rzeszowie. Absolwent Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Dyplom w 2005 r. w pracowni malarstwa prof. zw. dr hab. Ireny Popiołek-Rodzińskiej. Obecnie pracownik na Wydziale Sztuki UR. Od 2014 r. pełni funkcję prezesa Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Rzeszowskiego. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach ogólnopolskich i międzynarodowych w kraju oraz za granicą. Współorganizator, uczestnik i koordynator wystaw oraz projektów międzynarodowych m.in. Plac Sztuki, Mur-art, Festiwal Przestrzeni Miejskiej, Art Territory, Międzynarodowe Triennale Malarstwa Regionu Karpat „Srebrny Czworokąt”. Działalność artystyczna w zakresie malarstwa, rysunku, fotografii, filmu, instalacji.

WITOLD NOWAK

Vulnerant omnes ultima necat

Wielu z nas rozmyśla nad łacińskimi sentencjami. Wciąż jeszcze spotkać je można w książkach, usłyszeć z ust nielicznych łacinników, a także odczytać z epitafiów. Dawne napisy na zegarach wieżowych czy fasadowych przypominają nie tylko o nieuchronności upływu czasu i kresie ludzkiego życia, lecz także o nieznajomości godziny naszej śmierci, *hora mortis nostrae*. „Widzisz godzinę, lecz nie znasz godziny” (*Vidis horam, nescis horam*) – głosi jeden spośród nich. Nie ma bowiem nic tak pewnego jak własna śmierć i nic mniej pewnego niż jej

godzina. W tym sensie pośrodku życia znajdujemy się we władzy śmierci: *Media vita in morte sumus*. Niekiedy dawna sentencja potrafi zadziwić swą osobliwą, daleką od topicznych ujęć śmierci treścią, jak ta o godzinach życia: *Vulnerant omnes ultima necat*, „Wszystkie ranią, ostatnia zabija”.

Do najważniejszych toposów związanych z przemijaniem i śmiercią na Zachodzie należy topos *vanitas*, nawiązujący do Księgi Koheleeta (Koh 1,2). Znalazł on wyraz w literaturze, muzyce (u Giacomo Carissimiego), a także w malarstwie. Martwe



Antonio de Pereda, *Vanitas vanitatum* (1640-1650), fot. Tadeusz Boruta

natury z motywem *vanitas* malowało wielu artystów. Za najstarsze przedstawienie malarskie tego motywu uznawany bywa obraz ludzkiej czaszki wspartej na kawałku obtłuczonej cegły w *Tryptyku Braque* (ok. 1450) Rogiera Van Der Weydena. Spośród nowszych artystów przejmujące *vanitas* pozostawili P. Cezanne (*Piramida czaszek*, 1901), P. Picasso (*Martwa natura z czaszką wołu*, 1942) i G. Richter (*Czaszka ze świecą*, 1983).

Pośród tysięcy *vanitas* wybija się swymi artystycznymi, a także intelektualnymi walorami *Vanitas vanitatum*, której autorem jest Antonio de Pereda y Salgado (1608–1678), hiszpański dewocyjny malarz barokowy. *Vanitas vanitatum*, znajdująca się dziś w Kunsthistorisches Museum we Wiedniu, znana też jako *Alegoria marności* powstała między 1640 i 1650 rokiem. Nad sceną dominuje postać anioła rozpościerającego skrzydła. Anioł ukazany jako skrzydlaty młodzieniec podobny jest do anioła z wanitatywnego *Snu rycerza* (1655) tego samego malarza, acz nie trzyma – jak tamten – w dłoniach inskrypcji. Postać anioła wyłania się z bardzo ciemnego, potęgującego wrażenie abstrakcyjnej otchłani tła.

Malarz przepołożył scenę. Część prawa obejmuje stół przykryty drogocenną czerwoną tkaniną. Ten mebel to być może sepet, mebel podróży, zatem symbol przemijania. Na jego blaciku stoi duży złożony augsburski zegar stołowy, a bliżej widza sporych rozmiarów globus. Obok leżą karty do gry, monety i medale, a także zdobny złoty łańcuch i sznur pereł. Mamy także kilka oprawnych w ozdobne ramy miniaturowych portretów.

Względny ład luksusowych przedmiotów zgromadzonych na sepecie i przywodzących na myśl *theatrum mundi* przechodzi niejako w rumowisko czaszek i zbroi na starym zużytym stole o wyszczerbionych krawędziach blatu. To już lewa część obrazu. Można się na niej doliczyć aż siedmiu chaotycznie rozrzuconych i podwracanych ludzkich czaszek. Na stole leżą dwie zamknięte książki, karty do gry, a także rozrzucone w nieładzie broń i zbroje. W centralnym punkcie obrazu stoi niewielka klepsydra, w której piasek już się przesywał. Towarzyszy jej stojąca nieco z tyłu nadpalona zgasła świeca.

Obraz uderza patrzącego rozmachem sceny, dekoracyjnością, bogactwem szczegółów – symboli porządku doczesnego i doczesnej władzy – a także podniosłością tematu. Bogactwo wizualne sprawia, że kontrast z bezruchem zapowiadanej śmierci jest większy aniżeli w skromnych *vanitas*. Elegancja przedstawienia polega na wyeliminowaniu tak częstych w scenach wanitatywnych podatnych na zepsucie artykułów spożywczych (owoców, ryb, serów etc.). Poza objawiającym się aniołem na obrazie nie ma w ogóle bytów ożywionych: roślin, owadów, ptaków. Scena wkracza tym samym od razu w dziedzinę symbolu i abstrakcji, uzyskuje swoisty elegancki chłód. Stawia też przed nami problem teologiczny. Czerniejąca za skrzydłami anioła przestrzeń – z której wszystkie rzeczy

się wyłoniły i w której wszystkie znikają – rodzi bowiem odczucie *horror vacui*, ale także odczucie obecności Boga¹.

Obraz zawiera silne aluzje polityczne, co w malarstwie wanitatywnym nie zdarzało się często. Przedstawienie malarskie Peredy staje się tym samym opowieścią i wkracza w historiozofię. Nie jest to zatem jedynie memento nakłaniające do prywatnej kontemplacji, ale obraz o historiozoficznych ambicjach i rozmachu. Oto anioł trzyma w lewej dłoni kameę z podobizną Karola V. Cesarz ten otrzymał ogromne dziedzictwo: ziemie rozciągające się od Morza Północnego po Śródziemne, od Europy po Amerykę. Wskazywany prawą dłonią anioła globus akcentuje tę właśnie wielkość imperium.

Obraz powstał dziewięćdziesiąt lat po śmierci cesarza, gdy sytuacja kraju uległa zmianie na gorsze. Rządził wtedy Filip IV, a Hiszpania – owdnięta ekonomicznym kryzysem – traciła swą przewodnią pozycję w Europie, stając się pierwszym imperium, które wycofało się z historii².

Ład i splendor widoczne na blaciku sepetu kontrastują z rumowiskiem przedmiotów leżących na odkrytym stole. Trupie czaszki, arkebuz, zbroje i zgaszona świeca są aluzją do upadku imperium i wojen toczonych, aby je uratować. Przesłanie obrazu skupia się w centralnie usytuowanej klepsydrze i w widniejącym obok niej na blacie stołu napisie *NIL OMNE – wszystko jest niczym*.

„Królestwo” i splendor sceny *Vanitas vanitatum* uderza nas także przez kontrast z innym dziełem Peredy – *Alegorią przemijania*, znajdującą się w Muzeum Sztuk Pięknych w Saragossie. Tamten obraz to anatomiczne, pozbawione jakiegokolwiek dekoracyjności – do której tak skłaniali się malarze hiszpańscy – studium trzech czaszek ludzkich. Zwłaszcza silnie oświetlona odwrócona czaszka na pierwszym planie oddana została bardzo naturalistycznie, z niemal agresywną dokładnością.

Obraz Peredy uświadamia bogactwo i chwałę świata (*gloria mundi*), który ze swej ontycznej natury, przez swą strukturalną przygodność musi przeminąć. Adresatami obrazu – inaczej niż w XVII-wiecznej Holandii, gdzie wanitatywne martwe natury często kupowali do swych wnętrz wzbogaceni mieszczaństwo – są arystokraci i ludzie wykształceni, którzy rozumieją wyrafinowane aluzje i alegorie. Przedstawione przedmioty towarzyszyły im na co dzień, były też znakami prestiżu i atrybutami bogactwa. Z pewnością scena mogła też stanowić źródło podszytej resentymentem radości ludzi uboższych, którym dowodziła, iż finalnie kondycja wszystkich jest taka sama: *mors omnia aequat*.

1 Ch. Sterling uważa akcentowanie obecności Boga i skłonność do dekoracyjności za charakterystyczne cechy hiszpańskiego malarstwa wanitatywnego. Zob. Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Pollakówna, W. Dłuski, Warszawa 1998, s. 103–104.

2 *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, red. S. Zuffi, Warszawa 2000, s. 246–247.



Krzysztof Pisarek, z cyklu *Stany przejściowe*, 2010, fotografia

KRZYSZTOF PISAREK

Stany przejściowe cykl fotografii

Wszystkie fotografie mówią: *Memento mori*. Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością innej osoby lub rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania.

Susan Sontag, *O fotografii*

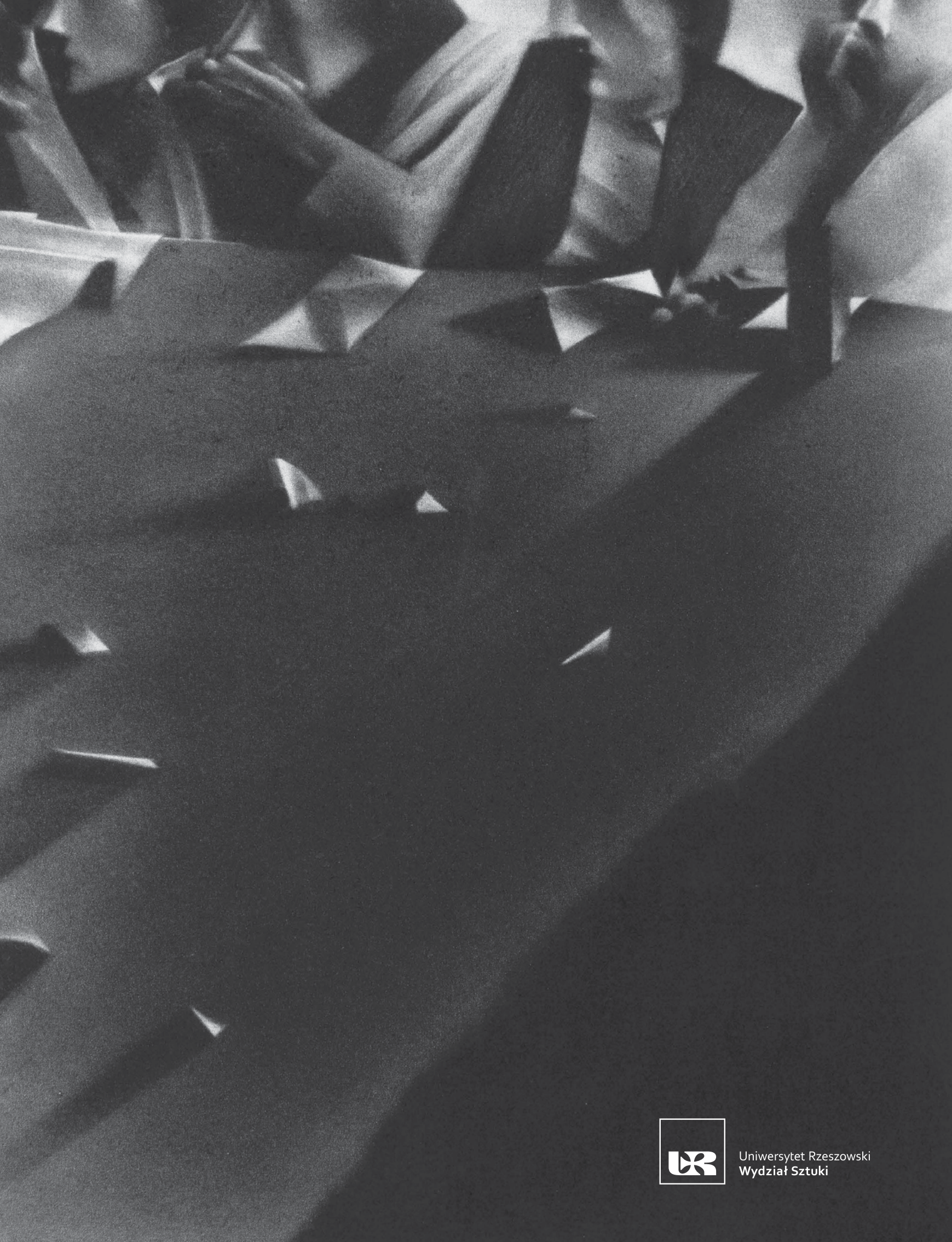
Fotografie z cyklu *Stany przejściowe* powstawały w latach 2005–2015. Cykl ten nie jest jednak definitywnie zamknięty, nieustanna bowiem obserwacja natury i fotograficzna rejestracja zjawisk w niej zachodzących stały się dla mnie ważną metodą poznawania świata.

Drobne gesty natury tworzące czasem fantazyjne, czasem minimalistyczne formy, chociaż unieruchomione i monumentalizowane w fotograficznym obrazie, przypominają o tym, że wszystko, co się wokół nas dzieje, podlega nieustannym zmianom, jest swego rodzaju stanem przejściowym.

Refleksja nad przemijaniem towarzyszy gatunkowi ludzkiemu zapewne od początków jego istnienia, jest naszym przywilejem i przekleństwem zarazem. Każdy z nas musi sobie radzić z tym zagadnieniem na swój sposób.

Ja próbuję – fotografując...

Krzysztof Pisarek



Uniwersytet Rzeszowski
Wydział Sztuki