

# Artium Quaestiones



XXVII

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU  
INSTYTUT HISTORII SZTUKI

# Artium Quaestiones XXVII



POZNAŃ 2016

RADA REDAKCYJNA | EDITORIAL BOARD

Redaktor | Editor in Chief

TADEUSZ J. ŻUCHOWSKI (UAM | AMU)

Rada redakcyjna | Editorial Board

IVAN GERÁT, Bratislava (Slovenska akadémia vied | Slovak Academy of Sciences)

JAROSŁAW JARZEWICZ, Poznań (UAM | AMU)

LEONHARD HELTEN, Halle-Wittenberg (Martin Luther Universität | Martin Luther University)

Sekretarz redakcji | Editorial Assistant

PIOTR JUSZKIEWICZ (UAM | AMU)

„Artium Quaestiones”

wydawane przez | edited by

Instytut Historii Sztuki UAM | Department of Art History AMU

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (UAM) | Adam Mickiewicz

University of Poznań (AMU)

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe UAM,  
Poznań 2016

Reprodukcje fotografii (jeśli nie zaznaczono inaczej pod ilustracjami)

RYSZARD RAU

Okładkę projektował

PIOTR SIKORSKI

Redaktor

HALINA OSZMIAŃSKA

Redaktor techniczny

DOROTA BOROWIAK

Łamanie komputerowe

KRYSZYNA JASIŃSKA

ISSN 0239-202X

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

61-701 POZNAŃ, UL. FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 24,00. Ark. druk. 19,5

DRUK I OPRAWA: EXPOL, WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4

## SPIS TREŚCI

### ROZPRAWY

Adam Soćko, <i>Programy heraldyczne w dekoracji kościołów parafialnych w Kraśniku i Chodlu</i> .....	5
Agnieszka Zabłocka-Kos, <i>Architektur und Städtebau im geteilten Polen des 19. Jahrhunderts im politischen Kontext</i> .....	29
Kilian Heck, <i>Das kaum noch Sichtbare sichtbar machen. Zum Faraglioni-Gemälde von Carl Blechen im Nationalmuseum Posen</i> .....	57
Łukasz Kiepuszewski, <i>Trzy kroki w stronę obrazów. Pierre Bonnard i percepcyjne opóźnienie</i> .....	67
Marcel Skierski, <i>Twórczość Aliny Szapocznikow w świetle hermeneutyki egzystencjalnej (na wybranych przykładach)</i> .....	93
Marta Smolińska, <i>Dermatologia malarska: obraz skóry a skóra obrazu</i> ..	129
Ivan Gerát, Marian Zervan, <i>Images, media and idols. (An explanation of Štefan Papčo's work „Citizens”)</i> .....	171
Maria Jankowska-Andrzejewska, <i>Malarstwo materii w Polsce – na marginesach odwilżowej „nowoczesności”</i> .....	197

### PRZEKŁADY

Rudolf Berliner, <i>Wolność w sztuce średniowiecza</i> (Przełożył Filip Merski)	249
Robert Suckale, <i>Rudolf Berliner i jego wkład w rozumienie chrześcijańskiego obrazu</i> (Przełożył Michał Mencfel) .....	279
<i>Abstrakty i informacje o autorach</i> .....	309

## CONTENS

### ARTICLES

Adam Soćko, <i>Heraldic Programs in the Decorations of Parish Churches in Kraśnik and Chodel</i> .....	5
Agnieszka Zabłocka-Kos, <i>Architecture and Urban Planning in the Partitioned Poland of the 19<sup>th</sup> Century in Political Context</i> .....	29
Kilian Heck, <i>Making What's Hardly Visible More Visible. On the So-called Faraglioni Painting by Carl Blechen from the National Museum in Poznań</i> .....	57
Łukasz Kiepuszewski, <i>Three Approaches to Paintings. Pierre Bonnard and the Delay of Perception</i> .....	67
Marcel Skierski, <i>The Art of Alina Szapocznikow and Existential Hermeneutics</i> .....	93
Marta Smolińska, <i>The Painterly Dermatology: A Painting of the Skin and the Skin of a Painting</i> .....	129
Ivan Gerát, Marian Zervan, <i>Images, media and idols. (An explanation of Štefan Papčo's work "Citizens")</i> .....	171
Maria Jankowska-Andrzejewska, <i>Painting of the Matter in Poland – on the Margins of the „Thaw” Modernity</i> .....	197

### TRANSLATIONS

Rudolf Berliner, <i>The freedom of medieval art</i> (Translated by Filip Merski)	249
Robert Suckale, <i>Rudolf Berliner and his contribution to the understanding of Christian imagery</i> (Translated by Michał Mencfel) .....	279
<i>Abstracts and Information about Authors' Afiliation</i> .....	309

# ROZPRAWY

ADAM SOĆKO

## PROGRAMY HERALDYCZNE W DEKORACJI KOŚCIOŁÓW PARAFIALNYCH W KRAŚNIKU I CHODLU

Późnogotycki kościół pw. Wniebowzięcia NMP w Kraśniku zawdzięcza dzisiejszy wygląd trzem zasadniczym kampaniom budowlanym, które już sto lat temu rozpoznali Adolf Szyszko-Bohusz i Marian Sokołowski<sup>1</sup> (il. 1a, 2). W pierwszej kolejności powstał ceglany, obszerny kaplicowy chór wraz z piętrową zakrystią. Kończono go zapewne w latach 40. XV wieku, a inicjatywę budowy należy łączyć z dziedzicem Kraśnika, Andrzejem z Tęczyna zwanym Rabsztyńskim, herbu Topór oraz kraśnickim plebanem – Janem Kalińskim również pieczętującym się tym herbem. Zasługi plebana w tym względzie utrwalił żyjący wówczas Jan Długosz<sup>2</sup>. Niewątpliwie w okresie budowy prezbiterium zamierzano realizację obszernego trójnawowego korpusu kościoła. Nie wiadomo jak zaawansowana była budowa w chwili tragicznej śmierci Andrzeja Tęczyńskiego w 1461 roku w czasie mieszczańskiego tumultu wynikłego po pobiciu przezeń krakowskiego płatnerza. Prawdopodobne jest jednak przypuszczenie Haliny Landeckiej, że finalizacja sklepionego korpusu kościoła wzniesionego z białych ciosów przypadła na czasy syna Andrzeja – Jana Tęczyńskiego (zm. 1498 lub 1499) kasztelana wiślickiego i najpewniej przypadła około 1469, kiedy to Jan zdecydował o powierzeniu opieki nad kościołem Kanonikom Regularnym Laterańskim sprowadzonym tu z podkrakowskiego Kazimierza<sup>3</sup> (il. 3). Jemu więc przypadła zasługa faktycznej fundacji klasztoru. Decyzję o powierzeniu zarządu parafii instytucji zakonnej, pierwszej na Lubelszczyźnie fundacji rodowej tego typu, miał

---

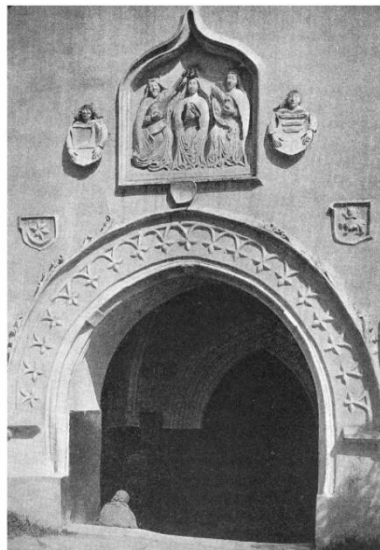
<sup>1</sup> A. Szyszko-Bohusz, M. Sokołowski, *Trzy kościoły halowe: Olkusz, Kraśnik, Kleczków*, Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce, t. 9, 1915, szp. 132-224, o Kraśniku szp. 158-210.

<sup>2</sup> Ibidem, szp. 158-159 oraz przypis 1 na s. 158.

<sup>3</sup> H. Landecka, *Kościół parafialny pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Kraśniku – nowe ustalenia badawcze po I etapie badań – 2008-2009*, „Budownictwo i Architektura” 7 (2010), s. 54.



a



b

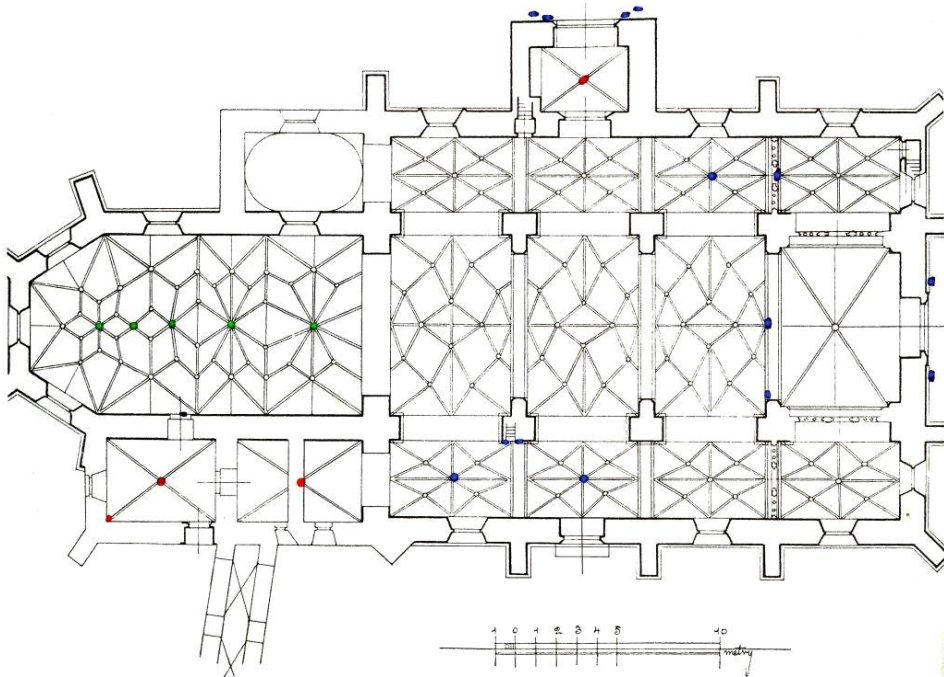


c



d

1. a) Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia NMP w Kraśniku, widok od pd. wsch., fot. autor; b) portal kruchty południowej kościoła parafialnego w Kraśniku, stan z końca XIX w., fot. wg: A. Szyszko-Bohusz, M. Sokołowski, op. cit.; c) Kościół parafialny pw. Trójcy Św. i Narodzenia NMP w Chodlu, widok od zach., fot. autor; d) Sklepienie prezbiterium kościoła parafialnego w Chodlu z polichromią heraldyczną, fot. autor



2. Rzut kościoła parafialnego w Kraśniku wg A Szyszko-Bohusz, M. Sokołowski, op. cit., z zaznaczonymi miejscami osadzenia herbów (opr. autor)

inspirować stryj i imiennik dziedzica Kraśnika, Jan Tęczyński (zm. 1470) kasztelan krakowski<sup>4</sup>. W rękach linii rodu zwanej Rabsztyńskimi Kraśnik pozostawał do 1510 roku. Rok wcześniej zmarł bezpotomnie ostatni jej męski przedstawiciel (Andrzej – kanonik krakowski) oraz Barbara z Konińskich, wdowa po Janie Tęczyńskim<sup>5</sup>. Wówczas to, drogą wykupu, w posiadanie miasta weszła linia Tęczyńskich z Morawicy, Tęczyna i Końskowoli. Dla obu rodzin – co okaże się istotne – wspólnym przodkiem był jednak pierwszy z Tęczyńskich władający Kraśnikiem – Andrzej (zm. 1411 lub 1412), kasztelan wojnicki, który z kolei wszedł w posiadanie miasta w 1407 lub 1408 roku poprzez małżeństwo z Anną, córką Dymitra z Goraja herbu Korczak<sup>6</sup>. Obie linie Tęczyńskich były więc związane z Kraśnikiem, obie były też spokrewnione z rodem Konińskich wywodzących się z Końskowoli. Kiedy więc w 1510 roku miasto kupowała

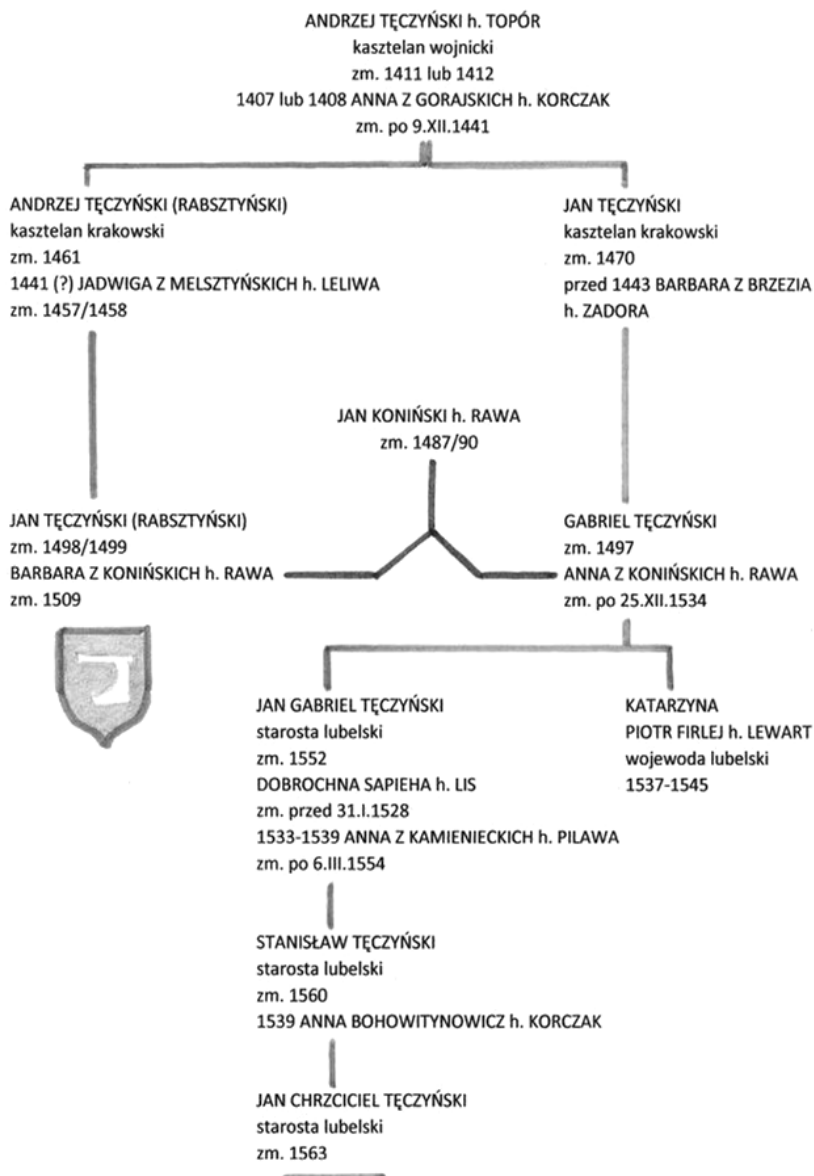
<sup>4</sup> A. Szyszko-Bohusz, M. Sokołowski, op. cit., szp. 158 (przypis 1, część 3), szp. 183.

<sup>5</sup> Ibidem, szp. 184-185, J. Kurtyka, *Tęczyńscy. Studium z dziejów polskiej elity możnowładczej w średniowieczu*, Kraków 1997, tab. IV. Rabsztyńscy (6) i (2).

<sup>6</sup> A. Szyszko-Bohusz, M. Sokołowski, op. cit., szp. 181, J. Kurtyka, op. cit., tab. II. Potomkowie Nawoja z Morawicy (7).



**TĘCZYŃSCY W KRAŚNIKU I ICH KOLIGACJE**



3. Uproszczony schemat genealogii Tęczyńskich herbu Topór – posesjonatów Kraśnika w XV-XVI w.

z myślą o swych synach Anna Konińska, wdowa po Gabrielu Tęczyńskim z Morawicy, Tęczyna i Końskowoli, sprzedającymi były jej siostrzenice. Wkrótce po tej transakcji dziedzicem Kraśnika został Jan Gabriel Tęczyński, kasztelan wojnicki i starosta lubelski, zmarły w 1552 roku<sup>7</sup> (il. 3). To on – jak sądzę, wraz z synem Stanisławem (zm. 1560) – był głównym inspiratorem przebudowy kościoła przypadającej na drugą ćwierć XVI stulecia<sup>8</sup>. Zasklepiono wówczas cały kościół – najpierw prezbiterium i nieco później korpus, w obu wypadkach zastępując sklepienia XV-wieczne<sup>9</sup>. Wówczas też dokonano przekształceń zachodniej partii kościoła, wznosząc obszerną emporę organową z dekoracyjnie opracowanym parapetem oraz organizując w zachodnich przęsłach naw bocznych rodowe kaplice grobowe wydzielone ażurowymi, murowanymi przegrodami. Wtedy też (1541) zainstalowano kamienny portal u wejścia na ambonę oraz portal do zakrystii (1543)<sup>10</sup>. Wiele wskazuje na to, że wtedy właśnie wzbogacono dekoracją heraldyczną elewację zachodnią i elewację kruchty południowej. To właśnie okres przebudowy z drugiej ćwierci XVI wieku jest szczególnie interesujący z punktu widzenia dekoracji heraldycznej. Jan Gabriel – a jak sądzę także Stanisław, jego syn – przekształcili kościół kraśnicki w reprezentacyjną nekropolię, nadając świątyni charakter memorii rodowej Tęczyńskich.

Zachowany bogaty zestaw herbów zintegrowanych z architekturą kościoła był jak dotąd analizowany jedynie przez Mariana Sokołowskiego i – w niewielkim stopniu – przez Adolfa Szyszko-Bohusza<sup>11</sup>. Przy czym obaj badacze zbyli milczeniem trzy znaki herbowe widoczne na zwornikach korpusu i jeden na emporze zachodniej. Pozostawili też bez wyjaśnienia

<sup>7</sup> A. Szyszko-Bohusz, M. Sokołowski, op. cit., szp. 186, J. Kurtyka, op. cit., tab. IIIa (27), *Urzednicy wojewodztwa lubelskiego XVI-XVIII wieku. Spisy*, opr. W. Kłaczewski i W. Urban, red. A. Gąsiorowski, Kórnik 1991, s. 17, 22-23, 51.

<sup>8</sup> O Stanisławie zob.: J. Kurtyka, op. cit., tab. IIIa (36), *Urzednicy...*, s. 51.

<sup>9</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 8, *Wojewodztwo lubelskie*, red. R. Brykowski, E. Rowińska, Z. Winiarz, z. 9, *Powiat kraśnicki*, opr. I. Galicka, E. Rowińska, Warszawa 1961, s. 13.

<sup>10</sup> Portal prowadzący do zakrystii, z wykutą inskrypcją – cytatami ze Starego Testamentu oraz czytelną datą: 1543, w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* (s. 14) został opisany jako struktura z 2 ćwierci XVI wieku z nieczytelną inskrypcją fundacyjną. Być może jego ówczesny stan zachowania uniemożliwił odczytanie nieznaney, dotąd nie opublikowanej daty.

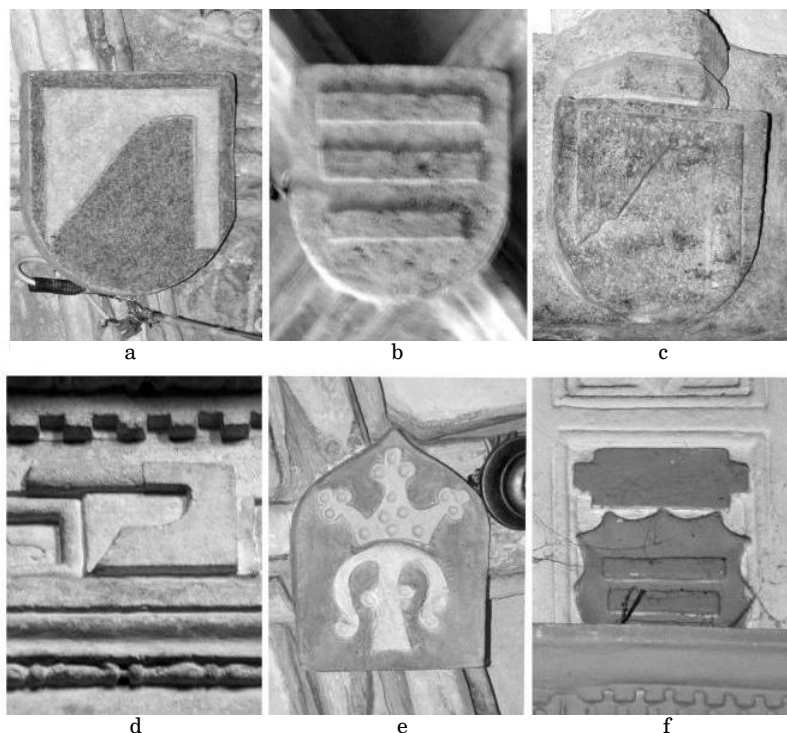
<sup>11</sup> A. Szyszko-Bohusz, M. Sokołowski, op. cit., *passim*: artykuł autorstwa obydwu badaczy zawiera generalnie fragmenty opisu i analizy architektury pióra Adolfa Szyszko-Bohusza oraz rozważania natury historyczno-genealogicznej pióra Mariana Sokołowskiego. Komentarze i przypisy tego ostatniego pojawiają się jednak także w napisanej zapewne nieco wcześniej części Szyszko-Bohusza. We wszystkich późniejszych publikacjach informacje na temat herbów kraśnickich mają charakter odtwórczy.

wyjątkową odmianę herbu Topór – z ostrzem skierowanym w dół, występującą w tej postaci rzadko, choć nie wyłącznie w Kraśniku<sup>12</sup>. Herby eksponowane są do dziś w czterech zespołach: w przestrzeni zakrystii, w prezbiterium (na zwornikach sklepienia), w korpusie nawowym (na zwornikach sklepienia naw bocznych, na parapecie empyry zachodniej, na portalu ambony i na przegrodzie kaplicy południowej) oraz na elewacjach zewnętrznych – ponad wejściem od strony południowej prowadzącym przez kruchtę oraz ponad portalem i oknem w fasadzie zachodniej (il. 2). To właśnie program heraldyczny posłużył badaczom sprzed stu lat do określenia datowania XVI-wiecznej przebudowy kościoła. Spotykany bowiem trzykrotnie we wnętrzu czteropółowy herb Tęczyńskich o dwóch polach z toporem na krzyż z orłem dwugłowym mógł zostać przywołany w Kraśniku nie wcześniej niż w 1527 roku, czyli z chwilą jego ustanowienia na znak nadania Tęczyńskim tytułu hrabiowskiego przez Karola V (il. 5e,f). Z kolei wykuta na portalu ambony data 1541 od stu lat jest uważana za orientacyjny czas zakończenia przebudowy (il. 5d). Powszechnie przyjęto więc, że etap wczesnorenesansowej przebudowy przypadał pomiędzy latami 1527 a 1541<sup>13</sup>.

Najstarsze, XV-wieczne, są trzy herby w zakrystii. Dwa z nich – Korczak i Topór osadzono w zwornikach dwóch przęseł aneksu (il. 4a,b). Topór powtórzono także na jednym wsporniku – ponad nadprożem dawnego kominka (il. 4c). Herb Korczak odnosi się bezsprzecznie do Anny, córki Dymitra z Goraja, która wniosła miasto w posagu Andrzejowi

<sup>12</sup> Tak np. na płycie nagrobnej kanonika Stanisława Sławińskiego z około 1550, zachowanej w katedrze we Włocławku – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 11, *Dawne województwo bydgoskie*, red. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, z. 18, *Włocławek i okolice*, opr.: Wanda Puget, Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, Warszawa 1988, s. 25, fig. 339.

<sup>13</sup> Tak: A. Szyszko-Bohusz, M. Sokołowski, op. cit., s. 166, 170; *Katalog zabytków...*, s. 11, A. Biedroń, *Kraśnik: kościół par. p.w. Wniebowzięcia Panny Marii i św. Augustyna, kanoników regularnych*, (w:) *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, M. Arszyński, *Katalog zabytków*, red. A. Włodarek, Warszawa 1995, s. 131, H. Landecka, op. cit., s. 55; S. Gołub, *Kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Kraśniku – wyniki badań archeologicznych*, (w:) *Kościół, cerkwie i klasztory Lubelszczyzny w świetle badań archeologicznych*, red. E. Banasiewicz-Szykuła, Lublin 2013, s. 11; R. Karpińska, *Z kart historii miasta i kościoła*, (w:) *Kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Kraśniku*, red. J. Zamorski, Kraśnik 2013, s. 16 – gdzie autorka osadza przebudowę w dłuższym okresie – 1527–1561. Odosobniony i nie do utrzymania jest pogląd Michała Kurzeja przyjęty następnie przez Zbigniewa Banię, jakoby późnogotyckie sklepienie korpusu kościoła powstało dopiero około 1580 roku, być może za sprawą lubelskiego muratora Rudolfa Negronego – zob.: M. Kurzej, *Archaizacja i modernizacja. Przemiany stylowe dekoracji sklepiennych na przykładzie kościoła i klasztoru SS. Brygidek w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 54, z. 4, 2006, s. 154, Z. Bania, *Architektura*, (w:) *Sztuka polska. Wczesny i dojrzały barok (XVII wiek)*, Warszawa 2013, s. 79.

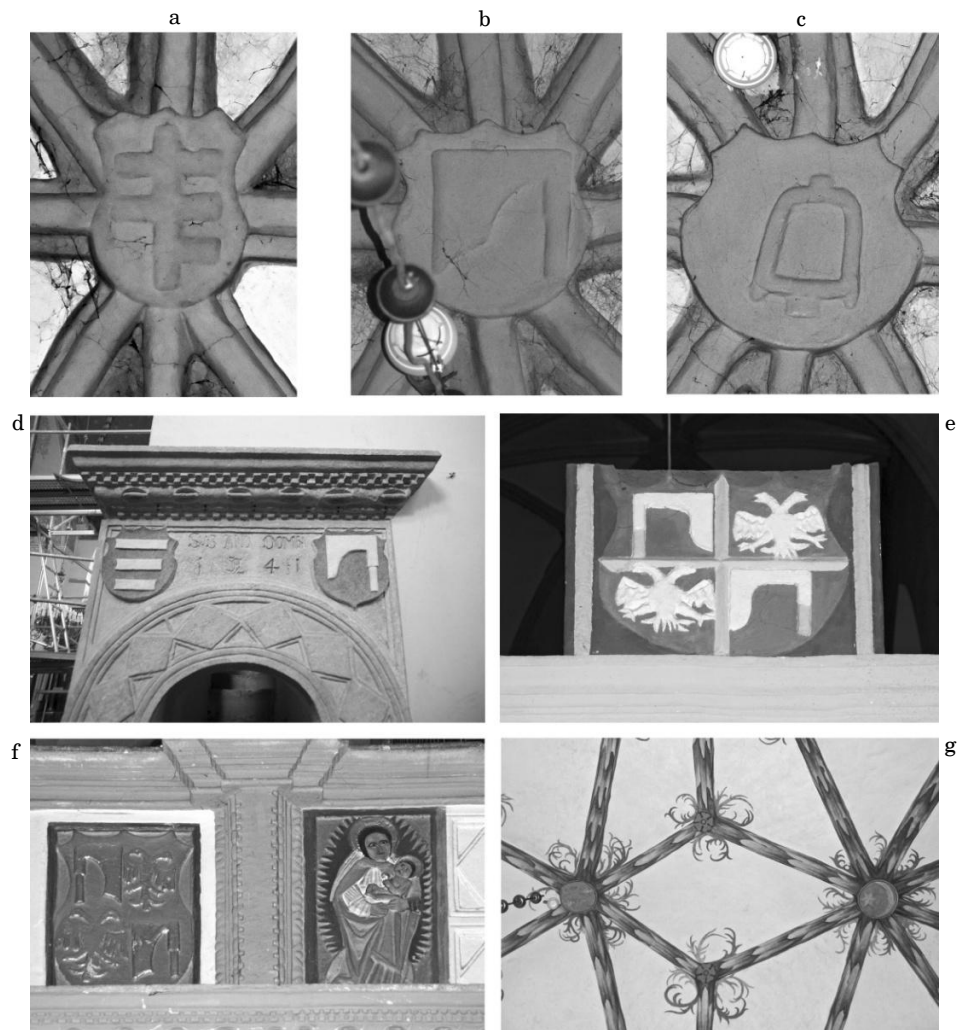


4. Kraśnik, kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia NMP: a) herb Topór na zworniku sklepienia zakrystii, b) herb Korczak na zworniku sklepienia zakrystii, c) herb Topór na wsporniku sklepienia zakrystii – nad kominkiem, d) Topór – godło herbowe Tęczyńskich na nadprożu portalu zakrystii, 1543 r., e) inicjał Maryjny na odwróconej tarczy herbowej na zworniku sklepienia kruchty pd., f) herb Korczak na parapacie emporii zachodniej

Tęczyńskiemu, kasztelanowi wojnickiemu. Topór na sklepieniu powinien więc odnosić się do jej męża – zmarłego raptem w trzy czy cztery lata po ślubie, w 1411 bądź 1412 roku<sup>14</sup> lub jej syna, Andrzeja, zwanego Rabsztyńskim – domniemanego inicjatora budowy murowanego prezbiterium. Topór znad kominka upamiętnia najpewniej plebana Jana Kalińskiego, którego zasługi dla budowy uwiecznił Jan Długosz. Wszystkie trzy herby są trwale zintegrowane ze strukturą sklepienia i pochodzą z czasów budowy chóru i zakrystii, najpewniej z lat 40. XV wieku. Przywołanie herbu Anny z Gorajskich jest ważnym argumentem wskazującym, że budowa wschodniej partii kościoła ruszyła jeszcze za jej życia, czyli przed 9 grudnia 1441 roku, kiedy wzmiankowano o niej po raz ostatni<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> J. Kurtyka, op. cit., tab. II. *Potomkowie Nawoja z Morawicy* (7).

<sup>15</sup> Ibidem.



5. Kraśnik, kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia NMP: a) herb Pilawa na zworniku sklepienia nawy pn., b) herb Topór na zworniku sklepienia nawy pn., c) herb Strzeżenie na zworniku sklepienia nawy pd., d) herby Korczak i Topór w zwieńczeniu portalu ambony, 1541 r., e) herb Tęczyńskich (hrabiowski) na przegrodzie kaplicy pd.-zach., f) herb Tęczyńskich (hrabiowski) i wizerunek Marii z Dzieciątkiem na parapecie empyry zach., g) zworniki sklepienia prezbiterium (fragment) – widoczne herby Tęczyńskich (hrabiowski) i Leliwa

Bardziej skomplikowana jest sytuacja znaków herbowych na zwornikach prezbiterium (il. 5g). Sklepienie powstało być może już na samym początku XVI wieku<sup>16</sup>. Ale zworniki nie odzwierciedlają stanu z tego cza-

<sup>16</sup> Czas powstania sklepienia, uznawanego za nieco starsze od tego w korpusie, sytuowano zwykle w drugiej ćwierci XVI wieku. Po najnowszych odkryciach – ujawnieniu ma-

su. Pierwsze od wschodu pole dawniej dekorowała tarcza z monogramem ukoronowanej litery M – znak ideowy odnoszący się – ponad ołtarzem – do patronki świątyni i jej niebiańskiego triumfu. Widzieli ów znak jeszcze Adolf Szyszko-Bohusz i Marian Sokołowski<sup>17</sup>. Dziś znak ten zaginął i przez konserwatorów został zastąpiony – nie wiedzieć czemu – herbem Topór. Pojęcie o wyglądzie zaginionego zwornika oddaje jednak zachowany *in situ* analogiczny znak w zwieńczeniu sklepienia kruchty południowej kościoła, integralnie związany z przedsionkiem, a zatem powstały około 1469 roku lub nieco wcześniej (il. 4e). W dalszej kolejności ku zachodowi na zwornikach chóru przedstawiono następujące herby: Jelita, Topór (czteropolowy), Leliwa i Korczak (il. 5g). Prawdopodobnie obecny wygląd podwieszonych zworników uzyskały dopiero w XVII wieku. Na ich wtórność wskazywał już Adolf Szyszko-Bohusz<sup>18</sup>. Przemawia za tym kilka argumentów. Przede wszystkim – obecność herbu Jelita jest uzasadniona dopiero po 1604 roku, kiedy dobra Kraśnickie nabyli Zamoyscy, włączając je w skład ordynacji. Poza tym – zamiast tarcz herbowych zworniki przyjmują nowożytny kształt płaskich podwieszonych dekli – inny niż zachowane tarczowe zworniki z XV i XVI wieku. Wreszcie sklepienie nosi wyraźne ślady nowożytnych przekształceń. Na ile jednak ów układ może stanowić odzwierciedlenie pierwotnego? Pozostawmy odpowiedź na to pytanie na później.

Najwięcej uwagi badacze heraldyki kościoła kraśnickiego poświęcili kompozycji herbów towarzyszących płaskorzeźbie Koronacji Najświętszej Marii Panny ulokowanej na ścianie kruchty południowej. Pierwotnie rzeźba umiejscowiona była w niszy zamkniętej łukiem oślego grzbietu tuż ponad wejściem do przedsionka kościoła (il. 1b). Po nadbudowie kruchty w latach 1907–1917 do formy wieżowej zarówno sama rzeźba, jak i towarzyszące jej herby zostały wmurowane znacznie wyżej. Zmianie uległ kształt dawnej niszy z kompozycją Koronacji Marii. Przy jej dolnej krawędzi do początku XX wieku znajdowała się niewielka tarcza herbowa – zapewne z malowanym – już wówczas nieczytelnym znakiem – może ukoronowanym monogramem maryjnym. Przekształcenia z okresu nadbu-

---

lowanej inskrypcji fundacyjnej na ścianie wschodniej prezbiterium z 1512 roku oraz daty konsekracji ołtarza głównego w 1506 roku, trzeba poważnie rozważyć datowanie sklepienia w okresie tuż przed 1512 rokiem – zob.: E. Zielińska, M. Rogowska, D. Szulc, *Odkrycia poczynione podczas remontu*, (w:) *Kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Kraśniku*, Kraśnik 2013, s. 63-67 (E. Zielińska).

<sup>17</sup> A. Szyszko-Bohusz, M. Sokołowski, op. cit., szp. 162.

<sup>18</sup> Ibidem. Szczególnie podejrzanie wygląda hrabiowski herb Tęczyńskich, bowiem Topór umieszczono nieprawidłowo w 2 i 3 polu tarczy, a powinien być w polu 1 i 4. Nie wiem też, jak wytłumaczyć powód wzbogacenia herbu Korczak o formę półksiężycy widocznej poniżej trzech wrębów.

dowy kruchty nie wpływają jednak na identyfikację zachowanych herbów szlacheckich, choć zmieniono relacje w ich wzajemnym rozmieszczeniu. Po ostatniej konserwacji kościoła herby ustawiono względem siebie w pozycji znanej z fotografii i opisów sprzed 1907 roku (il. 6b). Adolf Szyszko-Bohusz i Marian Sokołowski widzieli w zestawie czterech herbów odwołanie do osoby i koligacji głównego fundatora klasztoru – Jana Tęczyńskiego, kasztelana wiślickiego (il. 3). Reprezentuje go herb Topór – tu jednak w tej niespotykanej gdzie indziej odmianie – z ostrzem skierowanym w dół<sup>19</sup>. Tarczę herbową dzierży herold. Po drugiej stronie reliefu odpowiada jej analogiczne przedstawienie z herbem Korczak – odnoszącym się do babki ojczystej Jana – Anny z Gorajskich. Poniżej, w płasko wykutej tarczy wmurowanej w elewację przedstawiono herb Rawicz – odnoszący się niewątpliwie do żony Jana Tęczyńskiego – Barbary z Konińskich, wreszcie poniżej herbu Tęczyńskich osadzono herb Leliwa – odnoszący się do Jadwigi Książkiej, córki Jana z Melsztyna – matki Jana. Z uwagi na identyfikację ideową programu z Janem Tęczyńskim, fundatorem klasztoru, przyjęto, że herby powstały w czasie budowy tej partii kościoła i w okresie fundacji klasztoru, czyli około 1469 roku<sup>20</sup>.

Sądzę, że było inaczej: herby umieszczono później, zapewne około 1540 roku z inicjatywy Jana Gabriela Tęczyńskiego – pierwszego dziedzica linii rodu związanej z Końskowolą. Przemawia za tym wiele argumentów. Po pierwsze – charakter stylowy dekoracji: prymitywna rzeźba Koronacji Marii, sposób formowania draperii szat, heroldowie trzymający tarcze, wykrój pierwotny płyciny o zamknięciu w ośli grzbiet – znacznie trafniej jest odnosić te cechy do drugiej ćwierci XVI niż trzeciej XV wieku. Po drugie – wykrój tarcz herbowych o wklęsłej powierzchni i wklęsłych odcinkach krawędzi w zestawie herbów kraśnickich znajduje analogie wyłącznie w herbach XVI-wiecznych (na sklepieniach naw bocznych, emporze zachodniej i przegrodzie kaplicy południowo-zachodniej i na portalu ambony) (il. 4f, 5a-f), podczas gdy herby zworników dowodnie XV-wiecznych mają klasyczny kształt tarcz – bez wklęsłości i wciętych krawędzi (sklepienie zakrystii, zwornik kruchty południowej) (il. 4a-c, e). Po trzecie – tarcze herbowe trzymane przez heroldów żywo przypominają aranżację kafli heraldycznych z drugiej ćwierci XVI wieku, na przykład tych

<sup>19</sup> A. Szyszko-Bohusz, M. Sokołowski, op. cit., s. 174. Przywołanie poprzez herby postaci Jana Tęczyńskiego w kontekście wizerunku Koronacji Marii ma uzasadnienie także z tego względu, że właśnie w związku z jego decyzją o powierzeniu opieki nad kościołem kanonikom regularnym zmieniono wezwanie świątyni na Maryjne.

<sup>20</sup> Ibidem; R. Karpińska, *Domina Nostra*, (w:) *Kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Kraśniku*, red. J. Zamorski, Kraśnik 2013, s. 27.



6. a) Kraśnik, kościół parafialny, herby Lewart i Topór w partii zwieńczenia okna fasady zach., b) Kraśnik, kościół parafialny, płaskorzeźba ze sceną Koronacji Marii w otoczeniu herbów: Topór, Korczak, Leliwa, Rawa – osadzone wtórnie w górnej partii wieżowego pawilonu kruchty pd., c) Kraśnik, herb Topór z elewacji kruchty pd., d) Kodeń, kafel heraldyczny wmurowany w szczyt zach. dawnej cerkwi zamkowej, e) Kraśnik, herby Korczak i Rawa na elewacji pd. Kruchty, f) Kodeń, kafel heraldyczny wmurowany w szczyt zach. dawnej cerkwi zamkowej



wmurowanych w szczycie cerkwi zamkowej w Kodniu<sup>21</sup> (il. 6d, f). Po czwarte – przyjęcie XVI-wiecznej metryki tej dekoracji pozwala wytłumaczyć logicznie sens zastosowanej tu odmiany herbu Topór z ostrzem skierowanym w dół. Sądzę, że taka redakcja znaku herbowego nie jest przypadkiem i z perspektywy projektodawcy programu herbowego z czasów Jana Gabriela Tęczyńskiego miała oznaczać wymarłą gałąź rodu Tęczyńskich – Rabsztyńskich (il. 3). W konsekwencji – XVI-wieczne herby Topór z klasycznie ukazaniem godłem daje się połączyć z żyjącymi członkami rodu z linii Gabriela z Morawicy, Tęczyzna i Końskowoli.

Jak dotąd, nikt nie zaproponował wyjaśnienia tak nietypowej modyfikacji herbu Tęczyńskich prezentowanego z ostentacją na fasadzie kruchty południowej. Marian Sokołowski ograniczył się tylko do stwierdzenia, że odmiany tej nie znał Franciszek Piekosiński<sup>22</sup>. Natomiast w opracowaniu Józefa Szymańskiego herb w tej odmianie prezentuje wyłącznie ilustracja, podczas gdy brak jakiegokolwiek próby wyjaśnienia genezy tej odmiany<sup>23</sup>. Za proponowanym tu wyjaśnieniem przemawiają jeszcze dwie okoliczności. Opracowane analogicznie względem dolnej pary z kruchty południowej herby nad oknem fasady zachodniej – Lewart i Topór – można połączyć wyłącznie z postaciami żyjącymi w drugiej ćwierci XVI wieku [il. 6a]. Identyfikacja tych herbów nie doczekała się dotąd zadowolającego wyjaśnienia. Marian Sokołowski przypuszczał, że przedstawienie lwa na tarczy herbowej nie jest wizerunkiem herbu Lewart, bowiem nie potrafił wskazać na jakikolwiek związek z Kraśnikiem

<sup>21</sup> Cerkiew kodeńska została wzniesiona w drugiej ćwierci XVI wieku, może około 1530 roku – zob. A. Siemaszko, *Kodeń, Cerkiew zamkowa p.w. św. Mikołaja*, (w:) *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, M. Arsyński, *Katalog zabytków*, red. A. Włodarek, Warszawa 1995, s. 108-109. O jej stylistycznym związku z kościołem krańickim przesądza niemal identyczna koncepcja struktury i dekoracji sklepień (wykonanych jednak mniej starannie) i renesansowych, odcinkowych wsporników, analogiczna struktura podpór oraz pokrewny detal kamieniarski. Podobieństwa te nie są kwestią przypadku. Inicjator budowy cerkwi, dziedzic Kodnia – Paweł Sapieha, wojewoda nowogrodzki, był szwagrem Jana Gabriela Tęczyńskiego. Wprawdzie jego siostra, Dobrochna, pierwsza żona Tęczyńskiego zmarła w 1528 roku lub nieco wcześniej, ale rodzinne relacje zapewne przetrwały dłużej, tym bardziej, że nie wiadomo kiedy dokładnie Tęczyński zawarł drugi związek małżeński (najpóźniej w roku 1539). Jest bardzo prawdopodobne, że obaj inwestorzy zatrudnili ten sam zespół wykonawców działających na Lubelszczyźnie na przestrzeni lat 30. i 40. XVI wieku. Z uwagi na opisane okoliczności do myślenia daje także fakt, że wmurowane w formie dekoracyjnej aplikacji w szczycie cerkwi renesansowe kafle z herbem królestwa dzierżonym przez heroldów są, pomimo różnicy skali i techniki wykonania, niemal identyczne względem górnej pary herbów (Topór i Korczak) dekorujących kruchtę kościoła w Kraśniku.

<sup>22</sup> A. Szyszko-Bohusz, M. Sokołowski, op. cit., szp. 174, przypis 2.

<sup>23</sup> J. Szymański, *Herbarz średniowiecznego rycerstwa polskiego*, Warszawa 1993, s. 277-279; Idem, *Herbarz rycerstwa polskiego z XVI wieku*, Warszawa 2001, s. 293-295.

pieczętujących się tym znakiem Firlejów. Uznał on, że lew na tarczy jest jak gdyby wyabstrahowanym znakiem środkowej tarczy herbu hrabiowskiego Tęczyńskich, który zmienił swój wygląd w związku z kolejną modyfikacją z 1561 roku<sup>24</sup>. Herby z fasady zachodniej miałyby więc zaistnieć dopiero po tej dacie! Tymczasem odnoszą się one niewątpliwie do małżonków Piotra Firleja oraz Katarzyny Tęczyńskiej. Katarzyna była siostrą Jana Gabriela – inicjatora XVI-wiecznej przebudowy kościoła, a Piotr Firlej z Dąbrowicy w czasie przekształceń kościoła kraśnickiego był wojewodą lubelskim (il. 3). Nominację na ten urząd uzyskał w czerwcu 1537 roku, a w kwietniu 1545 roku awansował na województwo ruskie<sup>25</sup>. Czas sprawowania najwyższego urzędu w województwie przez szwagra Jana Gabriela, który z kolei od 1530 roku aż do śmierci dzierżył starostwo lubelskie<sup>26</sup>, był wystarczającym i zapewne głównym powodem manifestacji w programie fasady związku Tęczyńskich z Firlejami. W ten sposób program herbowy na elewacjach kościoła ukazywał powiązania Tęczyńskich z najznacześniejszymi rodami i dygnitarzami Lubelszczyzny XV i początków XVI wieku.

Przyjmując hipotetycznie, że odmiana herbu z ostrzem skierowanym w dół oznacza wymarłą linię Tęczyńskich z Kraśnika, można też zrozumieć, dlaczego godło herbu Topór oznaczającego Katarzynę Tęczyńską na fasadzie zachodniej zostało widocznie pochylone (il. 6a). Być może jest to znak, że żeński przedstawiciel nie zapewni kontynuacji rodu Toporczyków. Na korzyść tej hipotezy wyjaśniającej modyfikację wizerunku herbowego Tęczyńskich przemawia także godło herbu Topór, tym razem bez tarczy – wprowadzone właśnie w odmianie z pochylonym w dół ostrzem – w zwieńczeniu portalu zakrystii kościoła (il. 4d). Portal wmurowano w 1543 roku, na co wskazuje wykuta na nim data. Prowadzi on do zakrystii, której program herbowy odnosił się przecież do wymarłej linii Tęczyńskich. Z kolei inskrypcja odkuta na ościeżach portalu nie jest stricte inskrypcją fundacyjną, jak określono ją w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*<sup>27</sup>, lecz zawiera cytaty z *Księgi Psalmów* oraz *II Księgi Kronik* odnoszące się do domu Jahwe i budowy świątyni Salomona. W tym sensie, na zasadzie analogii, odnoszą się one do materialnej budowli kościoła kraśnickiego, ale w warstwie aluzyjnej pewnie także do domu Toporczyków<sup>28</sup>. Dlatego właśnie inskrypcja z portalu zakrystii przypomina zasługi

<sup>24</sup> A. Szyszko-Bohusz, M. Sokołowski, op. cit., szp. 179.

<sup>25</sup> J. Kurtyka, op. cit., tab. IIIa (33); *Urzednicy...*, s. 57 (nr 367).

<sup>26</sup> *Urzednicy...*, s. 51 (nr 312).

<sup>27</sup> *Katalog zabytków...*, t. 8, z. 9, s. 14.

<sup>28</sup> Tekst inskrypcji z portalu: PSALM XXV DOMINE DILEXI DECOREM DOMVS TUE ET LOCVM HABITACIONIS GLORIE TVE [godło topór] ANNO DOMINI 1543 II

inicjatorów budowy kraśnickiego kościoła z wymarłej już linii Rabsztyńskich. W odniesieniu do portalu zakrystii warto tylko wspomnieć, że właśnie w pobliżu takich wejść często umieszczano inskrypcje dotyczące czasu i okoliczności fundacji lub konsekracji kościołów oraz programy heraldyczne związane z dobrodziejami świątyń. Tak więc i w tym wypadku posłużenie się godłem Topora o zwróconym ku dołowi ostrzu znajduje silne uzasadnienie<sup>29</sup>.

Pozostają wreszcie do rozszyfrowania herby z wnętrza korpusu, istotne z punktu widzenia datowania XVI-wiecznej przebudowy. Czterech z nich nie dostrzegli monografisci kościoła kraśnickiego. Pozostałe wydawały się mieć oczywistą wymowę i nie poświęcono im wiele uwagi. Badacze sprzed wieku nie dostrzegli trzech herbów wykutych na zwornikach sklepienia naw bocznych. W pierwszym od wschodu przeszle nawy północnej osadzono po raz kolejny herb Topór – w klasycznej wersji (il. 5b). W zworniku drugiego od wschodu przeszła tej samej nawy towarzyszy mu herb Pilawa (il. 5a). W genealogii Tęczyńskich tego czasu herb Pilawa może oznaczać wyłącznie drugą żonę inicjatora przebudowy kościoła, Jana Gabriela Tęczyńskiego. Była nią Anna z Kamieńca córka Jana, kasztelana lwowskiego, wdowa po Stanisławie Spinku z Będkowa. Ślub z Tęczyńskim zawarła po 29 maja 1533 roku a przed 10 lutego 1539 roku. Anna przeżyła drugiego męża o dwa lata, zmarła po 6 marca 1554 roku<sup>30</sup>. Z faktu umieszczenia jej herbu w sąsiedztwie herbu Topór wynika jedno – sklepienie nie było gotowe przed 1533 rokiem. Można też przypuszczać, że gdyby jakkolwiek związek z procesem rozbudowy kościoła miała pierwsza żona Jana Gabriela, Dobrochna, córka Jana Sapiehy z Kodnia, to i jej herb (Lis) znalazłby miejsce w strukturze świątyni kraśnickiej. Dobrochna zmarła prawdopodobnie niedługo przed 31 stycznia 1528 roku<sup>31</sup>. A zatem przebudowa świątyni kraśnickiej ruszyła nie wcześniej niż

---

PALI VIII ELEGI ET SANCTIFICAVI MICH I LOCUM ISTUM IN SEMPITERNUM – czyli (psalm): „Jahwe, miłuję dom, w którym mieszkasz, i miejsce gdzie przebywa Twa chwała. Roku Pańskiego 1543”. Odwołanie do fragmentu z *Księgi Kronik* (7,16) jest skrótem frazy: „elegi enim et sanctificavi locum istum, ut sit nomen meum ibi in sempiternum, et permaneat oculi mei et cor meum ibi cunctis diebus” (Vulgata) i znaczy: „wybrałem i uświęciłem ten mój dom na wieki” – tłumaczenie wg.: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu (Biblia Tysiąclecia)*, Poznań–Warszawa 1971, s. 591 i s. 397.

<sup>29</sup> Aspekt ten omówiłem w innym miejscu – zob.: A. Soćko, *Układy emporowe w architekturze państwa krzyżackiego*, Warszawa 2005, s. 229-230.

<sup>30</sup> J. Kurtyka, op. cit., tab. IIIa (27).

<sup>31</sup> Ibidem. Dobrochna była córką Jana Sapiehy – założyciela Kodnia oraz siostrą Pawła Sapiehy, który wznosił na zamku cerkiew i ufundował ojcu w 1520 roku prymitywną, dziś wmurowaną nad wejściem, płytę nagrobną niemal w całości określającą genealogiczne powiązania Sapiarów.

u schyłku lat dwudziestych. Bardziej prawdopodobne jest jednak datowanie przebudowy na schyłek lat 30. XVI wieku.

Jedynym znakiem, którego obecności w kościele nie potrafię wyjaśnić, jest herb Strzemię, wykuty na zworniku drugiego od zachodu przęsła nawy południowej (il. 5c). Możliwe, że odnosi się on do któregoś z prepozytów klasztoru pełniącego urząd w trakcie XVI-wiecznej przebudowy.

Wreszcie kilka słów należy się najlepiej eksponowanym herbom Topór i Korczak odkutym ponad wejściem na ambonę. Nie budziły one większego zainteresowania badaczy. Z tego elementu wystroju kościoła kraśnickiego najważniejsza wydawała się bowiem wykuta inskrypcja z datą: „*sub anno domn 1541*” uznawana za poświadczenie momentu ukończenia przebudowy kościoła (il. 5d). Powodem braku szczegółowych dociekań co do tej pary herbów jest fakt, że analogiczne zestawienie pojawiało się w świątyni kilkakrotnie – w zakrystii, na sklepieniu prezbiterium i na fasadzie kruchty południowej. Wszędzie zestaw tych herbów uznawano za odnoszący się do Anny Gorajskiej i Andrzeja Tęczyńskiego, żyjących w początkach XV wieku. Jest to możliwe – herby z ambony odnosiłyby się wówczas do pradiadków fundatora XVI-wiecznej przebudowy. Herby na filarze ambony odkuto ewidentnie w 1541 roku. Nie wiadomo jednak, jaki sens miałyby umieszczanie daty rocznej 1541 w sąsiedztwie herbów osób zmarłych przed przeszło stu laty? Rozwiązanie tej sytuacji okazuje się całkiem banalne, jeśli przyjąć, że herby oznaczają osoby żyjące w 1541 roku. Wówczas Topór oznaczałby syna Jana Gabriela – Stanisława Tęczyńskiego (zm. 1560), wówczas starostę urzędowskiego i parczewskiego, później wojewodę krakowskiego i dziedzica Kraśnika. Przed 26 sierpnia 1538 roku poślubił on Annę, córkę Bohusza Bohowitynowicza herbu Korczak. I to do nich zapewne należy odnieść herby zdobiące oprawę wejścia na ambonę<sup>32</sup> (il. 3).

Niedostrzeżony przez Adolfa Szyszko-Bohusza herb Korczak zdobi też jeden ze skrajnych paneli parapetu empory zachodniej (il. 4f). W tej części kościoła w oczy rzucił się wyłącznie reprezentacyjny herb hrabiowski Tęczyńskich, czteropolowy, osadzony na osi empory w towarzystwie wizerunku Matki Boskiej z Dzieciątkiem (il. 5f). Relief figuralny wykonano w bardzo prymitywnym stylu korespondującym zresztą z przedstawieniem *Koronacji Marii* z kruchty południowej. Dużo łatwiej było kamieniarzowi wykonać płaskie odwzorowania tarcz i godeł niż wizerunek postaci ludzkiej. Herbowi Korczak towarzyszyła zapewne jakaś data lub inskrypcja umieszczona na niewielkiej płytce osadzonej powyżej tarczy herbowej. Obecności tego herbu na emporze zachodniej – w miejscu, które często w średniowieczu łączono z ideą uobecnienia prestiżu fundatora

<sup>32</sup> Ibidem, Tab. IIIa (36).

i opiekuna instytucji kościelnej, w strefie budowli, którą przekształcono w rodową nekropolię, i której rangę podkreślało dwukrotne posłużenie się monumentalnymi wizerunkami herbu czteropolowego hrabiów Tęczyńskich (il. 5e,f) – trudno byłoby uzasadnić odwołaniem do osoby Anny, córki Dymitra z Goraja żyjącej w pierwszej połowie XV stulecia. Herb Korczak oznacza tu najpewniej osobę żyjącą, związaną z inicjatywą modernizacji kościoła w XVI wieku. Warunki te spełnia synowa Jana Gabriela – głównego, ale najwyraźniej nie jedyne go inicjatora XVI-wiecznej przebudowy kościoła (il. 3). Wedle tego, co mówią herby, w inicjatywie budowlanej współuczestniczyli także Stanisław Tęczyński i Anna Bohuszowa. Kto wie, czy data 1541 odkuta przy ich herbach osadzonych na wejściu na ambonę nie jest datą narodzenia ich jedyne go syna – Jana Chrzyciela, ostatnie go z dziedziców Tęczyńskich w Kraśniku, który zakończył żywot bezpotomnie w 1563 roku w duńskiej niewoli?

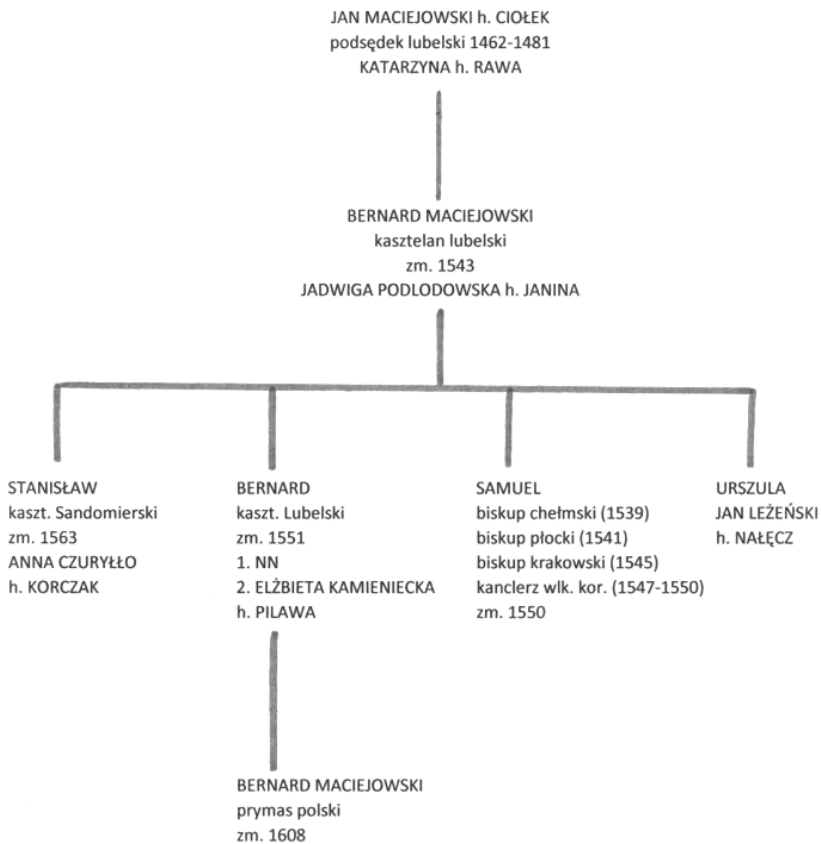
Na koniec rozważań kraśnickich – zgodnie z zapowiedzią – przychodzi jeszcze powrócić do wtórnie aranżowanego zestawu herbów na zwornikach prezbiterium. Obecność herbu Jelita Zamoyskich przekonuje, że jakimś modyfikacjom zestaw ten został poddany w wieku XVII<sup>33</sup>. Trzeba się liczyć zarówno z wymianą znaków herbowych, jak i przemieszczeniem podwieszonych dekoracji. Intencją tego zestawienia była chęć upamiętnienia dobrodziejów kraśnickiego klasztoru. Program tej partii formułowany był zapewne z pozycji prepozytów tutejszego zgromadzenia. Dlatego herb Korczak może odnosić się tak do Anny z Gorajskich, współfundatorki najstarszej partii kościoła, jak i Anny Bohuszowej, której zasługi dotyczyły XVI-wiecznej przebudowy. Herb Leliwa miałby oznaczać Jadwigę z Melsztyńskich – żonę Andrzeja Tęczyńskiego-Rabsztyńskiego, głównego inwestora budowy części prezbiterialnej. Hrabiowski herb Tęczyńskich (mógł się pojawić po 1527 roku) – stanowił odwołanie do Jana i Stanisława Tęczyńskich żyjących w XVI wieku i wówczas prowadzących przebudowę kościoła (il. 5g). XVII-wieczny herb Jelita Zamoyskich zastąpił pewnie jakiś starszy znak. Najpewniej był nim herb Rawicz przynależny Barbarze Konińskiej, żonie Jana Tęczyńskiego – fundatora klasztoru. Gdyby przyjąć takie założenie, to wówczas zestaw herbów w prezbiterium powtarzałby konfigurację z fasady kruchty. Domniemanie o zastąpieniu herbu Rawicz herbem Zamoyskich też ma swoje uzasadnienie. Linia Rawitów z Końskowoli wygasła bowiem na początku XVI wieku wraz ze śmiercią dwóch sióstr – małżonek braci stryjecznych – Jana (z Kraśnika) i Gabriela (z Morawicy, Tęczyzna i Końskowoli)<sup>34</sup> (il. 3). Pamięć o Ko-

<sup>33</sup> A. Szyszko-Bohusz, op. cit., szp. 162.

<sup>34</sup> A. Sochacka, *Przed nadaniem prawa miejskiego*, (w:) *Dzieje Końskowoli*, red. R. Szczygieł, Lublin 1988, s. 34.

nińskich – Rawitach z Końskowoli w XVII wieku była już nadwątlona, a nowy kolator (Zamoyski) musiał przecież zostać odpowiednio uhonorowany.

MACIEJOWSCY W CHODLU I ICH KOLIGACJE



7. Uproszczony schemat genealogii Maciejowskich herbu Ciołek – posesjonatów Chodła w XVI w. (opr. autor)

Z przedstawionej powyżej analizy programu heraldycznego integralnie związanego z architekturą kościoła wynika kilka obserwacji, które mogą się okazać istotne dla uściślenia datowania XVI-wiecznej przebudowy. Przede wszystkim – wydaje się, że najbardziej stosownym momentem dla wprowadzenia herbów na fasadzie zachodniej był okres pełnienia

przez Piotra Firleja urzędu wojewody lubelskiego, czyli lata 1537–1545. Przy okazji warto zaznaczyć, że monumentalny szczyt zachodni (odtworzony podczas ostatniej konserwacji kościoła), zdobiony płycinami zamkniętymi łukiem oślego grzbietu, mógł powstać dopiero w XVI stuleciu, gdy zasklepiano kościół, a nie – jak dotąd sądzono – około 1470 roku<sup>35</sup>. Uobecnienie herbu Pilawa na sklepieniu nawy północnej, upamiętniającego Annę z Kamieńca – sytuuje czas budowy sklepienia najwcześniej na okres po 1533. Jeśli jednak do jej ślubu z Janem Gabrielem doszło bliżej 1539 roku, to i zasklepienie kościoła trzeba sytuować odpowiednio później. Wreszcie najmłodszą datą dowodnie związaną z wczesnorenesansową przebudową kościoła kraśnickiego jest ta odkuta na portalu prowadzącym do zakrystii, dotąd ignorowana – czyli rok 1543. Znamienne, że tak znakomity i oczywisty argument ewidentnie przemawiający za nieznacznym odmłodzeniem wczesnorenesansowej przebudowy kościoła nie został dotąd dostrzeżony. Układ herbów na zwornikach prezbiterium ma zaś wtórny charakter i jest najpewniej świadectwem modernizacji tej partii w połowie XVII wieku. Z uwagi na powyższe konstatacje wydaje się, że przyjmowany dotąd na lata 1527–1541 jako czas wczesnorenesansowych przekształceń kościoła należy nieznacznie skorygować. Przebudowę przeprowadzono najpewniej w okresie od około 1537 do 1543 roku.

W czasie, gdy w Kraśniku podjęto wczesnorenesansową modernizację kościoła, w oddalonym na północ o 20 kilometrów Chodlu – miasteczku lokowanym w 1517 roku i stanowiącym odtąd ośrodek prywatnych dóbr rodziny Maciejowskich na Lubelszczyźnie, budowano manierystyczny kościół parafialny<sup>36</sup> (il. 1c). Budowla ta jest jedną z najciekawszych struktur w regionie i jednocześnie jedną z najslabiej poznanych. Możliwe, że budowę kościoła murowanego rozpoczęto tu już w latach 30. XVI wieku, najpóźniej stało się to w 1541 roku<sup>37</sup>. Za inicjatora budowy uchodzi Ber-

---

<sup>35</sup> Zachowane nad nawami bocznymi półszczyty (część środkowa nad nawą główną) została zrekonstruowana w toku ostatniej konserwacji prowadzonej w latach 2007–2013) w zgodnej ocenie badaczy powstały w wieku XV – zob.: A. Szyszko-Bohusz, M. Sokołowski, op. cit., szp. 163-166, 169; A. Biedroń, op. cit., s. 131; H. Landecka, op. cit., s. 58 (szczyt z fazy budowlanej z ok. 1460). Jak dotąd nikt nie zakładał późniejszej metryki szczytu, tymczasem za taką możliwością zdaje się przemawiać oryginalna, późnogotycka dekoracja w postaci smukłych blend zamkniętych łukiem oślego grzbietu i wysublimowane, ustawione skośnie lizeny przechodzące górą w sterczyny. Bardziej prawdopodobne wydaje mi się przyjęcie XVI-wiecznej chronologii szczytu zachodniego – ok. 1540 roku.

<sup>36</sup> *Katalog zabytków...*, t. 8, z. 1, *Powiat bełżycki*, Warszawa 1960, s. 3; zob. też: [www.barbaragolofit.republika.pl/chodel.html](http://www.barbaragolofit.republika.pl/chodel.html) (dostęp: 29.08.2014).

<sup>37</sup> *Ibidem*.

nard Maciejowski (zm. 1543), kasztelan lubelski, założyciel miasta<sup>38</sup>, ale ciężar ukończenia świątyni spadł na jego dzieci – a zwłaszcza na pełniącego wówczas wysokie dystynkcje – Samuela (il. 7). Dzisiejszy kształt kościoła uzyskał jeszcze przed połową XVI wieku. W każdym razie, najpewniej właśnie w samym końcu lat 40. pomiędzy żebrami późnogotyckiego sklepienia prezbiterium wprowadzono renesansową malowaną dekorację heraldyczną odnoszącą się do założycieli miasta i dobrodziejów kościoła (il. 1d). W *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* dekoracja ta została określona jako aktualnie odkrywana i datowana na połowę XVI wieku<sup>39</sup>. O ile wiem, nigdy dotąd nie opublikowano prób jej odczytania.

W trzech, wydzielonych żebrami, romboidalnych polach na osi sklepienia, od wschodu ku zachodowi wymalowano następujące herby: Orzeł Biały, ukoronowany zamkniętą koroną, Ciołek – zwieńczony infułą i pastorałem oraz Rawa. W ostatnim, niewielkim polu na osi graniczącym z łukiem tęczy na tarczy namalowano nie zidentyfikowany mniejszy od herbów gmerk. W części wschodniej dominuje herb królewski w otoczeniu sześciu aniołów trzymających księgi. Z kolei po bokach herbów usytuowanych na osi znajdują się herby zwrócone ku nim, jak gdyby w ukłonie heraldycznym. Są to – po stronie południowej: Korczak i Pilawa, po stronie północnej: Poraj i Janina. Program heraldyczny w kościele dopełnia odkuty na zworniku kruchty zachodniej herb Ciołek z wprowadzonymi na pole tarczy ponad godłem insygniami władzy biskupiej – infułą i pastorałem (il. 1d, 8a-c).

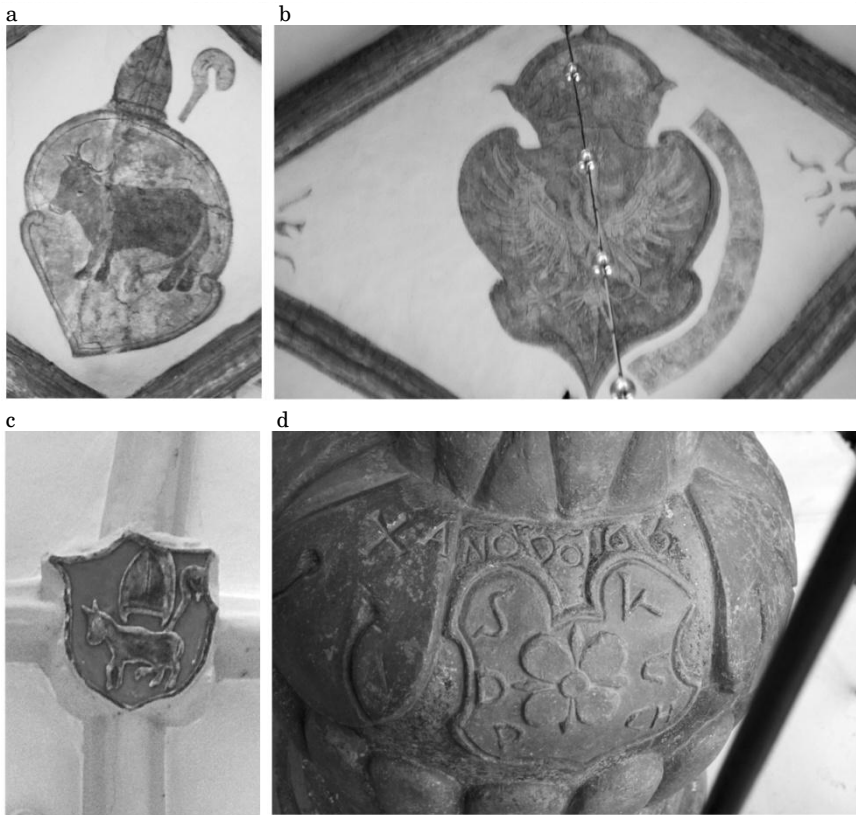
Orzeł Biały na sklepieniu chóru stanowi znak odnoszący się bezpośrednio do osoby panującego króla – Zygmunta Augusta, bowiem figurę orła opinają dwie litery: znacznych rozmiarów litera „S” oraz niewielka, umieszczona na piersi ptaka litera „A”. Jako oznaczenia imion *Sigismundus Augustus* stanowią one podstawowy argument dla datowania malowideł na czas po śmierci Zygmunta Starego, czyli po 1 kwietnia 1548 roku (il. 8b). Datę *ante quem* można wyznaczyć dzięki przywołaniu w zwieńczeniu herbu Maciejowskich insygniów biskupich. W tym czasie mogą one oznaczać wyłącznie Samuela Maciejowskiego, zmarłego 26 października 1550 roku<sup>40</sup> (il. 8a). Malowidła powstały więc najprawdopodobniej pomiędzy kwietniem 1548 a październikiem 1550 roku.

<sup>38</sup> *Katalog zabytków...*, t. 8, z. 1, s. 3; H. Kowalska, *Maciejowski Bernard h. Ciołek (zm. 1543)*, (w:) *Polski Słownik Biograficzny*, t. 19/1, z. 80, Wrocław–Warszawa–Kraków... 1974, s. 47-48.

<sup>39</sup> *Katalog zabytków...*, t. 8, z. 1, s. 4.

<sup>40</sup> W. Dworzaczek, *Maciejowski Samuel h. Ciołek (1499–1550)*, (w:) *Polski Słownik Biograficzny*, t. 19/1, z. 80, Wrocław–Warszawa–Kraków... 1974, s. 64-69.





8. Chodel, kościół parafialny: a) herb Ciołek – polichromia sklepienia prezbiterium, b) herb królewski Zygmunta Augusta (z monogramem SA) – polichromia sklepienia prezbiterium, c) herb Ciołek z insygniami władzy biskupa Samuela Maciejowskiego – zwornik sklepienia w kruchcie zach., d) chrzcielnica z 1616 roku ufundowana przez Stanisława Korzeniowskiego h. Poraj.

Samuel Maciejowski, który zapewne wziął na siebie główny ciężar budowy kościoła<sup>41</sup>, od 1539 roku był biskupem chełmskim, od 1541 –

<sup>41</sup> Swoją wymowę ma w tym względzie umieszczenie na sklepieniu w przyziemiu wieży herbu Ciołek z określającymi godność biskupa Samuela infulą oraz pastorałem – analogicznymi względem malowanego herbu w prezbiterium. Pośrednio znak ten świadczy, że budowa kościoła – przynajmniej w partii przyziemia wieży, musiała być realizowana nie wcześniej niż w październiku 1539 roku, kiedy Samuel uzyskał prowizję na biskupstwo chełmskie. Podobnie jak w Kraśniku, tak i w Chodlu, zgodnie z dawną średniowieczną praktyką, wykorzystano zachodnią partię kościoła do demonstrowania zasług fundatora kościoła. W Chodlu aspekt ten wspiera dodatkowo monumentalna wieża będąca symbolem feudalnego władztwa Maciejowskich nad ich miastem. Samuel Maciejowski jest znany jako jeden z czołowych przedstawicieli humanizmu XVI wieku w Polsce, a jego zasługi funda-

płockim, a od października 1545 roku – krakowskim. Wielką karierę zawdzięczał wsparciu tak Zygmunta Starego, jak i jego syna, za którego sprawą objął biskupstwo krakowskie. Był bliskim i zaufanym współpracownikiem obu Jagiellonów. Uwieńczeniem jego kariery było objęcie urzędu kanclerza wielkiego – w kwietniu 1547 roku. Powodem szczególnej próby lojalności Samuela wobec młodego króla był jego niewzruszony stosunek wobec małżeństwa Zygmunta Augusta z Barbarą Radziwiłłówną. Maciejowski uparcie bronił decyzji i autorytetu młodego króla przeciw silnej frakcji senatorów podburzanych przez królową matkę – Bonę Sforza. Dowodem uznania króla wobec kanclerza i biskupa były zabiegi monarchy czynione w kurii rzymskiej o nadanie Maciejowskiemu godności kardynalskiej. Starania te zniweczyła śmierć Samuela Maciejowskiego<sup>42</sup>. Relacja herbu królewskiego i kanclerskiego ma więc charakter odzwierciedlający bliską współpracę monarchy i możnego.

Herb Ciołek na sklepieniu kościoła chodelskiego musi jednak uosabiać także innych przedstawicieli rodu, na co wskazują pozostałe herby wymalowane na sklepieniu. Oto bowiem herb Rawa odnosi się zapewne do babki ojczyściej Samuela – Katarzyny, małżonki Jana, podsędka lubelskiego w latach 1462–1481, która być może dożyła jeszcze początku XVI wieku<sup>43</sup>. Z kolei herby umieszczone w bocznych partiach sklepienia odnoszą się do matki Samuela – Jadwigi z Podlodowskich herbu Janina, małżonki Bernarda Maciejowskiego, założyciela miasta (1517), podsędka, następnie sędziego lubelskiego (od 1512 roku), wreszcie kasztelana lubelskiego w latach 1535–1543<sup>44</sup>. To z jego inicjatywy, ale pewnie nie bez rady syna Samuela, w 1541 roku biskup krakowski Piotr Gamrat podniósł kościół parafialny do rangi prepozytury. Plebanowi w randze prepozyta towarzyszyło odtąd sześciu mansjonarzy i bakałarz<sup>45</sup>. Bernard zmarł w 1543 roku, data śmierci jego żony – Jadwigi – nie jest znana (il. 1d, 7).

Po śmierci Bernarda miasto odziedziczyli jego dwaj synowie – Stanisław (zm. 1563) oraz Bernard (zm. 1551). Zapewne ten ostatni, tak jak i ojciec, kasztelan lubelski oraz jego druga żona – Elżbieta z Kamienieckich – zostali upamiętnieni renesansowym nagrobkiem, z którego do dziś

---

cyjne w dziedzinie architektury określa znakomita i wyjątkowa, niestety słabo zachowana willa w podkrakowskim Prądniku – zob. M. Sobala, *Początki nowożytnej architektury rezydencjonalnej w Polsce na przykładzie rezydencji biskupów i kanoników krakowskich w pierwszej połowie XVI wieku*, *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 11, *Tradycja i innowacje w sztuce nowożytnej*, red. I. Rolska, K. Gombin, s. 225-236, Idem, *Rezydencja biskupów krakowskich na Prądniku*, „Rocznik Krakowski” 75, 2009, s. 43-69.

<sup>42</sup> W. Dworzaczek, op. cit., s. 66 i 67.

<sup>43</sup> H. Kowalska, op. cit., s. 47.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 47-48.

<sup>45</sup> Zob.: [www.barbaragolofit.republika.pl/chodel.html](http://www.barbaragolofit.republika.pl/chodel.html) (dostęp: 29.08.2014).

pozostały jedynie marmurowe płyty z wizerunkami zmarłych. W każdym razie w genealogii Maciejowskich z połowy XVI wieku herb Piława można połączyć jedynie z Elżbietą z Kamienieckich, drugą żoną Bernarda<sup>46</sup> (il. 7). W tej sytuacji kolejny z herbów towarzyszących Ciołkowi powinien odnosić się do żony drugiego z dziedziców miasta, Stanisława Maciejowskiego, marszałka koronnego i kasztelana sandomierskiego. I tak jest w rzeczy samej – około 1547 roku poślubił on Annę ze Stojanic Czuryłównę herbu Korczak<sup>47</sup>.

Oprócz niewielkiej tarczy z gmerkiem, który najprawdopodobniej trzeba uznać za znak osobisty tutejszego plebana-prepozyta z połowy XVI wieku, do identyfikacji pozostał już tylko herb Poraj – ledwie dziś czytelny. W kontekście genealogii rodu Maciejowskich w XVI wieku nie daje się on połączyć z żadną konkretną postacią. Ale i dla tej sytuacji można znaleźć logiczne wytłumaczenie. Znamienne jest bowiem, że wyłącznie ta tarcza nie uzyskała ozdobnych wycięć na krawędziach. Jest prosta i mniejsza od pozostałych (il. 1d). Skoro więc różni się wyglądem, mogła zostać przemalowana. Przypuszczam, że tak właśnie się stało, a powody ku temu miał pleban Stanisław Korzeniowski, który swe inicjały i herb Poraj kazał umieścić na fundowanej w 1616 chrzcielnicy<sup>48</sup> (il. 8d). Zapewne z tego czasu pochodzi też malowana dekoracja łuku tęczowego, co pośrednio zdaje się poświadczać możliwość ingerencji w pierwotną dekorację malarską prezbiterium. Jeśli domysł o domalowaniu herbu Poraj dopiero w początkach XVII wieku jest zasadny, to trzeba założyć, że zastąpił on starszy herb, który pojawił się tu w połowie XVI wieku z racji rodowych koligacji Maciejowskich. Przypuszczam, że w miejscu tym widniał herb Nałęcz odnoszący się do Jana Leżeńskiego, starosty przedborskiego, męża Urszuli Maciejowskiej, córki Bernarda i Jadwigi – założycieli miasta, a siostry biskupa Samuela oraz dziedziców Chodla po 1543 roku – Bernarda i Stanisława<sup>49</sup> (il. 7).

Przedstawione wyżej bogate programy heraldyczne dekorujące kościoły w Kraśniku i Chodlu należą do najstarszych zachowanych na terenie Lubelszczyzny sposobów manifestacji dumy rodowej w przestrzeniach sakralnych. Przebudowywanemu w XVI wieku kościołowi w Kraśniku oraz współczesnej mu świątyni z Chodla nadano funkcję rodowych nekropolii. Obydwie budowle uzyskały taki status w latach 40. XVI stule-

<sup>46</sup> J. Dzięgielewski, J. Maciszewski, *Maciejowski Bernard h. Ciołek (1548–1608)*, (w:) *Polski Słownik Biograficzny*, t. 19/1, z. 80, Wrocław–Warszawa–Kraków... 1974, s. 48.

<sup>47</sup> H. Kowalska, *Maciejowski Stanisław h. Ciołek (zm. 1563)*, (w:) *Polski Słownik Biograficzny*, t. 19/1, z. 80, Wrocław–Warszawa–Kraków... 1974, s. 69–71.

<sup>48</sup> *Katalog zabytków...*, t. 8, z. 1, s. 5.

<sup>49</sup> H. Kowalska, *Maciejowski Bernard...*, s. 48.

cia. Jest to czas, gdy w powstałym w 1475 roku województwie lubelskim dokonał się już proces wyodrębnienia lokalnych elit. Ich przedstawiciele wtedy także zaczęli odgrywać znaczącą rolę w hierarchii urzędów koronnych. W procesie rozwoju stylowego sztuki w Polsce okres ten przypada na niezwykle interesujący czas koegzystencji stylistycznej form późnogotyckich i wczesnorennesansowych. Z podobnym zjawiskiem w tym regionie spotkać się można jeszcze w kościele w Stężycy, cerkwi zamkowej w Kodniu, wieży mieszkalnej w Wojciechowie, a także w niektórych świątyniach Lublina. W tym kontekście obie prezentowane wyżej świątynie stanowią – jak sądzę – wymowne świadectwo awansu Lubelszczyzny jako terytorium kreatywnego i coraz bardziej istotnego z punktu widzenia rozwoju sztuki na ziemiach polskich.

#### HERALDIC PROGRAMS IN THE DECORATIONS OF PARISH CHURCHES IN KRAŚNIK AND CHODEL

##### Summary

The heraldic decoration of the church of the Regular Canons in Kraśnik reflects the chronology of its construction and transformations. The oldest, fifteenth-century coats of arms have been preserved in the sacristy and they refer to the founders of the church and monastery, the Tęczyńskis of Rabsztyn: Andrzej (d. 1461) and his son Jan (d. 1499) – coat of arms *Topór*, and Andrzej's mother, Anna, daughter of Dymitr of Goraj (d. 1441) – coat of arms *Korczak*. The coat of arms *Topór* on the support should be associated with Rector Jan Kaliński whose distinguished role played in the church's construction was commemorated by Jan Długosz. The coats of arms on the façade of the southern porch – *Topór*, *Korczak*, *Leliwa*, and *Rawa* – until now have been dated as fifteenth-century and associated with Jan Tęczyński (d. 1499). Indeed, they refer to the founder of the monastery but they were executed in the 16<sup>th</sup> century during the church's modernization undertaken by Gabriel Tęczyński (d. 1552) of a different branch of the Tęczyński family, which purchased the Krasieczyn property in 1510. In that case, the coat of arms *Topór* [Ax] is turned upside down, possibly to commemorate the end of the Tęczyńskis of Rabsztyn family branch. The other coats of arms can be identified with individuals involved in the reconstruction of the church in the second quarter of the 16<sup>th</sup> century. *Topór* and *Pilawa* on the vault of the northern aisle refer to husband and wife – Jan Gabriel Tęczyński (d. 1552) and Anna of Kamieniec (d. 1554?), and *Topór* and *Korczak* on the pulpit portal to another couple – Stanisław, Gabriel's son (d. 1560) and Anna *nee* Bohowitynowicz. *Korczak* on the parapet of the western gallery, located next to the coat of arms of the counts Tęczyński, *Topór* and *Orzeł* (a two-headed eagle), should be associated with Jan Gabriel's daughter-in-law. Two coats of arms on the western façade, *Topór* and *Lewart*, refer to Jan Gabriel's sister who married Piotr Firlej, the voivode of

Lublin. The coats of arms on the chancel keystones were frequently modified in the early modern times, but in the second quarter of the 16<sup>th</sup> century they most likely repeated the program on the façade of the southern porch. In that set, the coat of arms *Rawicz* was replaced in 1604 with *Jelita* which represented the Zamoyski's who became new proprietors of the town.

The heraldic program on the vault of the church in Chodel was definitely painted in 1548–1550. The coats of arms placed next to the most important royal coat of arms of King Sigmund August with his initials “SA” refers to the most outstanding members of the Maciejowski family who founded both the town and the church. The coat of arms *Ciolek*, with the bishop's miter, commemorates the services of Samuel Maciejowski (d. 1550), the archbishop of Cracow and the Great Chancellor of the Crown, closely cooperating with the king, his father Bernard (d. 1543), and his brothers. The other coats of arms refer to the family connections of the Maciejowskis from the times when the construction of the church was coming to an end. *Rawa* refers to Samuel's paternal grandmother, Katarzyna, and *Janina* to Samuel's mother, Janina nee Podlodowski. *Pilawa* refers to Bernard's (d. 1551), Samuel's brother's wife, Elżbieta Kamieniecka, while *Korczak* to the other Samuel's brother's, Stanisław's (d. 1563) wife, Anna nee Czuryło. Next to a sign which probably refers to the Rector, there is *Poraj*, which does not fit the genealogy of the Maciejowskis, and which was probably painted on the vault in the early 17<sup>th</sup> century to commemorate Rector Stanisław Korzeniowski who modernized the church. His coat of arms probably replaced *Nalęcz* from the mid-16<sup>th</sup> century, which indicated the marriage of Urszula, Samuel's sister, to Jan Leżeński.

The heraldic programs of the churches in Kraśnik and Chodel, made shortly before 1550, are the oldest manifestations of family pride of their kind, helping to date the construction and transformations of both buildings.

AGNIESZKA ZABŁOCKA-KOS

## ARCHITEKTUR UND STÄDTEBAU IM GETEILTEN POLEN DES 19. JAHRHUNDERTS IM POLITISCHEN KONTEXT<sup>1</sup>

Peter Stachel charakterisierte jüngst in einem instruktiven Aufsatz den öffentlichen Raum wie folgt:

Mit der Herausbildung einer politischen Öffentlichkeit in Verbindung mit beschleunigten Urbanisierungsprozessen, zunehmender politischer Partizipation und Bürgerkultur sowie der einsetzenden Nationalisierung der Massen seit Ausgang des 18. Jahrhunderts und der damit verbundenen Vorstellung von einer gleichsam „natürlichen“ Einheit von ethnischer Gruppe und Territorium, erfuhren die Formen der politischen Inszenierung in Europa einen grundlegenden Wandel. Der öffentliche Raum diente fortan nicht mehr nur der Repräsentation von Herrschaft, sondern wurde in zunehmendem Maße für die Manifestation kollektiver Identifikationsprogramme genutzt und entwickelte sich so im Laufe der Zeit zu einem oftmals auch kontrovers beanspruchten Forum und Austragungsort unterschiedlicher politischer Vorstellungen und Imaginationen.(...) Im östlichen Europa war die als Ideal betrachtete Einheit von Ethnie und Territorium (...) nicht gegeben und auch nicht ohne Gewaltanwendung herzustellen. Hier waren eindeutige symbolische Festlegungen daher zwangsläufig mit vielerlei Irritationen und oft mit Konflikten verbunden. Eine Häufung von Mehrfachkodierungen und Mehrfachbeanspruchungen bei gleichzeitig exklusiv vorgetragenen Besetzungsansprüchen führte unvermeidlich zu disparaten und manchmal ausgesprochen feindselig gegeneinander gerichteten Lesarten<sup>2</sup>.

Eine so verstandene Öffentlichkeit spiegelt sich in der Architektur der polnischen Städte wider und ist ein wichtiges, wenngleich relativ wenig erforschtes Thema, das unter den Begriffen „politische Architek-

---

<sup>1</sup> Dieser Artikel ist im Rahmen der Forschung zur *Eroberung der City. Politische Architektur in Mitteleuropa 1815–1918* entstanden, die ich in den Jahren 2011/2012 während des Forschungsaufenthalts am FRIAS an der Albert-Ludwig-Universität in Freiburg/Br. durchführen konnte.

<sup>2</sup> P. Stachel, *Stadtpläne als Zeichensysteme. Symbolische Einschreibungen in den öffentlichen Raum*, (in:) R. Jaworski, P. Stachel (Hg.), *Die Besetzung des öffentlichen Raumes. Politische Plätze, Denkmäler und Straßennamen im europäischen Vergleich*, Berlin 2007, S. 20, 21.

tur” und „politische Stadträume”<sup>3</sup> hier am Beispiel von Posen, Warschau und Krakau diskutiert wird. Gezeigt werden soll, dass man die Architektur dieser drei Städte im Rahmen der preußischen, russischen und österreichischen „inneren Kolonisation” neu kontextualisieren kann.

Die genannten Städte waren auf Grund der Teilungen Polens in neue Staatssysteme eingegliedert worden. Nach dem Wiener Kongress zu Regierungssitzen bzw. Provinzhauptstädten erklärt, wurden sie meistens nicht als offene Städte belassen, sondern in das Korsett stark ausgebauter Festungssysteme eingeschlossen und erst nach 1900 entfestigt. Diese gefängnisartige territoriale Situation hatte – im Hinblick auf die jeweilige komplizierte ethnische und nationale Konstellation – einen besonderen Einfluss auf die Formierung der politischen Stadträume und der politischen Architektur. Diese Städte sind vor allem durch verschiedene Strategien der jeweiligen politischen und gesellschaftlichen Kräfte zum Bau und Gegenbau, Deutung und Gegendeutung, Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit gekennzeichnet. Die staatliche, bürgerliche, aber auch kirchliche Selbstdarstellung (beiderseits, d.h. polnisch versus preußisch, russisch und österreichisch) agierte hier mit signifikanten Strategien. Die Demonstration von Kraft und Macht der jeweiligen Regierungen stieß häufig auf eine kodierte „sprechende Architektur” und Symbolik. Diese wurde durch die dem fremden Staat untergeordneten Bevölkerungsgruppen geschaffen. Dies führte oft zu einer gründlichen Umgestaltung und einer neuen Bedeutungshierarchisierung des öffentlichen Raums, wobei sowohl Machthaber als auch die einheimische Bevölkerung nach einer eigenen Architektursprache suchten. Dies spiegelte sich u.a. in der Form und gewählten Dekoration (Skulptur, Malerei) sowie der bevorzugten Stilistik (z.B. Neugotik, Neorenaissance) wider, die mit der eigenen Geschichte und Tradition assoziiert wurden. Monumentale Bauwerke, die im 19. Jh. in diesen Städten errichtet wurden oder gebaut werden sollten (viele dieser Vorhaben blieben unverwirklicht), waren als „politische Architektur” jeweils national konzipiert. Sie eigneten sich den wichtigsten Teil des Stadtraums an, indem sie neue Strukturen von ausgebauter Symbolik und Ikonographie bildeten. Jede historische Epoche hat eigene Werke in den öffentlichen Raum hineingeschoben, so dass er

<sup>3</sup> Die Begriffe „politische Architektur” und „politische Räume” hat in die kunstgeschichtliche Forschung vor allem Martin Warnke eingeführt. Vgl. M. Warnke (Hg.), *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute – Repräsentation und Gemeinschaft*, Köln 1983 sowie W. Gottschall, *Politische Architektur. Begriffliche Bausteine zur soziologischen Analyse des Staates*, Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris 1987; H. Hipp, E. Seidl (Hg.), *Architektur als politische Kultur. Philosophia Practica*, Berlin 1996; A. Nova, C. Jöchner (Hg.), *Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume*, München 2010.

als Palimpsest zu lesen ist, in dem sich verschiedene Deutungen aufeinander schichten, überlagern und überschreiben. Jede Änderung der politischen, sozialen, kulturellen etc. Situation, jedes neues Gebäude und Denkmal, jede neue Fassade und Dekoration sowie neue Innenräume konnten diesen Raum mit neuen Bedeutungen versehen. Dazu gehörte die Inszenierung des Raumes mittels politischer Demonstrationen und Straßenkämpfe, Militärparaden und königlichen Festzügen, Begräbnissen bedeutender Persönlichkeiten und Nationalhelden sowie kirchlicher Prozessionen und Musik (wie z.B. Kirchenglocken), die den Raum zwischen den architektonischen Fassaden füllten, mit neuen Identifikationsbedeutungen versehen, wesentlich umgestalteten und immer neu kodierten und aktualisierten. Man kann sagen: Der politische Stadtraum ähnelt im zeitlichen Verlauf einem Kaleidoskop. Es ist im ständigen Wechsel und nie wiederholt sich ein Bild. Jede Schicht zu dechiffrieren und zu dekodieren, die Räume und Architektur als nichtschriftliche Quelle zu lesen und zu verstehen, kann zu einem genaueren Verstehen von Geschichte, Gesellschaft und Kultur beitragen.

Für die Erforschung der Stadträume der polnischen Städte sind folgende Fragen wesentlich:

1. Wie wurde die Architektur- und Städtebauentwicklung in den jeweiligen Städten durch die Politik und Macht der fremden Regierung beeinflusst? Wie spiegelte sich die imperiale und koloniale Herrschaft des Zarenreiches, des wilhelminischen Kaisertums und der Habsburgermonarchie in der Gestaltung der politischen Territorien wider?
2. In welche Räume und Orte von gegensätzlicher symbolischer Bedeutung, die die einheimische und fremde Kommunikation bzw. Kräfteverhältnisse charakterisieren, ist die Stadt geteilt? Welche Stadträume definieren Mittelpunkte (Zentren) politischen Handelns? In welchem Teil der Stadt und in welchen städtebaulichen Kontext sind sie situiert, durch welche Bauten und Funktionen sind sie dominiert bzw. charakterisiert (Regierungsbauten, öffentliche Gebäude, sakrale Bauten, Militärbauten, Wohnanlagen, Denkmäler etc.), wie haben sie die Gegend geprägt und welche Veränderungen im städtischen Bild hat ihr Entstehen hervorgerufen?
3. Wie und in welcher Form spiegelt sich das Ringen der politisch konkurrierenden Kräfte um die ästhetische Kontrolle der zentralen öffentlichen Orte wider, wodurch zeichnen sich Form und Stilistik der „sprechenden“ Objekte aus? Die kodierte Dekoration der einheimischen Bauten wäre als „eine geheime Sprache“ anzusehen, derer Botschaft nur „Eingeweihten“ verständlich oder sogar



selbstverständlich war. Dagegen manifestierte sich die Machtdemonstration des Staates mit besonderer Aussagekraft in den Repräsentationsbauten und wurde als Medium politischer Symbolik in nicht zu übersehender Weise eingesetzt.

4. Wie verlief die Besetzung des städtischen Raumes im 19. Jahrhundert in den drei Teilungsgebieten Polens? Wo liegen die Gemeinsamkeiten, wo die Unterschiede? Wie wurde architektonisch und städtebaulich „gesprochen“, und wie wurde die Dechiffrierung dieser Sprache in der Öffentlichkeit rezipiert?

Diese Leitfragen bilden den Ausgangspunkt für eine neue Interpretation der Architektur- und Städtebaugeschichte im geteilten Polen im 19. Jahrhundert<sup>4</sup>, wobei im Folgenden nur einige der genannten Aspekte behandelt werden können.

Erste Maßnahmen, die die neuen Staatsmächte in den einverleibten Territorien noch im 18. Jahrhundert ergriffen, waren durch eine zivilisatorische und kulturelle Mission gekennzeichnet. Sie waren von besonderer Bedeutung, da sie die Grundlagen für die städtebauliche Entwicklung im nächsten Jahrhundert und die Aufteilung der Stadt in gute und schlechte sowie einheimische und fremde Gegenden schufen. Für das Mapping der neuerworbenen Länder ist die militärische Karte von Galizien von enormer Bedeutung<sup>5</sup> und die Aktualisierung der Stadtpläne dienten der Idee, den bestehenden Raum neu zu strukturieren und in den Städten Wohngebiete vor allem für ankommende Beamte und Offiziere zu schaffen. In Lemberg (ab ca. 1777), Posen (ab ca. 1794) und in Krakau (ab ca. 1800) sowie in kleineren Städten wie z.B. in Płock<sup>6</sup> wurde

<sup>4</sup> Auch unter diesem Aspekt wurde polnische Architektur komplementär bisher nicht analysiert. Vgl. K. Stefański, *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich*, Łódź 2005.

<sup>5</sup> W. Bukowski, A. Janeczek, *Mapa józefińska Galicji (1779–1783) w przededniu edycji. Przedmiot i założenia programu wydawniczego*, „Studia Geohistorica”, Jg. 1, Nr 1 (2013), S. 91-112; Z. Budzyński, W. Bukowski, B. Dybaś, A. Janeczek, Z. Noga (Hg.), *Galicja na józefińskiej mapie topograficznej 1779–1783. Die Josephinische Landesaufnahme von Galizien 1779–1783*, Bisher sind folgende Bände erschienen: Bd. 1, Teil A, B, Kraków 2012, Bd. 2 Teil A, B, Kraków 2013, Bd. 4, Teil A, B, Kraków 2012; Bd. 5, Teil A, B, Kraków 2015.

<sup>6</sup> T.J. Żuchowski, *David Gilly und die Ostgebiete Preußens*, (in:) E. Führ, A. Teut (Hg.), *David Gilly – Erneurer der Baukunst*, Münster, New York, München, Berlin 2008, S. 61-78; J. Drejer, *Im Dienst des Staates in Süd- und Neuostpreußen. Der Anteil der preußischen Architekten und Stadtplaner an der Erneuerung der polnischen Städte in den Jahren 1793–1806. Mit einer Fallstudie über Plock in Masowien*, Frankfurt (Oder), 2012 [Hochschulschrift: Frankfurt (O), Europa-Universität, Diss., 2009, im Druck]. T.J. Żuchowski, *Der Einfluss der preußischen Stadtbaukunst auf die städtebauliche Entwicklung Posens*, (in:) Ch. Baier, A. Bischoff, J. Drejer, U. Reinisch, T. Żuchowski (Hg.), *Retablissement. Preußische Stadtbaukunst in Polen und Deutschland*, Berlin 2016, S. 279-289.

dies zuerst durch die Beseitigung der Stadtmauer und Anlegung von Promenaden sowie dazu gehörender repräsentativer Plätze, Boulevards oder sogar von Vorstädten, wie in Posen, realisiert. Damit begann die Zersplitterung der Wohngebiete: Altstädte, die für die neuen Behörden zu schmutzig, zu dicht bebaut und unhygienisch waren, blieben anfangs nur der einheimischen Bevölkerung (Polen und Juden) vorbehalten, während repräsentative, nach den aktuellen ästhetischen und hygienischen Normen geplante Wohnanlagen, häufig von hauptstädtischen Architekten geplant, den Kern des durch Fremde besetzten Territoriums bildeten. Die separaten Wohngebiete wurden immer in gesunde, offene und mit Grünanlagen versehene Räume verschoben, die außerhalb der befestigten Stadt lagen. Promenaden auf dem ehemaligen Glacis, meist mit hohen Pappeln bepflanzt, markierten deutlich eine neue visuelle und im gewissen Sinne nationale Grenze zwischen den alten (einheimischen) und neuen (fremden) Stadtteilen. Die Fremdheit der neuen Vorstädte wurde durch die Errichtung von Regierungsbauten, Kasernen und Gefängnissen, aber auch öffentliche Einrichtungen wie Theatern geprägt, die der Festigung der neuen Macht und Entfaltung des (neuen) kulturellen Lebens dienen sollten. Die österreichische und preußische städtebauliche und architektonische Tätigkeit in der ersten Teilungsperiode, d.h. in Galizien ab 1772 und in Südpreußen ab 1793 bis 1807 ist als eine Aufklärungsmission zu verstehen, die der Einverleibung der Territorien und Schaffung neuer administrativer, militärischer und sozialer Strukturen in Kolonien glich. Die bisherige Forschung sah die Erweiterung der habsburgischen Monarchie sowie Preußens durch die polnischen Gebiete nur selten in diesem Kontext. Wenn man jedoch diese Prozesse in postkolonialer Perspektive untersucht, scheint die Integration Galiziens und Großpolens sowie nach 1831 auch des Königreichs Polen als ein frappierendes Beispiel der inneren Kolonisation, die in den darauffolgenden Dezennien erweitert und intensiviert wurde<sup>7</sup>. Eine genaue Analyse der

<sup>7</sup> In diesem Kontext wurde die Architektur im geteilten Polen im 19. Jahrhundert bisher nicht dargestellt, obwohl die historische Forschung auf diese Problematik, insbesondere die Galizienforschung, oft verweist. Vgl. K. Kaps, *Ungleiche Entwicklung in Zentraleuropa. Galizien zwischen überregionaler Verflechtung und imperialer Politik (1772–1914)*, Wien, Köln, Weimar 2015. Auch: M. Rolf, *Imperiale Herrschaft im Weichselland. Das Königreich Polen im russischen Imperium (1864–1915)*, Berlin, München, Boston 2015; Th. Serrier, *Provinz Posen, Ostmark, Wielkopolska. Eine Grenzregion zwischen Deutschland und Polen 1848–1914*, Marburg 2005; R. Gehrke, *Das „räuberische Monstrum“: Preußen in der polnischen Historiographie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, (in:) W. Neugebauer (Hg.), *Das Thema Preußen in Wissenschaft und Wissenschaftspolitik des 19. und 20. Jahrhunderts*, Berlin 2006 (Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte N.F. Beiheft 8), S. 205–229.

räumlichen Entwicklung sowie der neugebauten Architektur im geteilten Polen im 19. Jahrhundert schafft neue Forschungsperspektiven nicht nur für die polnische Geschichte, sondern auch für ihren mitteleuropäischen Kontext.

Posen ist dafür das beste Beispiel. Im Gefolge der zweiten Teilung Polens 1793 fiel Großpolen – Wielkopolska, eine wohlhabende und wirtschaftlich hoch entwickelte Region des Landes – an Preußen. Seitdem war in Posen der preußische Staat der Hauptinvestor, und die Entscheidungen bezüglich der Stadtentwicklung wurden meistens in Berlin getroffen. Sie trafen auf den Widerstand des starken und politisch bewussten polnischen Adels sowie der katholischen Kirche, die sich als „Wächter des Polentums und der Tradition“ verstanden. Für die neuen preußischen Behörden waren sie – als Bauinitiatoren und Bauinvestoren – reelle und ernste „Gegner“.

Kurz nach der Einnahme Posens wurden in den 1790er Jahren grundlegende Raumveränderungen in der Stadt realisiert. Sie hingen mit der partiell durchgeführten Entfestigung und der Gründung eines neuen Stadtviertels zusammen. Die modern entworfene Obere Stadt entsprach den neuesten Trends des europäischen Städtebaus<sup>8</sup>. Sie besaß eine breite Promenade und einen groß angelegten Platz, an dem 1802 ein Schauspielhaus in Formen des strengen Berliner Klassizismus errichtet wurde (Friedrich Gilly). Hier sollten vornehme Häuser deutscher Beamten und Militärs entstehen, und das Theater war vor allem für das deutsche Publikum gedacht. Die Versuche, daneben ein polnisches Schauspielhaus zu bauen, misslangen. Somit zeichnete sich bereits zu Beginn der preußischen Herrschaft in Posen in diesem modern konzipierten Stadtraum ein nationaler Konflikt ab. Er prägte die Architektur, die in den kommenden Jahrzehnten um den Platz herum entstand.

Nach 1815, als Posen preußische Provinzhauptstadt geworden war, gingen deutsche Bauinitiativen vor allem aus militärischen Kreisen hervor, die für die Umgestaltung der Stadt in eine Festung plädierten. Die polnische Initiative lag dagegen bei den Großadeligen, die Posen als Kulturstadt im Sinne eines „neuen Athens“ ansahen. Zur Schaubühne des architektonischen Streites wurde der neu angelegte Wilhelmsplatz. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden hier abwechselnd Sitze deutscher und polnischer Einrichtungen. Neben dem deutschen

<sup>8</sup> Zur Entwicklung der Architektur in Posen mit einer gründlichen Analyse der hier besprochenen Bauten vgl. Z. Ostrowska-Kęłłowska, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1780–1880*, Poznań 2009, insbes. S. 116–125, 138–145, 166–178, 192–207, 331–337. Auch A. Zabłocka-Kos, *Breslau und Posen im 19. Jahrhundert: zwei Regierungsstädte – zwei Welten*, (in:) J. Luh, V. Czech, V. Becker (Hg.), *Preussen, Deutschland und Europa 1701–2001*, Groningen 2003, S. 313–337.

Theater stiftete der Aristokrat Edward Raczyński<sup>9</sup> eine polnische Bibliothek (Architekt unbekannt, 1829). Sie diente als Ersatz für polnische Kultur- und Wissenschaftsinstitute, deren Gründung von den preußischen Behörden untersagt wurde. In der Form seiner Fassade knüpfte das Gebäude sichtbar an die Louvre-Ostfassade an. Die Bauart dieses Objekts stand somit mit dem benachbarten deutschen Schauspielhaus im Wettstreit, indem sie sich von den Berliner Kunsttrends deutlich unterschied und auf Frankreich als einem polenfreundlichen Staat verwies. Etwas später wurden im Hauptteil des Platzes zwei Sitze militärischer Einrichtungen errichtet. Der polnischen Seite gelang es im Gegenzug, ein modernes palastartiges Hotel „Bazar“ (1837–1841) zu errichten, das auch als Sitz der polnischen Vereine diente. Bald erklärten es die preußischen Behörden zum „Hort der polnischen Sehnsüchte nach Souveränität“.



1. Posen, Wilhelmsplatz. Postkarte um 1900. Biblioteka Uniwersytecka Poznań

Ein außenstehender und stadtgeschichtsunkundiger Betrachter konnte feststellen, dass das neue Zentrum am Posener Wilhelmsplatz den repräsentativen europäischen Plätzen ähnelte, die anstelle der ehemaligen Befestigungen angelegt wurden. Schauspielhäuser, Biblio-

<sup>9</sup> W. Suchocki, M. Mencfel, A.S. Labuda (Hg.), *Edward i Adam Raczyńscy: dzieła – osobowości – wybory – epoka. Edward und Atanazy Raczyński: Werke – Persönlichkeiten – Bekenntnisse – Epoche*, Poznań 2010.

theken, Hotels sowie Gebäude staatlicher Einrichtungen und Behörden gehörten zum klassischen Ensemble öffentlicher Gebäude, die an derartigen Plätzen und repräsentativen Straßenzügen situiert wurden, wie zum Beispiel am Augustusplatz in Leipzig oder an der Ludwigstraße in München. Die Architektur der Posener Bauten wich auch im Wesentlichen nicht von den künstlerischen Konzepten ab, die in anderen europäischen Städten realisiert wurden.



2. Posen, Schlossviertel. Gesamtansicht. Postkarte nach 1920. Biblioteka Uniwersytecka, Poznań

Eine Analyse der Situierung der Gebäude, ihrer Architektur und Funktionen sowie ihr Bezug zu polnischen und deutschen Investoren ergibt jedoch ein ganz anderes Bild der Aneignung und Inbesitznahme des städtischen Raums. Im Laufe des 19. Jahrhunderts bildete hier fast jedes Gebäude einen Bestandteil der Identitätspolitik und des deutsch-polnischen Nationalkonflikts, ein Gebäude stellte damals eine Antwort auf die Entstehung eines anderen dar, so dass man von einem Legitimationsduell sprechen kann. Die Architektur des Posener Wilhelmsplatzes als ein Teil der mitteleuropäischen Kulturraums gesehen, gehört zu den interessantesten Beispielen der „politischen Stadträume“. Es wäre vor allem mit der in den 1860er Jahren angelegten neuen Ringanlage in Brünn zu vergleichen, an der österreichische Regierungsbauten mit tschechischen und deutschen öffentlichen Gebäuden konkurrierten<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> M. Marek, „Monumentalbauten“ und Städtebau als Spiegel des gesellschaftlichen Wandels in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. *Die Landeshauptstädte in der Ära des bür-*

Die sich am Wilhelmsplatz vollziehende Bautätigkeit ging mit der Militarisierung und Germanisierung der Stadt einher. Sie fand unter anderem ihren Ausdruck in der Errichtung mehrerer Militärobjekte am Rande der Altstadt, die an exponierten Stellen als Dominanten oder „point de vue“ in den nächsten Dezennien die städtebaulichen Achsen krönten. Zu den wichtigsten Objekten gehörte jedoch die über der Stadt emporragende Zitadelle und der neue Festungsgürtel, der die Innenstadt dicht umfasste (1839). Damit wurde die frühere großzügige Aufklärungsidee der offenen Stadt annulliert. Im Jahre 1817 schrieb der Kommandant der Stadt Posen (Grollmann): „Posen muss eine Festung werden. Sie wird ein beredtes Zeugnis dafür sein, dass Preußen diesen Boden nie preisgeben wird und bereit ist, jegliche verschwörerischen Aktivitäten der Polen mit einem Schlag zunichte zu machen.“<sup>11</sup> Dies bildete das Leitmotiv für die hundertjährige polnische und deutsche Bautätigkeit in Posen sein, zugleich aber für die Polonisierung bzw. Repolonisierung der Stadt nach dem Ersten Weltkrieg<sup>12</sup>.

Lediglich der im Besitz der katholischen Kirche befindliche Grund und Boden unterlag nur in begrenztem Maße staatlicher Kontrolle und bot Möglichkeiten für ein relativ unbeschränktes Eintreten für das Polentum. Durch eine schleichende Säkularisation der Klöster, die nicht schlagartig wie in Preußen 1810 durchgeführt, sondern Schritt für Schritt noch nach 1793 und danach ab 1815 realisiert wurde, verlor die katholische Kirche im Großherzogtum Posen ihren Grundbesitz und Vermögen. Desto wichtiger war für die Bewahrung des nationalen Gedächtnisses die Dominsel in Posen, die nicht nur den Sitz des Bischofs beherbergte. Im polnischen Geschichtsbewusstsein wurde dieser Ort als Wiege des Christentums und des polnischen Staates verehrt. Er gehörte zu den wichtigsten symbolischen Orten, die man mit der Aufrechterhaltung der nationalen Identität und der Traditionskontinuität der polnischen Staatsidee assoziierte. Durch den Fluss Warthe von der Stadt abgesondert, bildete sie eine imaginierte Bastion des Polentums und der katholischen Kirche. Der damalige Bischof und Eduard Raczyński initiierten 1815 das Projekt zur Errichtung ein Mausoleum der ersten polnischen Herrscher der Piastendynastie in der Nähe des Domes<sup>13</sup>. Das Kon-

---

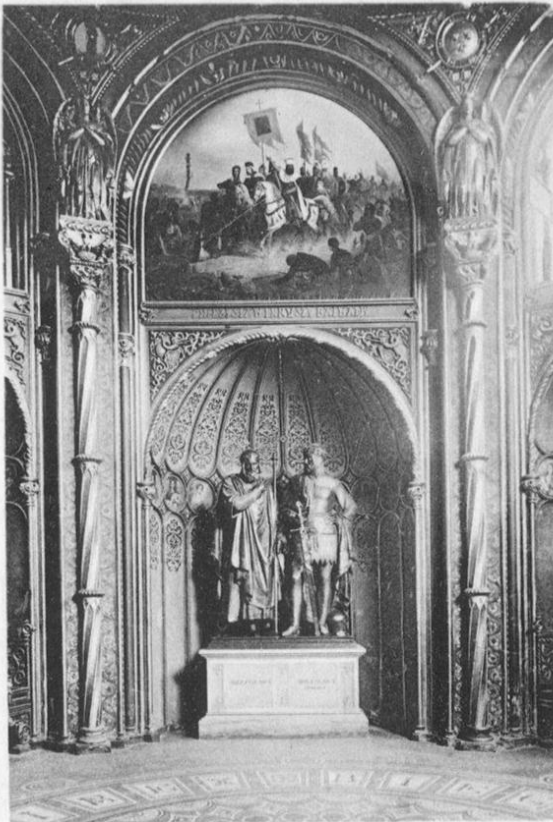
*gerlichen Aufschwungs. Brünn: die Ringstrasse als Privileg und Attribut der Großstadt*, (in:) Herausgegeben von Ferdinand Seibt im Auftrag des Adalbert Stifter Vereins München, *Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne*, München, Frankfurt am Main, Berlin 1995, S. 149-163.

<sup>11</sup> M. Rezler, *Polityczna geneza pruskich fortyfikacji w Poznaniu 1793–1828*, (in:) B. Polak (Hg.), *Poznańskie fortyfikacje*, Poznań 1988, S. 65-83, insbes. S. 75.

<sup>12</sup> A. Moskal, *Im Spannungsfeld von Region und Nation. Die Polonisierung der Stadt Posen nach 1918 und 1945*, Wiesbaden 2013.

<sup>13</sup> Grundlegend dazu: Z. Ostrowska-Kęłowska, *Kaplica królów polskich*, Poznań 1997.

zept, ein freistehendes Denkmal auf dem Domplatz zu errichten, fand jedoch keine Anerkennung bei der damaligen Regierung. Deshalb entstand diese Gedenkstätte in der Kathedrale, wo die ehemalige, den Chorraum dominierende Marienkappelle für die neue Funktion umgebaut wurde. Die architektonischen und stilistischen Formen des Mausoleums, gedacht als ein Nationaldenkmal, knüpften an die byzantinische Baukunst an und sollten bildlich „an die ruhmreichen Zeiten aus der polnischen Geschichte“ erinnern (Franciszek Maria Lanci, 1835–1841). Das Geld für dieses Vorhaben wurde in den drei Teilungsgebieten gesammelt und das Bauunternehmen wurde somit zu einem Versuch, das polnische Volk symbolisch zu vereinen.



*Posen*

*Rauchdenkmal*

3. Posen, Mausoleum der ersten polnischen Könige im Dom. Postkarte vor 1914. Biblioteka Uniwersytecka Poznań

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten sich also in Posen zwei Grundzonen: die Domininsel, die als „eine feste Burg“ des Potentums galt, und der neue Stadtteil, der zur Schaubühne der Nationalkonflikte, des deutsch-polnischen Wettkampfs und der fortschreitenden Germanisierung des öffentlichen Raums wurde. Beide trennte voneinander die Altstadt, eine Kontaktzone, die durch ihren polnisch-jüdischen Mischcharakter gekennzeichnet war. Und das Ganze wurde von der preußischen Zitadelle überragt.

Als ca. ein Jahrhundert später die Altstadt und die Gegend um den Wilhelmsplatz zum Zentrum der Stadt geworden waren, wurden außerhalb der – inzwischen erneut zur Festung umgestalteten – Stadt neue Wohngebiete angelegt, die im Stile der Reformarchitektur Berliner Prägung errichtet worden waren. Zugleich wurde nach den Plänen des damals besten deutschen Städteplaners Hermann Josef Stübben die Villensiedlung Solatsch (Sołacz) gebaut, die hauptsächlich von Deutschen und Juden bewohnt war. Um 1900 war die Stadt Posen in mehrere Zonen zerlegt, die ethnisch definiert wurden, was auch das architektonische, städtebauliche und stilistische Bild dieser Gegenden prägte. In dieser Zeit war Posen für die deutschen Beamten und Militärs, die aus dem Reich kamen, keineswegs attraktiv; vielmehr bedeutete, in Posen bleiben zu müssen, eine „Strafversetzung nach preußisch Sibirien“<sup>14</sup>. Nach und nach setzte sich die Ansicht durch, dass nur eine gründliche Modernisierung der Stadt der Ostflucht ein Ende setzen konnte. Der große Umbau der Stadt, unternommen im Rahmen des Programms „Hebung der Ostprovinzen“, hatte abermals, wie hundert Jahre zuvor, einen zivilisatorischen Anspruch. Auf dem ehemaligen Festungsgelände entstand nach den Plänen von H.J. Stübben das sogenannte Schlossviertel, das man als das letzte Kaiserforum Europas bezeichnen kann (errichtet zwischen 1904-1910, nach den Plänen von mehreren führenden deutschen Architekten)<sup>15</sup>. Auf dem frei gewordenen Gelände der alten Festung sollten die repräsentativsten, darunter auch öffentlichen Gebäude errichtet werden. Dieses umfangreiche Projekt wurde fast ausschließlich aus der Staatskasse finanziert und hauptsächlich von Berliner Architekten umgesetzt. In der Stilistik der Bauten überwogen neuromanische und neubarocke Formen, die damals als deutscher Nationalstil galten. Zur neuen Anlage

<sup>14</sup> Ch. Myschor, *Wyżsi urzędnicy pruskiej administracji prowincjonalnej w Poznaniu (1871–1918)*, Poznań 2014; idem, *Dienen in „Preußisch Sibirien“*. Zur sozialen Stellung, Funktion und Kontakten der höheren Beamten in der Provinz Posen 1871–1918, „Jahrbuch des Bundesinstitutes für Kultur und Geschichte der Deutschen in östlichen Europa“, Jg. 21 (2013), S. 243-268.

<sup>15</sup> Grundlegend dazu: Z. Pałat, *Architektura a polityka. Gloryfikacja Prus i niemieckiej misji cywilizacyjnej w Poznaniu na początku XX wieku*, Poznań 2011.



zählten insgesamt vierzehn Gebäude, die verschiedene Behörden sowie staatliche, wissenschaftliche und kulturelle Einrichtungen beherbergten (kaiserliche Residenz, Königliche Akademie, deutsches Theater, Ansiedlungskommission, sowie Kreditinstitute für deutsche Ansiedler, Hauptpost und das evangelische Vereinshaus – quasi ein Deutsches Haus – und die früher erbaute ev. Kirche von F.A. Stüler). Die politische und architektonische Dominante bildete die neue Kaiserresidenz, die als eine mächtige, neoromanische Burg von wehranmutendem Charakter konzipiert und am Hauptzufahrtsweg zur Stadt vom Westen und vom Hauptbahnhof situiert war<sup>16</sup>. Ihr Entwurf stammte von Franz Schwechten, dem Spitzenarchitekten des Kaiserhofes. Die üppige Ausgestaltung der Innenräume betonte die Legitimität der Hohenzollern-Herrschaft und des „Drangs nach Osten“ in der Provinz Posen und stellte Wilhelm II. als Nachfolger der Karolinger und Fortführer des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation dar. Von besonderer Bedeutung war die Schlosskapelle, deren Stil die gleiche byzantinische Prägung aufwies wie das 70 Jahre zuvor eingerichtete Mausoleum der polnischen Könige im Posener Dom. Beide Kapellen wetteiferten bei der Vermittlung nationaler und patriotischer Inhalte miteinander und hatten die Aufgabe, den jeweiligen nationalen Anspruch auf das Posener Gebiet zu legitimieren.

Die Bauten des Schlossviertels sollten die Legitimierung der kaiserlichen Hoheit bezeugen, die Kolonisation dieser Gebiete durch die Deutschen würdigen, die Bedeutung der deutschen Wissenschaft und Kunst für die Bildung der nationalen Identität und die Verdienste um die Entwicklung der Provinz hervorheben sowie die deutsche Bevölkerung dazu ermuntern, die Randgebiete des Staates statt zu verlassen eher zu besiedeln mit dem Auftrag, so einer historischen Verpflichtung gerecht zu werden. Zur Anlage sind noch die königliche Kaiser-Wilhelm I.-Bibliothek und das Kaiser-Friedrich III.-Provinzialmuseum zu zählen, die sich in der Nähe des Wilhelmsplatzes befanden. Das Bismarckdenkmal und das Kaiser Friedrichdenkmal vereinigten symbolisch die zwei wichtigsten Posener Plätze als Orte deutscher Identität. So wurde die Posener City mit Institutionen punktuell markiert, die neue Identifikationsräume einer für Polen fremden Prägung bildeten und ein Zeugnis der deutschen kulturellen und staatspolitischen Dominanz darstellten. Die feierliche Eröffnung des Schlosses 1910 in Anwesenheit des Kaisers wurde von Polen und der polnischen Presse fast vollständig ignoriert<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> J. Pazder, E. Zimmermann (Hg.), *Kaiserschloss Posen. Zamek cesarski w Poznaniu. Von der „Zwingerburg im Osten“ zum Kulturzentrum „Zamek“. Od pruskiej „warowni na wschodzie” do Centrum Kultury „Zamek”*. Potsdam–Poznań 2003.

<sup>17</sup> Ch. Myschor, *Dni Cesarские w Poznaniu. Różne aspekty uroczystych wizyt Wilhelma II w mieście w latach 1902–1913*, Poznań 2010, S. 190–193.

Posen zählte vor dem Ersten Weltkrieg sicherlich zu den interessantesten mitteleuropäischen Städten, in der konkurrierende politische und gesellschaftliche Kräfte miteinander um die Aneignung des städtischen Raums und die nationale Markierung zentraler Orte sowie Wohnanlagen wetteiferten. Das neue Schlossviertel in Posen lässt sich vor allem mit der Neustadt von Straßburg vergleichen, wo eine ähnlich repräsentative und nationalgeprägte städtebauliche Anlage zwischen der neugegründeten deutschen Universität und der Kaiserresidenz nach 1871 realisiert wurde<sup>18</sup>. Beide Anlagen, in Straßburg und Posen, waren Zeugnisse der Inbesitznahme eines mehr (Provinz Posen) oder weniger (Reichsland Elsass und Lothringen) fremden Territoriums, in dem Architektur und Städtebau eine führende visuelle Rolle im Prozess der inneren Kolonisation spielten.



4. Warschau, Staszic Palais nach dem Umbau. Postkarte vor 1915, <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/ppmsc.03919>

<sup>18</sup> K. Nohlen, *Baupolitik im Reichsland Elsaß-Lothringen 1871–1918. Die repräsentativen Staatsbauten um den ehemaligen Kaiserplatz in Straßburg*, Berlin 1982 (*Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich*, Vol. 5).

Zu den interessantesten politisch und national überlagerten Stadträumen im geteilten Polen gehörte auch Warschau, das 1815–1831 Hauptstadt des Königreichs Polen war, des Staates, der durch Personalunion mit dem russischen Zarenreich verbunden war. Nach dem Novemberaufstand 1830/31 verlor das Königreich Polen seine Autonomie und wurde Schritt für Schritt in das russische Reich politisch und wirtschaftlich eingebunden, was aber dessen schnelle demographische und industrielle Entwicklung nicht verhinderte.

Die Warschauer Raumgestaltung stellte in Mitteleuropa einen Sonderfall dar: das kleine Altstadtgebiet hatte im 19. Jahrhundert keine Bedeutung mehr, die Stadt hatte auch keine großen Befestigungsanlagen, so dass es zu spektakulären Entfestigung oder Anlegung breiter Promenaden keinen Anlass gab<sup>19</sup>. Der Schauplatz der baulichen Initiativen war die Hauptstraße (Krakowskie Przedmieście), eine Via Regia, die vom königlichen Schloss zu den königlichen Residenzanlagen (Ujazdów, Łazienki, Wilanów) und weiter nach Krakau führte. Die barocken und klassizistischen Adelspaläste, die früher Schauplatz des höfischen Lebens waren, änderten ihren Charakter nach der letzten Teilung Polens: teilweise wurden sie in Beschlag genommen und für Zwecke staatlicher Behörden umfunktioniert. Somit wurde die Straße zum Amtszentrum der Hauptstadt, obwohl ihre Architektur unverändert blieb. Nach 1815, also in der Zeit der relativen Autonomie des Königreichs Polen, wurde diese neue funktionelle Straßenstruktur um wichtige Bauten erweitert. Die Gebäude der neugegründeten Universität und der benachbarte prächtige Sitz der Gesellschaft der Freunde der Wissenschaften (Staszic Palais) mit dem Copernicus-Denkmal – entstanden aufgrund von Initiativen der polnischen intellektuellen Elite und dank der Zustimmung des polenfreundlichen Zaren Aleksander I. Auch an anderen Stellen wurden intensive Modernisierungsarbeiten durchgeführt (neue Regierungssitze, eine Bank, modernes Stadttheater, Platzanlagen), so dass Warschau um 1830 auf Grund der Zahl und Größe der repräsentativen öffentlichen Gebäuden und modernen Stadtanlagen mit anderen mitteleuropäischen Metropolen wetteifern konnte. Die Situation änderte sich mit der Niederlage des Novemberaufstandes (1830-1832) und besonders nach der zweiten verloren Erhebung (Januaraufstand) 1863–1864. Die Russifizierungspolitik sowie die nationalen Konflikte nahmen an Intensität zu. Viele Einrichtungen und Vereine des oktroyierten polnischen Staatswe-

---

<sup>19</sup> E. Szwankowski, *Warszawa. Rozwój urbanistyczny i architektoniczny*, Warszawa 1952, S. 155-268 (schon veraltet, aber noch immer grundlegend); A. Łupienko, *Przestrzeń publiczna Warszawy w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa 2012, S. 78-157.

sens wurden abgeschafft und zahlreiche Paläste erneut in Beschlag genommen. Zur gleichen Zeit wie in Posen (also in den 30er Jahre des 19. Jahrhunderts) wurde eine mächtige Zitadelle mit einem Gefängnis errichtet und die Stadt von einem Ring aus Kasernen, Exerzierplätzen und einem Fortsystem umfasst, der Eingemeindungen und Erweiterungen der Stadt bis 1915 verhinderte. Systematisch verschwanden polnische Klöster, die säkularisiert wurden, und katholische Kirchen wurden in orthodoxe Gotteshäuser umgewandelt<sup>20</sup>. An der Wende vom 19. zum 20. Jh. nahmen die nationalen Konflikte zu. Diese Spannungen hatten unter anderem eine Intensivierung der politischen Baumaßnahmen zur Folge, die in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichten.

Die Präsenz der russischen Macht war in Warschau durch keine prachtvolle Zarenresidenz, obwohl eine solche entworfen worden war<sup>21</sup>, sichtbar. Es gab auch keine „russischen Reviere“<sup>22</sup> und keine separierten, nur für die russische Bevölkerung bestimmten Gebäude, die mit der hohen Kultur zusammenhingen (das Theater verbunden mit der Bibliothek, mit dem Lesesaal und dem Festsaal, war zwar 1905 geplant, aber nicht realisiert wurde<sup>23</sup>). Trotz dieser Unzulänglichkeiten gehörte Warschau neben Petersburg zu den Zentren des russischen Imperium, die einen deutlich ausgeprägten europäischen Charakter besaßen, und unter Russen galt die Stadt als ein attraktiver Wohn- und Karriereort, der von ihnen sogar „Paris des Ostens“ genannt wurde (also völlig anders als Posen – „Preußisch Sibirien“ genannt)<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> P. Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Warszawa 1991, S. 55-66; P.P. Gach, *Kasaty zakonów na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej i Śląska 1773–1914*, insbes. S. 87-115, 175-192, Lublin 1984; C. Jastrzębski, *Kasaty klasztorów w Królestwie Polskim w 1864 r.*, (in:) *Kasaty klasztorów na obszarze dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów i na Śląsku na tle procesów sekularyzacyjnych w Europie*, Bd. 1 Genez. *Kasaty na ziemiach zaborów austriackiego i rosyjskiego*, M. Derwich (Hg.), Wrocław 2014, S. 249-367, insbes. S. 364-365.

<sup>21</sup> A. Idźkowski, *Plany budowli obejmujące rozmaite rodzaje domów, mieszkań wiejskich różnej wielkości, kościołów, gmachów publicznych, mostów, ogrodów, monumentów itp. Szczegółów w rozmaitych stylach architektury przez (...) Budowniczego Rządowego, członka Akademii Florenckiej Sztuk Pięknych*, Warszawa 1843, S. 18, Tafel CX, CXIV-CXX, op. cit., S. 79-80; T. Jaroszewski, *O siedzibach neogotyckich w Polsce*, Warszawa 1981, S. 82-85.

<sup>22</sup> Die russischen Eliten bevorzugten die schönste Wohngegend Warschaus um Łazienki Park und Aleje Ujazdowskie (Ujazdowskie Alleen), wo sich die Zarenresidenz in Łazienki, Kaserne, Militärhospital, Kadettenschule, sowie repräsentative russisch-orthodoxe Erzengel Michael-Kirche (1897) etc. befanden.

<sup>23</sup> M. Rolf, op. cit., S. 207-208.

<sup>24</sup> Zur Auseinandersetzung mit dem Begriff „Warschau als Paris des Ostens“; B. Brzostek, *Paryż Innej Europy. Warszawa i Bukareszt, XIX i XX wiek*, Warszawa 2015.



5. Warschau, Orthodoxe Nevskij Kathedrale auf dem Saski-Platz. Foto 1917. Fotosammlung Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk, Warszawa

Die „Okzidentalisierung“ des Antlitzes Warschaus ging mit der gleichzeitigen Russifizierung einher – beide haben brillante Architekturbeispiele hinterlassen<sup>25</sup>. Eine der drastischsten politischen Umbaumaßnahmen im Rahmen der Russifizierungspolitik war die Umwandlung des ehemaligen klassizistischen Sitzes der Gesellschaft der Freunde der Wissenschaften (Staszic Palais)- eines Symbols des Polentums – in ein russisches Gymnasium mit orthodoxer Kirche (Entwurf Władimir Pokrowski, 1895)<sup>26</sup>. Die neue Fassade erhielt dabei eine russisch- byzantinische Stilisierung. Der russische Charakter der Gegend wurde zusätzlich durch die in der Nähe errichtete orthodoxe Kathedrale unterstrichen<sup>27</sup>. Es war

<sup>25</sup> Grundlegend: P. Paszkiewicz, op.cit.; M. Rolf, op.cit., S. 283-324, insbes. S. 303-313.

<sup>26</sup> Paszkiewicz, op.cit., S. 95-103.

<sup>27</sup> Idem, S. 114-137. Idem, *The Russian Orthodox Cathedral of Saint Alexander Nevsky in Warsaw. From the History of Polish – Russian Relations*, „Polish Art Studies“, Bd. 14 (1992), S. 63-72. M. Rolf, *Russische Herrschaft in Warschau. Die Aleksander Nevskij-Kathedrale im Konflikttraum politischer Kommunikation*, (in:) W. Sperling (Hg.), *Jenseits der Zarenmacht. Dimensionen des Politischen im Russischen Reich 1800–1917*, Frankfurt/New York 2008, s. 163-190. Zur Bedeutung des Patroziniums Aleksander Nevskij im 19. Jahrhundert siehe: F.B. Schenk, *Aleksander Nevskij. Heiliger – Fürst – Nationalheld. Eine Erinnerungsfigur im russischen kulturellen Gedächtnis (1263–2000)*, Köln, Weimar, Wien 2004, S. 168-225.

das prominenteste russische Bauprojekt im Polnischen Teilungsgebiet, das, aus Spenden des ganzen (russischen Volkes) finanziert, vom Zaren großzügig unterstützt wurde und bezeichnenderweise den Namen von Alexander Nevskij trug (1894–1912). Dieses Gotteshaus, entworfen von Leontij Benois – einem der bedeutendsten russischen Architekten, wurde an einem der Zentralplätze Warschaus errichtet (Saski Platz). Es war gut sichtbar von der Hauptstrasse – Krakowskie Przedmieście, hatte den höchsten Turm in Warschau und ragte über die öffentliche Hauptgrünanlage und benachbarten Häuser empor. Seine Stilistik knüpfte absichtlich an die hervorragendsten Sakralbauten des russischen Imperiums an. Die Nevskij-Kathedrale, das umgebaute Staszic Palais und die ehemalige polnische Universität, umgewandelt in eine russische Universität, standen dicht beieinander und bildeten somit am Ende des 19. Jahrhunderts, zusammen mit den anderen staatlichen- und Militärintstitutionen, einen neuen Kristallisationspunkt russischer Macht und politischer Demonstration im Zentrum Warschaus. Diese Gegend, noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts polnisch kodiert, hatte ein halbes Jahrhundert später seine politische Aussage grundsätzlich geändert.

Auf diese russischen Investitionen reagierten polnische Kreise. Ein Paradebeispiel dafür ist die Entstehung des Polytechnischen Instituts in Warschau. Der Gründungsprozess war mit der s.g. „Neuen Ära“ verbunden, die mit der Thronbesteigung Nicolaus II 1894 begann. Anlässlich seiner ersten Polenreise 1897<sup>28</sup> hatte der Zar den Wunsch geäußert, statt Geschenken Gelder für eine noch nicht bestimmte Wohltätigkeitsinstitution zu sammeln<sup>29</sup>. Das Komitee, das die Sammlung organisierte, nahm dies zum Anlass, den Zaren um die Genehmigung zur Errichtung einer Polytechnischen Hochschule in Warschau zu bitten. Es war sicher im Interesse der vorwiegend polnisch-jüdischen Wirtschaftskreise, den Nachholbedarf an technischem Wissen an Ort und Stelle zu beseitigen. Die schnell fortschreitende Industrialisierung von Warschau und Umgebung schuf eine wachsende Nachfrage nach Technikern und Ingenieuren, für deren Ausbildung keine geeignete Institution zur Verfügung stand. Die technische Presse beklagte, dass die Jugendlichen an deutschen Hoch-

---

<sup>28</sup> M. Rolf, *Der Zar an der Weichsel: Repräsentationen von Herrschaft und Imperium im fin de siècle*, (in:) J. Baberowski, D. Feest, Ch. Gumb, (Hg.), *Imperiale Herrschaft in der Provinz. Repräsentationen politischer Macht im späten Zarenreich*, Frankfurt a.M., New York 2008, S. 145-171.

<sup>29</sup> J. Sobczak, *Polskie fascynacje młodym cesarzem Mikołajem II: geneza jego wizyty warszawskiej we wrześniu 1897 i próba polsko-rosyjskiej „ugody”*, „Mazowieckie Studia Humanistyczne” Bd. 2, Nr 1, (1996), S. 5-39, insbes. S. 34-36.

schulen studierten und nicht zurückkehrten<sup>30</sup>. Die russischen Oberbehörden, vor allem der relativ polenfreundliche Generalgouverneur Alexander Imeretinski stimmten dem Vorschlag zu unter der Voraussetzung, dass die hierfür noch benötigten Gelder ebenfalls von polnischer Seite aufgebracht würden<sup>31</sup>. Die von jüdischen Industriellen und Bankiers sowie polnischen Adeligen, die in der Wirtschaft engagiert waren, gesammelte Summe (3,5 Millionen Rubel) machte es möglich, dass bereits 1901 die moderne Campusanlage am Rande der City eröffnet werden konnte<sup>32</sup>.



6. Warschau, Polytechnisches Nicolaiinstitut. Foto 2016, Fot. A. Zabłocka-Kos

„Wer die Schule hat, hat das Land“ – dieser deutsche Spruch, der im Zusammenhang mit der Gründung der Universität in Straßburg nach

<sup>30</sup> M. Baraniecki, *Uwagi o urzędzeniu u nas Szkoły Wyższej Technicznej*, „Ateneum”, Bd. 3, Heft 9 (1880), S. 516-534, insbes, 523f. [http://buwcd.buw.uw.edu.pl/e\\_zbiory/ckcp/ateneum/1880/zeszyt09/imagepages/image111.htm](http://buwcd.buw.uw.edu.pl/e_zbiory/ckcp/ateneum/1880/zeszyt09/imagepages/image111.htm) (dostęp 20.10.2015); Vgl. auch E. Domański (Hg.), *150 lat wyższego szkolnictwa technicznego w Warszawie 1826–1976*, Warszawa 1979.

<sup>31</sup> Tajne dokumenty rządu rosyjskiego w sprawach polskich, Wyd. 2. Memoriał ks. Imeretyńskiego, Protokoły Komitetu Ministrów, Nota Kancelaryi Komitetu Ministrów. London 1899, S. 34-37 In: [archive.org/stream/tajnedokumenty00unkngoog#page/n3/mode/2up](http://archive.org/stream/tajnedokumenty00unkngoog#page/n3/mode/2up), (20.10.2015), S. 34-37, 77.

<sup>32</sup> J. Piłatowicz, *Ruch stowarzyszeniowy inżynierów i techników polskich*, t. 1, Warszawa 2003, S. 156.

der Annexion des Elsass geäußert wurde<sup>33</sup>, klang in Warschau besonders ominös. Die Errichtung des Polytechnischen Instituts ist als ein Kompromiss und eine Ausbalancierung verschiedener Interessen zwischen fremden und einheimischen Kräften zu verstehen. Das von Polen gesammelte „Geldgnadengeschenk“ sollte den Zaren zur Milderung der massiven Russifizierungspolitik und zu einer gewissen Versöhnung bewegen. Der gemischt russisch-polnische Magistrat war sich sehr schnell einig, kostenlos ein großes Grundstück zur Verfügung zu stellen. Das Baukomitee, bestehend aus reichen Warschauer Bankiers und Industriellen (meistens jüdischer Abstammung), konnte selbst entscheiden, wer das Projekt anfertigen und welche Form und Stilistik die ganze Anlage tragen sollte. So ist festzustellen, dass trotz der Unterdrückung und Begrenzung der polnischen Initiativen ausgerechnet die Gründung und Errichtung der technischen Hochschule (Polytechnisches Nikolaiinstitut) in Warschau, finanziert von Polen, aber als russische Lehranstalt gedacht, beiden Seiten diene. Der Lehrkörper des neuen Institutes bestand vornehmlich aus Russen und die Lehrsprache war russisch, dagegen aber waren die Studenten zu 70% polnisch.

Zu dieser Zeit befand sich in Warschau die bereits erwähnte, überdimensional große Nevskij Kathedrale im Bau, die dem Bedürfnis nach staatlichen Repräsentationsbauten im russischen Stil und der Machtausübung Rechnung trug. Das Polytechnikum stellte ein Pendant dazu dar. Zwei der besten Warschauer Architekten Stefan Szyller und Bronisław Rogóyski, gewählt vom Komitee, schufen die Pläne, die sich an repräsentativen europäischen Hochschullösungen orientierten und mit ihrer neutralen Neorenessaincestilistik nicht den Verdacht erregten, sie seien polnisch gefärbt. In den Außenformen festlich, fast theatralisch geplant (auffallende Ähnlichkeiten mit dem Hofburgtheater in Wien), im Inneren jedoch an einen der schönsten polnischen Renaissancepaläste anknüpfend gehörte das Polytechnische Nicolaiinstitut zu den prächtigsten Bauten seiner Zeit in Warschau. In den Augen der russischen Administration hatte es die Aufgabe, eine Modelleinrichtung in den westlichen Teilen des Imperiums darzustellen und gleichzeitig als ein Kristallisationspunkt die städtebauliche Entwicklung des Randgebietes der Hauptstadt zu beschleunigen<sup>34</sup>. Die Hauptakteure dieses Unternehmens waren

---

<sup>33</sup> H. Hammer-Schenk, „*Wer die Schule hat, hat das Land*“. *Gründung und Ausbau der Universität Straßburg nach 1870*, (in:) E. Mai, S. Waetzlöd (Hg.), *Kunstverwaltung Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Berlin 1981 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd 1), S. 121-145, insbes. S. 125.

<sup>34</sup> A.A. Wagner, *Architecture of the Warsaw University of Technology*, Warszawa 2001, S. 11-92. M. Omilanowska, *Architekt Stefan Szyller 1857–1933*, Warszawa 2008, S. 46, 132,



Polen, die Entscheidungen aber wurden in Petersburg in den Ministerien, am Zarenhof und im Generalgouvernementamt sowie im Magistrat in Warschau getroffen. Ohne die Initiative „von unten“ jedoch wäre diese Institution nicht entstanden.



7. Warschau, Erlöserkirche. Foto 2016, Fot. A. Zabłocka-Kos

Auf diese gemischte Investition reagierten polnische, patriotisch gesinnte Kreise mit dem Bau einer katholischen Kirche in unmittelbarer Nähe des Polytechnikums. Ähnlich wie im Fall der orthodoxen Gotteshäuser strebte man dabei an, sie am Platz zu situieren (plac Zbawiciela, Erlöserplatz), der die Straßenperspektive der Warschauer Haupteinkaufsstraße Marszałkowska schliesst. Damit war der Bau von fern sichtbar. Die neue Erlöserkirche (kościół p.w. Najświętszego Zbawiciela, die Wahl des Patronsamen war nicht zufällig), entworfen von einem polnischen Architekten, bekam – als national verstandene Krakauer Neorenaissance – Formen, die, im Gegensatz zur internationalen Neorenaissancestilistik des Polytechnikums, das authentische Polentum ver-

133, 138, 139, 263-270; T.S. Jaroszewski, A. Rottermund, „Renesans polski” w architekturze XIX i XX w., (in:) *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, S. 618, 623.

sinnbildlichen sollten<sup>35</sup>. Diese Kirche befand sich an der städtebaulichen Achse zwischen dem Polytechnischen Nicolaiinstitut und einer im russischen Stil erbauten russisch-orthodoxen Erzengel Michael-Kirche in der Nähe des Łazienki Parks. Die Erlöserkirche bildete auf dieser Achse einen Schlüsselpunkt und die höchste Dominante des neuen Teils der Warschauer City. Durch ihre Funktion, Situierung, Form, Stilistik, Namensgebung und die beteiligten Akteure kontextualisierte sie einen politisch-kirchlichen polnischen Patriotismus.

Die wichtigste Rolle in der Eroberung des städtischen Raums und in der Bildung der politisch-symbolischen Territorien spielte in Warschau die Sakralarchitektur – also der Bereich, in dem Polen ihre nationale Identität und Russen ihre Macht und Bindung der orthodoxen Kirche ans Zarentum ausdrückten.

Aber auch die Umbaupläne für Warschau, die in der Warschauer Presse publiziert wurden, sind ein interessanter Beitrag zum Thema Modernisierung der Metropole und zum Versuch der polnischen und russischen Eliten und Behörden, diese Stadt zu „europäisieren“. Im Revolutionsjahr 1906 veröffentlichte Antoni Lange, Schriftsteller, Poet und Philosoph jüdischer Abstammung, ein „futuristisches Projekt“, das das Bild von Warschau verändern sollte<sup>36</sup>. Er schlug vor, die wichtigsten symbolischen Orte der Stadt mit Kopien der national gefärbten Krakauer Bauten zu krönen. So sollte die verhasste Zitadelle verschwinden und der Hügel erhöht werden, so dass er über Warschau dominiert, und durch architektonische Kopien der Wawelburg und der Kathedrale ersetzt werden. Vor der Zarenresidenz (dem ehemaligen königlichen Schloss) sollten die russischen Kasernen beseitigt werden, und wieder aufgegriffen wurde die alte Idee, das Schloss mit dem Parlamentsgebäude „im ersten griechischen Stil“ mit Büsten der Staatsväter zu erweitern. Entlang der Weichsel sollte der ärmste Teil von Warschau – Powiśle – mit Boulevards und Grünanlagen verschönert werden. Lange plante dort neue Repräsentationsalleen und -plätze, die sich an Venedig und der Wiener Ringstrasse orientierten, mit zentralen öffentlichen Gebäude wie Atheneum, Bibliotheken, Museen (Uffizi), Akademie der Wissenschaften, Athletikon (Sportpalais) etc. bebaut. Denkmäler der Nationalhelden gehörten zu den wichtigsten Punkten der geplanten neuen Markierung des städtischen

---

<sup>35</sup> Dazu ausführlich: K. Stefański, *Polska architektura sakralna w poszukiwaniu stylu narodowego*, Łódź 2002, S. 84-89. Der Wettbewerb ausgeschrieben 1900, der Bau, nach dem Plänen von Józef Pius Dziekoński, beendet 1903.

<sup>36</sup> Dazu ausführlich: B. Arciszewska, M. Górczyński, *Urban Narratives in the Age of Revolutions: early 20<sup>th</sup> century Ideas to Modernize Warsaw*, „Artium Quaestiones“ XXVI, 2015, S. 101-147.

Raums. Die „schlechte“ Gegend, bewohnt von armen Polen und Juden, sollte durch eine moderne Bürgerstadt ersetzt werden, die deutlich eine Gegenöffentlichkeit zur „russischen Oberstadt“ im ganzen städtischen Raum bildete, aber auch die weitere Gentrifizierung des städtischen Raums unterstrich. Langes Utopie war ein Versuch, den man im Zusammenhang mit den Bestrebungen der gemischten polnisch-jüdischen Warschauer Elite sehen muss, die Stadt nicht nur in ein „Paris des Ostens“ im Sinne der amerikanischen „City Beautiful“ Bewegung umzuwandeln, sondern unter nationalen und gesellschaftlichen Aspekt zu sanieren und zu teilen. Gleichzeitig sprach Lange im Namen des nicht existierenden Stadtrates, den es in Warschau nicht gab und nicht geben konnte.

Um 1900 sah man deutlich, wie schnell auf Grund der miserablen russischen Stadtpolitik Warschau sich, trotz des angeblichen „Pariser Hauchs“, vom europäischen Niveau entfernte. Das Revolutionsjahr 1906 war eigentlich der einzig mögliche Zeitpunkt, die Diskussion über eine gründliche Modernisierung zu beginnen und einige frühere Ideen fortzusetzen in der Hoffnung, sie auch zu verwirklichen. Die nationale Ebene – die Kopien des alten Krakaus – wurde in diesen Plänen mit der europäischen Ebene (Pariser Glanz der späthistorizistischen Gebäude) amalgamiert, um eine neue, spezifisch Warschauer Inszenierung der Modernität zu schaffen

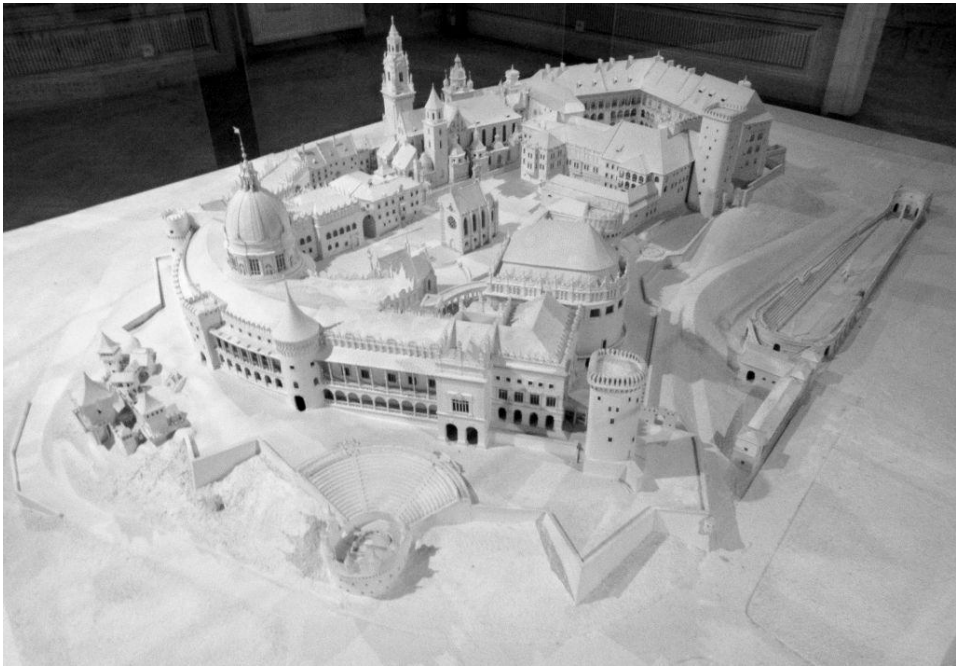
Langes Plädoyer für eine Modernisierung des verfallenen und armen Stadteils entsprach sowohl den Wünschen von Hygienikern, die Elendsviertel zu sanieren, wie auch den Vorstellungen der Warschauer gemischten jüdisch-polnischen Bourgeoisie, ein stattliches Viertel in äußerst attraktiver Gegend zu schaffen. Es war auch mit dem generellen Trend verbunden, Kais und Ufer im städtischen Bereich zu regulieren und repräsentativ zu bebauen. Zu den besten Beispielen gehörten damals die neuen architektonischen Arrangements in Koblenz (Deutsches Eck), Dresden (Brühlsche Terrasse), Stettin (Hackenterrasse) und besonders in Budapest (mit dem Parlament und Kaiserresidenz am Donauufer). Besondere Bedeutung könnte für Warschau auch die in den 90er Jahre des 19. Jahrhunderts begonnene Assanierung der jüdischen Josephstadt in Prag gehabt haben, die mit der neuen Bewertung und Bebauung der Moldauufer in Korrespondenz stand. Das reiche Großbürgertum sollte die arme jüdische Bevölkerung der Josephstadt ersetzen und prächtige Kollegiengebäude der beiden Prager (tschechischen und deutschen) Universitäten sollten als Hauptzierden des Ufers der Hauptstadt neuen

Glanz verleihen<sup>37</sup>. Die vorbildlichen Stadträume am Fluss brachten in den Städten um 1900 nicht nur die Macht und das Mäzenatentum des Staates zum Ausdruck, sondern spiegelten auch, wie in Prag und Warschau, die Kräfte wider, die den nationalen Stolz mit der Stärke des Großbürgertums vereinigten und gleichzeitig zu sozialer Säuberung und Segregation führten. In Warschau blieb Langes Idee eine unverwirklichte Utopie, die erst hundert Jahre später eine partielle Realisierung fand.

Eine andere Entwicklung nahm die Aneignung des städtischen Raumes durch verschiedene Kräfte in Krakau. Diese Stadt gehörte, in der kurzen Periode um 1800 und dann ab 1846 zu Österreich. Nach der ersten Teilung verlief die Grenze entlang der Weichsel und Österreich plante, auf seinem Gebiet eine modern angelegte Stadt (Ludwinów) zu gründen, die eine Konkurrenz zu Krakau bilden sollte. Nach der dritten Teilung fiel Krakau an die Habsburger Monarchie, und damit wurden ähnliche zivilisatorische Maßnahmen wie in Posen eingeführt, vor allem die Sanierung des Stadtgebietes und die Schleifung der alten Stadtmauer. Vom Kaiser wurde die Anlegung der Promenade (Planty) und einer Ringstrasse verordnet. Dies war eine Voraussetzung für die weitere Entwicklung dieses Stadtteils zu einer Bühne der bürgerlichen, städtischen und teilweise staatlichen Repräsentation, die viel früher, noch vor der Gründung der Wiener Ringstrasse, als eine modellhafte Anlage auf dem ehemaligen Festungsgelände entstand. Krakau war, besonders nach der Einführung der Autonomie in Galizien um 1867, ein Zentrum der polnischen Nationalbewegung, was sich im städtischen Raum in der Ausformung „national“ kodierter Territorien niederschlug<sup>38</sup>. Die frühere königliche Triumphstrasse, die von der St. Florianikirche in der Vorstadt über die Barbakane und das Floriansthor, den Marktplatz zur Wawelanhöhe führte, wurde um 1900 in die neue „nationale Achse“ umgebaut. Zu den wichtigsten Objekten, die auf diesem Weg „patriotische“ Stationen bildeten, gehörte die architektonisch neu definierte vorstädtische Platzanlage (heute plac Jana Matejki). Dort befand sich nicht nur die staatliche Eisenbahndirektion, sondern auch die für Krakauer viel wichtigeren Objekte wie die Hochschule der bildenden Künste (wo

<sup>37</sup> Vgl. M. Marek, *Universität als „Monument“ und Politikum. Die Repräsentationsbauten der Prager Universitäten 1900–1935 und der politische Konflikt zwischen „konservativer“ und „moderner“ Architektur*, München 2001, S. 19–44. J. Pešek, *Od aglomerace k velkomestu: Praha a stredoevropske metropole 1850–1920 [Von der Agglomeration zur Großstadt. Prag und die mitteleuropäischen Metropolen 1850–1920]*, Praha 1999, S. 154, 155; K. Bečková (Hg.), *Pražská asanace: k 100. výročí vydání asanačního zákona pro Prahu*, Praha 1993.

<sup>38</sup> J. Purchla, *Matecznik Polski. Pozaekonomiczne czynniki rozwoju Krakowa w okresie autonomii galicyjskiej*, Kraków 1992.



8. Krakau, Akropolis, Entwurf von Wyspiański und Ekielski, Gesamtansicht. Model. Fot. Agnieszka Zabłocka-Kos 2013

Jan Matejko residierte) und das 1910 enthülltes Tannenbergdenkmal. Auf dem Altstadtgelände markierte das Czartoryskimuseum mit der prächtigen privaten Sammlung (Bilder von Leonardo da Vinci und Rafael) den wichtigsten symbolischen Punkt dieser Achse. Einen Höhepunkt des Weges bildete der Marktplatz (Rynek) mit der mittelalterlichen Tuchhalle in der Mitte, die – um 1860 als Pantheon der Polen konzipiert – ab 1879 ein Nationalmuseum beherbergte. Den Eingangsbereich verzierte das zweite patriotische Denkmal, Mickiewicz gewidmet (Enthüllung 1898). Der Weg endete auf dem Wawelhügel – dem wichtigsten Ort der polnischen nationalen Identität, wo die Burg – Stammsitz der polnischen Könige – und die Kathedrale mit den Herrscher- und Heldengräbern die Anhöhe krönten. Unmittelbar nach der Annexion, 30 Jahre existierenden Freien Stadt Krakau, im Jahre 1846 durch Österreich wurden der Wawelhügel in eine Festung und das Schloss in eine österreichische Kaserne umgewandelt. 1880 schenkten jedoch die Stadtväter Franz Joseph die Burg als Privatresidenz<sup>39</sup>. 1900 wurde das

<sup>39</sup> *Wawel narodowi przywrócony. Odzyskanie zamku i jego odnowa 1905–1939*, Kraków 2005 (Katalog der Ausstellung), M. Podlowska-Reklewska (Hg.), S. 18-85.

Kościuszkodenkmal gegossen, das die Einfahrt zur Kathedrale verzieren und diese nationale Via Triumphalis krönen sollte. Seine Aufstellung wurde jedoch nicht gestattet. Im Zusammenhang mit der Räumung des Wawelhügels von Militäreinrichtungen entwarf Stanisław Wyspiański, der bedeutendste polnische Künstler der damaligen Zeit, zusammen mit dem Architekten Władysław Ekielski einen Umbauplan der Wawelburg in die „polnische Akropolis“ (1904)<sup>40</sup>. Das Projekt, als Stadtkrone gedacht, sollte einen Mittelpunkt nicht nur der vor kurzem entfestigten Stadt, sondern symbolisch eine Krone des nicht existierenden Staates sein. Die Renaissanceformen, als Nationalstilistik verstanden und an das alte Königsschlosses anknüpfend, verbanden symbolisch die Gegenwart mit der glorreichen Vergangenheit der Rzeczpospolita. Die Verwirklichung der Idee von Wyspiański schien durchaus möglich, da Galizien sich unter Franz Josephs Herrschaft einer unvergleichlich größeren Autonomie als die sonstigen Teilungsgebiete erfreute. Besonders in Krakau, das kein Regierungssitz war, blühte das künstlerische, wissenschaftliche und politische Leben. In diesem Zusammenhang bildete die polnische Wawel-Akropolis in Krakau eine Quintessenz des symbolisch-politischen polnischen Gebiets<sup>41</sup>. Der Wawel als Wiege des polnischen Staatswesens sollte die für die Existenz der Nation wichtigsten Funktionen vereinen: das Parlament, verbunden mit dem Sitz des Königs und des Oberhauptes der katholischen Kirche sowie dem Zentrum der Wissenschafts- und Kunsteinrichtungen. Die jahrtausendlange Verbindung mit der europäischen Kultur sollte das griechische Theater betonen, von dem sich ein Blick auf die Tatra erstrecken würde – die polnische Gebirgskette, deren Bevölkerung – Goralen – als Stammväter des polnischen Volkes galten. Das Akropolisprojekt wäre als ein symbolischer Gegenbau zur Posener Hohenzollernburanlage und zur russischen Nevskij Kathedrale in Warschau interpretiert worden, von Polen für Polen im polnischen Nationalstil errichtet und mit polnischen Institutionen höchsten Ranges versehen. Der Entwurf wurde nicht umgesetzt, blieb jedoch lange im kollek-

---

<sup>40</sup> S. Wyspiański, W. Ekielski, „Akropolis”. *Pomysł zabudowania Wawelu obmyśleli Stanisław Wyspiański i Władysław Ekielski w latach 1904–1908*, „Architekt”, Jg. 9, Heft 5-6, 1908, S. 49-57.

<sup>41</sup> J. Krawczyk, *Mesjanistyczna architektura parlante Stanisława Wyspiańskiego*, „Ikonothea” Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Jg. 1, (1990), S. 25; K. Nowakowska-Sito, *Między Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przelomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, S. 159-179. Vgl. auch: *Wyspiański, Kazandzakis i modernistyczne wizje antyku*, M. Borowska. M. Kalinowska, P. Koniecki (Hg.), Warszawa 2013.

tiven Gedächtnis haften und beeinflusste die Umbauprojekte des Wawelhügels nach dem Ersten Weltkrieg.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren: In den polnischen Städten, die sich unter verschiedenen fremden Herrschaften befanden, wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts und besonders vor dem Ersten Weltkrieg architektonisch-städtebauliche Projekte unternommen, die die jeweilige Staatsmacht demonstrativ verstärken und im öffentlichen Stadtraum versinnbildlichen sollten. Die Zuspitzung der kolonialartigen Herrschaft führte, wie von Stachel angedeutet wurde, zu „Mehrfachbeanspruchungen (...) und manchmal ausgesprochen feindselig gegeneinander gerichteten Lesearten“. Neue, vom Staat finanzierte Bauten konnten die besten städtischen Räume annektieren und dadurch in der städtebaulichen Struktur eine Rolle der architektonischen fremden Dominante spielen. Dies geschah vor allem in den Großstädten im preußischen bzw. russischen Teil Polens. Als Antwort darauf versuchte die polnische Bevölkerung, das politisch geprägte Territorium auf eigene Art und Weise zu markieren. Damit entstand eine architektonische „Kakophonie“, die die Dissonanzen des politischen, gesellschaftlichen und ethnischen Lebens widerspiegelte.

## ARCHITECTURE AND URBAN PLANNING IN THE PARTITIONED POLAND OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY IN POLITICAL CONTEXT

### Summary

The essay focuses on the history of nineteenth-century architecture in Polish lands, including analyses of selected buildings in Poznań, Warsaw, and Cracow, considered in the context of “political architecture” and “political urban spaces”, and in reference to Prussian, Russian, and Austro-Hungarian policies of “internal colonization.” The author presents the strategies of political and social elites (both Polish and foreign), implementing by specific buildings the ideas of dominating and appropriating public spaces as well as politically and ideologically significant self-representation. The architecture of city centers has been presented in terms of binary oppositions: buildings constructed in response to the already existing ones and changing functions of older structures in the three cities in question have been compared, their meanings and counter-meanings deciphered, and the creation of public spaces with overlapping or mutually exclusive symbolism discussed. Buildings erected by the occupants, interpreted by Poles as manifestations of their power, often provoked Polish reaction, i.e. the construction of other buildings which demonstrated resistance through style and decoration. That unique kind of encoding introduced new hierarchies into urban spaces in which Polish and foreign investors kept searching for their

symbolic architectural idioms. Each of the historical periods in the nineteenth-century history of Polish cities contributed to their public spaces specific buildings which created a unique architectural palimpsest that can be interpreted in different ways. Each political, social or cultural modification of such palimpsests resulted in a new picture so that the public space kept changing like in a kaleidoscope. Each move (a new building, reconstruction or change of decoration) resulted in irreversible changes of meaning. Thus, the ever-changing city created unique architectural and urban cityscapes – “unwritten records” which can be deciphered and interpreted to expand our knowledge of the history of a given territory and the Polish people.





KILIAN HECK

DAS KAUM NOCH SICHTBARE SICHTBAR MACHEN.  
ZUM FARAGLIONI-GEMÄLDE VON CARL BLECHEN  
IM NATIONALMUSEUM POSEN

*Die Faraglioni* sind ein Nachstück im besten Sinne (Abb. 1). Ein Gemälde, welches vom dunklen Blau bis fast ins Schwarze reicht. Im ersten Moment sind kaum die Konturen der Dinge zu erkennen, so schwach beleuchtet der hinter Wolken hervorstechende Mond die Szene. Erst nachdem sich das Auge an die Dunkelheit gewöhnt hat, steigen erkennbar die Felsspitzen der Faraglioni empor. Links davor breitet sich der schmale Strand aus, der gleich in eine steil aufragende Felswand übergeht.



Abb. 1. Carl Blechen, *Die Faraglioni*, um 1837, Poznań (Posen), Muzeum Narodowe, © Muzeum Narodowe w Poznaniu, Nationalmuseum Posen

Nahezu die Hälfte dieses Strandabschnitts nehmen drei in unterschiedlichen Richtungen liegende Boote ein, die aufgrund der fahlen Beleuchtung lediglich schemenhaft zu erkennen sind. In der rechten Bildhälfte ist nur eine flache Welle zu erkennen. Sonst ist das Meer in einem denkbar ruhigen Zustand festgehalten. Man hört geradezu lautmalerisch das rhythmische Auftreffen des sanften Schlages der Wellen am Strand. Ins Zentrum des Bildes sind die drei Felsspitzen der Faraglioni gerückt. Sie „recken sich nun geradezu gestisch zu den Löchern in der Wolkendecke hoch“, so Helmut Börsch-Supan<sup>1</sup>. Tatsächlich ergibt sich eine gewisse Spannung aus dem senkrecht aufragenden rechten Felsen, der zu ihm orthogonal verlaufenden Welle und der Beleuchtung durch den Mond, der direkt wie eine schwache Lampe von oben die nächtliche Szenerie illuminiert.

Das 62 x 97 cm messende und in Öl auf Leinwand angelegte Bild war ein Ergebnis der 1828/29 erfolgten Italienreise der Berliner Malers Carl Blechen (1798–1840)<sup>2</sup>. Börsch-Supan hält es für unvollendet und ordnet es vermutlich daher in die Spätzeit von Blechens Wirken als Maler um das Jahr 1837 ein<sup>3</sup>, als viele Werke des damals schon schwer erkrankten Künstlers unfertig blieben. Carl Blechen wird als Künstler angesehen, dessen italienische Motive stets das Abseitige, nicht-klassische Italien zeigten. Dass es diese Motive gibt, die aufgeworfenen Erdhügel in der Nähe von Rom oder die einfache Landstrasse mit einem Reiter, ist nicht von der Hand zu weisen. Andererseits hat Blechen auch die klassischen Ansichten Italiens festgehalten, so etwa den Garten der Villa d’Este in Tivoli oder den Pallazo der Donna Anna bei Neapel. Es sind allerdings tatsächlich nicht die Bekanntheit und entsprechende Wiedererkennbarkeit des Motivs, die Blechen bestimmten, sich für die jeweilige Szene zu engagieren. Vielmehr ist sein Interesse ein anders gelagertes. Ihn fasziniert es, wenn etwa unterschiedliche Lichtsituationen aufeinander treffen und damit differenzierte Farbkaviaturen entstehen. Auch dafür sind seine Faraglioni-Felsen ein gutes Beispiel.

<sup>1</sup> *Kat. Carl Blechen – zwischen Romantik und Realismus, Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin (31. August – 4. November 1990)*, hg. von P.-K. Schuster, München 1990, hier S. 134, Nr. 94.

<sup>2</sup> Vgl. G.J. Kern, *Karl Blechen. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1911, S. 190; P.O. Rave, *Karl Blechen. Leben, Würdigung, Werk*, Berlin 1940, Nr. 1045; *Kat. Berlin 1990*, Nr. 94. – *Das Gemälde im Nationalmuseum Posen besitzt heute die Inventar Nummer 1062*.

<sup>3</sup> Vgl. *Kat. Berlin 1990*, Nr. 94; auch Boetticher spricht bereits 1891 von einem unvollendeten Bild, das er mit „Strand b. Neapel, Mondschein“ betitelt, vgl. F. von Boetticher, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte*, Bd. 1, Dresden 1891–1901, Neudruck Hofheim/Taunus, 1979, hier S. 110, Nr. 44.

Blechen hatte sich im Mai 1829 für acht Tage auf Capri aufgehalten<sup>4</sup>. Für die Zeit auf Capri und die diesem Besuch vorausgehende Reise nach Pompeji ist die Dominanz der Farbe Blau typisch, die niemals vorher oder nachher wieder eine solche Rolle bei Blechen gespielt hat. Ein Ereignis mag für dieses Primat der Farbe in diesem Zeitraum der Italienreise ausschlaggebend gewesen sein: Die Einfahrt Blechens in die Blaue Grotte.<sup>5</sup> Hans Dickel hat deshalb gefolgert, daß das bilddominante Blau, das sich sogar in den protoimpressionistischen farbigen Schatten der Aquarelle aus Pompeji wiederfindet, ein Grundzug dieser Bilder ist, indem dieses Blau die restlichen Motive des Bildes schlucke und sich tendenziell zu einem eigenen Motiv erhebe<sup>6</sup>. Blau sei „als Farbe eine Energie, allein sie steht auf der negativen Seite und ist in ihrer höchsten Reinheit gleichsam ein reizendes Nichts“, so Goethe<sup>7</sup>. Und genau hier wird das angesprochene Erlebnis der Blauen Grotte von Capri wichtig, in die Blechen wenige Tage nach seinem Besuch in Pompeji selbst per Boot einfuhr. Das Blau wirkt hier als Farbe der Ferne, bei dessen Anblick die Besucher der Grotte den Orientierungssinn verlören, „wo die Elemente ihre wechselseitigen Verhältnisse verändern und vertauschen, wo alle Kräfte der Natur sich von ihrer ursprünglichen Bestimmung lossagen“, so etwa auch einer der frühen Capri-Bewunderer um 1830, Wilhelm Waiblinger<sup>8</sup>.

Tatsächlich ist es das auf der Farbskala dem Schwarz unmittelbar benachbarte Blau, das Blechen auch hier wieder fasziniert. Diejenige Farbe also, die kurz vor dem ganz Dunklen, kurz vor dem Schwarz gerade eben noch die letzten Spuren von Sichtbarkeit zeigt, bevor mit dem Verschwinden des letzten Lichts auch die Dinge von der Bühne der sichtbaren Welt abtreten. Blechen hat sich für diese Grenzregionen des Lichts besonders stark und immer wieder interessiert, insbesondere aber zur Zeit seiner Italienreise 1828/29. Das gleißende südliche Sonnenlicht einerseits und das dunkle, unterirdische Italien der Grotten und Höhlen

<sup>4</sup> Vgl. Kat. Berlin 1990, Nr. 94. – *Zur Italienreise Blechens jetzt Golo Maurer: Italien als Erlebnis und Vorstellung: Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760–1870*, Regeusburg 2014, hier zu Blechen S. 279–314.

<sup>5</sup> Blechen hatte im Mai 1829 im Gästebuch seines Gasthauses auf Capri eingetragen: „raten wir jedermann wenn die Gelegenheit hier ist in die Grotte hineinzufahren“, zit. nach H. Dickel, *Zeichnung und Farbe. Carl Blechen in Rom und Neapel*, (in:) M. Stuffmann und W. Busch (Hgg.): *Zeichnen in Rom 1790–1830*, Köln 2001, S. 374–393, hier S. 393.

<sup>6</sup> *Zugleich möchte Dickel im Blau ein Memento Mori des Schicksals von Pompeji erkennen, wo „die Architektur, die Zivilisation, der Mensch den Naturgewalten unterlagen“*, ebd. 2001, S. 387 f.

<sup>7</sup> Hier zit. nach Dickel 2001, S. 388.

<sup>8</sup> Hier zit. nach Dickel 2001, S. 393.



Abb. 2. Carl Blechen, *Felsige Landschaft*, 1829/30, Amalfi-Skizzenbuch der Akademie der Künste Berlin (Abb. Kat. Berlin 2009/2010, Nr. 60)

andererseits als extreme Gegensätze von Licht und Schatten haben viele Künstler dieser Zeit interessiert<sup>9</sup>. Die Ausreizung hin zu den jeweiligen Extremen hat jedoch kaum ein Künstler so intensiv betrieben wie Blechen. Dafür sprechen auch einige Zeichnungen des sog. Amalfi Skizzenbuches, wo ihn im Gegenteil zum Gemälde der Faraglioni die extreme Helligkeit fasziniert, die die Dinge in solch überstrahltem Sonnenlicht zeigt, dass sie ebenfalls in ihrer Überblendung zu verschwinden scheinen, sich die Konturen aufzulösen beginnen. Etwa die hell erleuchtete *Felsige Landschaft* aus dem Amalfi-Skizzenbuch ist hierfür ein gutes Beispiel (Abb. 2)<sup>10</sup>. Ein weiterer Beleg hierfür ist das Gemälde *Nachmittag auf Capri* aus dem Oberen Belvedere Wien. Diese Ansicht ist geographisch an der Nordspitze der Insel situiert und damit nur wenige hundert Meter entfernt von den Faraglioni-Felsen auf der Südseite (Abb. 3).

<sup>9</sup> Vgl. F. Emslander, *Unter klassischem Boden. Bilder von Italiens Grotten im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 2007.

<sup>10</sup> Vgl. Kat. *Mit Licht gezeichnet. Das Amalfi-Skizzenbuch von Carl Blechen – Eine Ausstellung der Akademie der Künste Berlin in der Hamburger Kunsthalle, der Alten Nationalgalerie Berlin und der Casa di Goethe Rom*, 29.10.2009–18.07.2010, Nr. 60, S. 200.

Allerdings schweift diesmal der Blick in östlicher Richtung über die Marina Piccola hinweg zum Tiberius-Felsen<sup>11</sup>. Hier zeigt Blechen eine von der Helligkeit und Hitze der Sonne fast ausgedörrte, karge Meeresbucht.

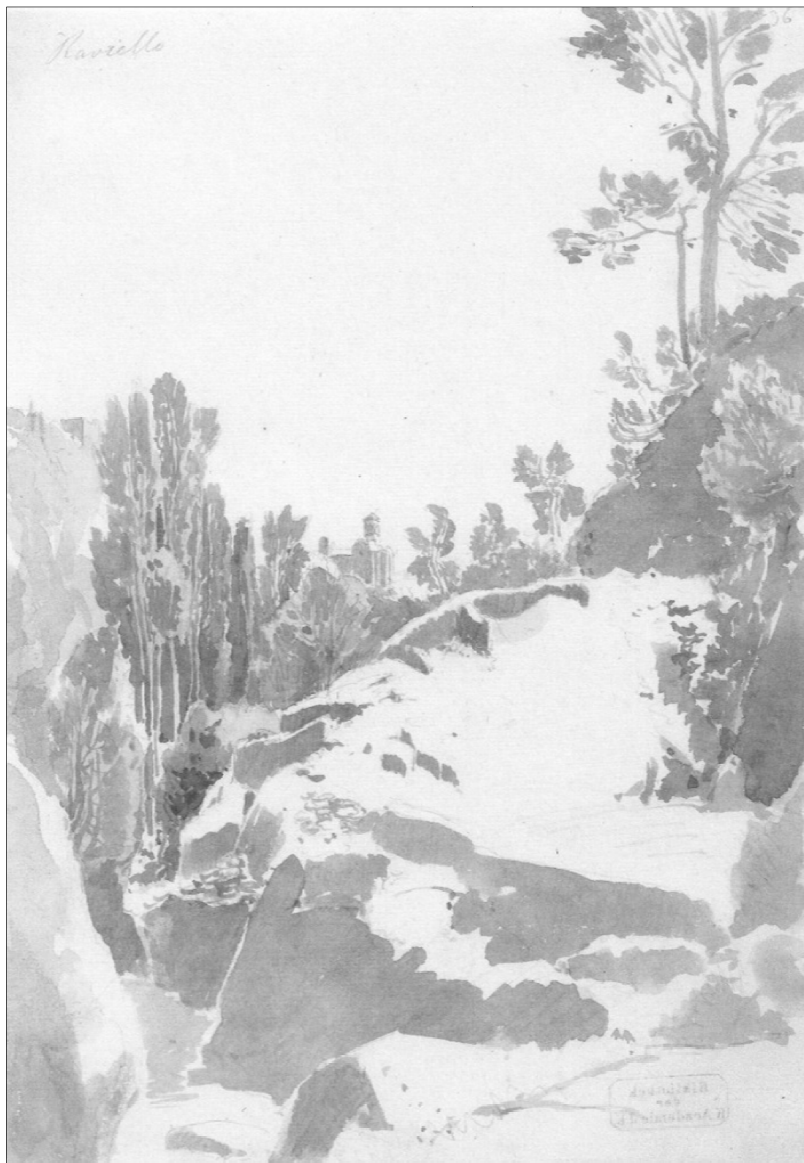


Abb. 3. Carl Blechen, *Nachmittag auf Capri*, um 1832, Österreichische Galerie im Oberen Belvedere Wien (Abb. Kat. Berlin 1990, Nr. 50)

<sup>11</sup> Vgl. Rave 1940, Nr. 1023; Kat. Berlin 1990, Nr. 50.

Gerade im Vergleich mit dem Faraglioni-Gemälde wird offenbar, dass die Sonne als die zentrale Beleuchterin der Welt die Dinge erst erscheinen lässt, sie aber auch zum Verschwinden bringen kann, ebenso wie es das nächtliche Dunkel auf gegenteilige Weise vermag. Reinhard Wegner sieht insbesondere bei den Schattenflächen eine autopoetische Tendenz: „Den „Schattenflächen“ gesteht Blechen bildstrukturell die gleichen Qualitäten zu, wie den „festen“ Gegenständen. Der Reiz zahlreicher Skizzen aus Italien besteht aber darin, daß die verschatteten Flächen zu autonomen Motiven im Bild werden“<sup>12</sup>. Zwischen bunten und tendenziell unbunten Flächen ist dann nur noch insofern zu unterscheiden, als die individuelle Tonigkeit einer einzelnen Buntfarbe von den unterschiedlichen Helligkeitswerten bedingt ist, die jeweils durch schwarze, weiße oder im Falle der Pompeji-Aquarelle auch blaue Pigmentbeimischungen generiert werden. In einem an sich farbigen Bild sind daher die bunten und unbunten Farben stets auf einer Skala anzusiedeln. Sie sind allesamt Abspaltungen eines einzigen Lichts.

Nach diesen kurzen Ausführungen dürfte klar geworden sein, dass das Faraglioni-Gemälde aus Posen ein zentrales Werk Blechens ist, auch wenn es sich in seiner eigentümlichen Farbgebung nicht innerhalb der gewohnten Farbskala des Malers einordnen lässt. So unbekannt es innerhalb des gut 2200 Werknummern zählenden Œuvre des Künstler ist, so wenig sind die Provenienz sowie die anderen Versionen des Motivs bislang erforscht.

Das Faraglioni-Gemälde aus Posen stammt aus der Sammlung Brose<sup>13</sup>. Wann es dorthin kam, ist nicht zu entschlüsseln. Vermutlich aber kam es bereits unter Heinrich Friedrich Wilhelm Brose (1807–1869) in die Sammlung und wurde vermutlich 1891 oder kurz danach verkauft<sup>14</sup>. In die Berliner Nationalgalerie kamen 1891 etwa 850 Werke, davon 64 Gemälde sowie Zeichnungen und Studien aus der Sammlung Brose<sup>15</sup>. Wann genau die hier untersuchten Faraglioni-Felsen in die Sammlung des Kaiser Friedrich-Museums in Posen gelangten, konnte nicht genau ermittelt werden. 1906 war das Gemälde auf der Jahrtausendausstellung als Eigentum des Kaiser Friedrich Museums in Posen als eines von

<sup>12</sup> R. Wegner, *Carl Blechen. Die Entstehung des Bildes in der Skizze*, (in:) F. Weltzien (Hg.), *Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006, S. 97-106, hier S. 99.

<sup>13</sup> Vgl. Kat. Berlin 1990, Nr. 94.

<sup>14</sup> Bei Boetticher ist es 1891 noch als Eigentum der Sammlung Brose verzeichnet; vgl. Boetticher 1891, S. 110, Nr. 44.

<sup>15</sup> Für diese Auskunft zu Brose bin ich Birgit Verwiebe zu Dank verpflichtet.

acht Werken Blechens im ersten Teil der Ausstellung zu sehen<sup>16</sup>. Der amtliche Führer des Kaiser Friedrich Museums in Posen von 1907 weist es hingegen als „Eigentum der Nationalgalerie zu Berlin“ aus<sup>17</sup>.



Abb. 4. Carl Blechen, *Die Faraglioni im Mondschein*, ehem. Sammlung Julius Freund (Abb. Kat. Luzern 1942, Nr. 20)

Mit dem Posener Bild in Zusammenhang stehen insbesondere drei andere Werke Blechens: Zunächst *Die Faraglioni im Mondschein* aus der Sammlung des Berliner Blechen Sammlers Julius Freund (1869-1941)<sup>18</sup>. Das Bild wurde im Auktionshaus Fischer am 21. März 1942 versteigert (Abb. 4)<sup>19</sup>. Das im Format deutlich kleinere Bild gilt als Ölstudie und zeigt links am Ufer vier Boote sowie zwei Männer am Feuer. Letztere sind auf dem Gemälde in Posen nicht zu finden. Börsch-Supan vermutet, dass dieses Bild der Sammlung Freund eine Variante des ehemals in

<sup>16</sup> Jahrhundertausstellung 1906, Nr. 94, S. 124, damals als Leihgabe des Kaiser Friedrich Museums in Posen.

<sup>17</sup> Vgl. Kaiser Friedrich-Museum in Posen, Amtlicher Führer, Posen 1907 (2. Auflage), S. 59. Dort bezeichnet als „Meeresstrand bei Neapel im Mondschein“.

<sup>18</sup> Rave 1940, Nr. 1046; Öl auf Papier auf Pappe, 15 x 26 cm.

<sup>19</sup> Vgl. Sammlung Julius Freund: aus dem Besitz von Frau Dr. G. Freund, Buenos Aires; Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik; Alt, Theodor, Boehle, Blechen...; [Ausstellung in Basel, Galerie Dr. Raeber, 14. Februar bis 21. Februar 1942, Ausstellung in Luzern, Galerie Fischer, 2. März bis 19. März 1942; Auktion 21. März 1942], S. 10, Los Nr. 20.



Königsberg aufbewahrten kleinen Gemäldes *Küste von Capri bei Mondschein* ist, das annähernd die gleichen Maße besitzt<sup>20</sup>. Weiter führt Rave ein Gemälde *Die Faraglioni. Mondschein* auf, dessen Aussehen, Provenienz und gegenwärtiger Verbleib nicht zu verifizieren ist<sup>21</sup>. Zuletzt stehen mit dem Posener Faraglioni-Gemälde die um 1834 entstandenen *Fischer auf Capri* in der Alten Nationalgalerie in Zusammenhang (Abb. 5)<sup>22</sup>. In dem motivisch anders angelegten Gemälde taucht allerdings der steile rechte der drei Faraglioni-Felsen von links ins Bild. Auch zwei der Boote sind wiederzuerkennen, was ein Indiz für das bei Blechen typische Verfahren ist, einzelne Motive zu extrapolieren und immer wieder neu in andere Werke hinein zu montieren.



Abb. 5. *Fischer auf Capri*, um 1834, Nationalgalerie Berlin (Abb. bpk – Bildportal der Kunstmuseen, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin)

<sup>20</sup> Vgl. Kat. Berlin 1990, Nr. 94; Rave 1940, Nr. 1043; Öl auf Holz, 15 x 26,5 cm.

<sup>21</sup> Öl auf Holz, N.G. 668, 20,8 x 27,2 cm.

<sup>22</sup> Vgl. Rave 1940, Nr. 1638; Kat. Berlin 1990, Nr. 81; Öl auf Leinwand, 28 x 33 cm.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Faraglioni-Gemälde von Carl Blechen ein typisches Beispiel für seine Malerei nach 1830 ist. In dieser Phase hat Blechen versucht, die Grenzen der Sichtbarkeit durch ein Experimentieren mit extremen Beleuchtungssituationen auszuloten. Die Wirkung der Farbe unter den Veränderungen des Lichts zu untersuchen ist ihm dabei ebenfalls ein Anliegen. In einer Zeit, in der die Dioramen wie das der Gebrüder Gropius in Berlin entstanden, für das auch Blechen nachweislich gearbeitet hat, war das von Hinten beleuchtete Bild ebenso eine Selbstverständlichkeit wie die Präsentation des Bildes in unterschiedlichen Helligkeitsstufen<sup>23</sup>. Blechen hat sich auch von daher für diese Modulationen der Lichtintensität in Gemälden interessiert. Auch dafür ist das Posener Faraglioni-Gemälde ein guter Beleg.

MAKING WHAT'S HARDLY VISIBLE MORE VISIBLE. ON THE SO-CALLED FARAGLIONI PAINTING BY CARL BLECHEN FROM THE NATIONAL MUSEUM IN POZNAŃ

Summary

The so-called faraglioni painting (Faraglioni-Landscape), painted in ca. 1837 by Carl Blechen (1798-1840) and held at the National Museum in Poznań is one of his most unusual achievements. What can be seen in the picture are rocks protruding near the shore of Capri, the so-called faraglioni – a characteristic motif of romantic painting. Still, Blechen was interested in more than just a mimetic representation of the rocks. Experimenting with extremely changing light, he intended to find the limits of visibility. Such attempts at playing with optical phenomena were typical for his works painted after his visit in Italy in 1829/1830. Examining color effects conditioned by changes of light was for Blechen a kind of necessity. It should be remembered that dioramas were particularly popular in that period. In Berlin they were shown, among others, by the Gropius brothers for whom, according to the records, Blechen was working. In dioramas, illumination from the back was just as obvious as presenting pictures in changing light. Blechen found the changing intensity of illumination interesting, which can be seen in his paintings.

---

<sup>23</sup> Vgl. Kilian Heck, *Der lebendige Anblick des Menschen. Die „Badenden von Terni“ von Carl Blechen*, (in:) *Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, hg. von S. Bogen, W. Brassat und D. Ganz, Berlin: Reimer 2006, S. 394-407, hier S. 401f.



ŁUKASZ KIEPUSZEWSKI

## TRZY KROKI W STRONĘ OBRAZÓW. PIERRE BONNARD I PERCEPCYJNE OPÓŹNIENIE

### I. EPIZOD RECEPCJI (I KONTEKST POLSKI)

Przedmiotem niniejszego tekstu są interpretacje malarstwa Pierre'a Bonnarda, które podjęli trzej historycy sztuki: Jean Clair, John Elderfield, Yves-Alain Bois. Zapropionowane przez nich lektury należy uznać za kluczowe dla postępującego od lat 80. zeszłego wieku przewartościowania sztuki francuskiego artysty i jego miejsca w historii nowoczesnego malarstwa. Wypowiedzi te składają się na istotny epizod recepcji Bonnarda, również dlatego, że powstały w związku z kolejnymi wystawami retrospektywnymi: w 1984 w Centre Pompidour, potem w The Philips Collection w Waszyngtonie i w Dallas Museum of Art; w 1998 w Tate w Londynie; i w 2006 roku w Muzeum sztuki Nowoczesnej Miasta Paryża.

Inaczej niż w przypadku sztuki Picassa, czy nawet Matisse'a, wobec których przy całym swoim zróżnicowaniu dość szybko ustalił się pewien stabilny dyskurs opisowy, język komentujący twórczość Bonnarda jako określony idiom analityczny kształtował się bardzo wolno i przyjął dojrzałą postać ze znacznym opóźnieniem. Bonnard nie ogniskował szczególnej uwagi w okresie pierwszej awangardy, i w konsekwencji przez większość XX wieku ujmowany był na marginesach historii sztuki nowoczesnej. W dominujących narracjach pojawiał się w związku ze swoją wczesną twórczością i aktywnością z końca XIX wieku jako członek ugrupowania nabistów i ilustrator „La Revue Blanche”. Tymczasem to, co jest głównym przedmiotem współczesnej uwagi, obejmuje późny okres jego twórczości od lat 20. do śmierci w 1947 roku. To właśnie wówczas Bonnard stworzył w ramach swojego języka artystycznego wielowymiarową syntezę uwzględniającą najbardziej zaawansowane problemy malarskie, które wyłoniły się w pierwszej połowie XX wieku. Trzeba przyznać, że przesłanki dla tego rodzaju „progresywnego” odczytania malarstwa późnego Bonnarda najwcześniej zaznaczyły się w Ameryce w latach pięćdziesiątych. W świetle sukcesu sztuki Marka Rothki i Sama Francisa oraz koncepcji teoretycznej Clemente'a Greenberga, dzieła francuskiego arty-

sty stały się punktem odniesienia dla różnych formuł powojennego malarstwa abstrakcyjnego w USA.

Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć, że na tle europejskim zupełnie unikatową pozycję zyskał Bonnard (i to jeszcze w latach 20. i 30.) w Polsce. Za sprawą kapistów – uczniów Józefa Pankiewicza, który z Bonnardem pozostawał w bliskich kontaktach, francuski malarz stał się patronem dla rozległego ruchu kolorystycznego. Zarysowana poniżej współczesna wizja sztuki autora *Atelier z mimozami* otwiera przestrzeń, w której mogą wyłonić się nowe pytania dotyczące znaczenia Bonnarda dla sztuki takich malarzy, jak Jan Cybis, Piotr Potworowski czy Józef Czapski i innych.

Specyfika tekstów trzech wspomnianych na wstępie autorów polega na tym, że wchodzi one między sobą w krytyczny dialog. Ukazują one pewnego rodzaju transformacje postrzegania obrazów, ponieważ zawierają w sobie zapis określonego doświadczenia wizualnego, podjętego przez badacza. (Przykładowo, w tekście Bois mamy bezpośrednie odniesienie do częstotliwości spotkań z poszczególnymi obrazami oraz opis uwarunkowań dostępu do nich w danej przestrzeni ekspozycyjnej). Wypowiedzi te, odwołujące się do badań z zakresu fizjologii i psychologii percepcji, kognitywnych uwarunkowań widzenia, a także określonych tradycji filozoficznych, osadzone są zatem we własnym i zindywidualizowanym doświadczeniu oglądowym. To, że ten akt zostaje sproblematyzowany, a to, co najbardziej dyskretne w praktyce historyka sztuki staje się przedmiotem dyskursu naukowego, należy do szczególnych zalet tych wypowiedzi. Nastawienie reprezentowane przez wymienionych badaczy wskazuje, że to właśnie dzięki uwzględnieniu osobowych parametrów czasu i ciała widza oglądającego obrazu możliwe staje się dotknięcie idiomatyczności sztuki Bonnarda.

Wszystko to pozwala ująć omawiane teksty nie tylko jako eksplikację tez dotyczących poszczególnych zagadnień sztuki Bonnarda wpisujących się w stan badań nad jego twórczością, ale również (a może przede wszystkim) jako świadectwo pewnego historycznie określonego sposobu oglądania obrazów; inaczej mówiąc, pewnego intrygującego epizodu w dziejach recepcji jego sztuki.

## II. ZAGADKA BLISKOŚCI

Artykuł Jeana Claira *Przygody optycznego nerwu* z 1984 roku<sup>1</sup>, wyznacza istotny próg w historii badań nad sztuką Bonnarda. Jakkolwiek

---

<sup>1</sup> J. Clair, *The adventures of the optic nerve*, (w:) Bonnard. *The Late Paintings*, ed. S. Newman, Paris, Washington, Dallas 1984, s. 29-50.

szereg jego tez, a nawet założenia podstawowe zostały poddane krytyce – to ogólne nastawienie i postawione w nim problemy zmieniły kierunek kolejnych dociekań. W przekonaniu tego francuskiego badacza Bonnard dokonał transformacji pojmowania czasu równorzędnej do tej, jaką w literaturze dał Marcel Proust. Chodzi tu o oddziaływanie – jak mówi francuski historyk sztuki – „wewnętrznego czasu” twórców na postać ich dzieł<sup>2</sup>. Przede wszystkim odnosi się to do pełnej rezerwy postawy Bonnarda wobec przedstawianego motywu i programowej rezygnacji z bezpośredniego studium. Artysta odrzuca naoczny kontakt z obiektem, a w akcie twórczym posługuje się głównie szkicami z zaobserwowanej sytuacji. Takie podejście zakłada aktywną rolę pamięci w procesie malarzkim, która destyluje doświadczaną przez artystę rzeczywistość. Obraz wyłoniony z impulsu różnych danych stanowi pamięciową syntezę, „częstkę czasu w stanie czystym” zawartą w konfiguracji barwnych tonów<sup>3</sup>.

Dążeniem Bonnarda było stworzyć obraz, który odtwarza odczucie „jakby nagle weszło się do pokoju”. Ta koncepcja artystyczna wyłania się w sferze egzystencjalnej i psychologicznej, ale obejmuje optyczne podstawy postrzegania. Obrazowa restauracja momentu, w którym wszystkie elementy pola widzenia są ze sobą powiązane, dotyka „zagadki bliskości”<sup>4</sup>. Kosztem utraty odrębności obiektów malarz dąży do uobecnienia „na poziomie preikonograficznym” całościowego doświadczenia przestrzeni<sup>5</sup>. W obliczu takiej koncepcji obrazu ograniczone są walory perspektywy, której linearny szkielet odtwarza jedynie cechy monokularnego widzenia. Perspektywa stwarza wąski kanał, w którym przedmioty sytuują się sztywno przed widzem, a tymczasem celem francuskiego malarza jest pole, które wchłania obiekty i pozwala zbliżyć ku nim<sup>6</sup>.

Według Claira Bonnard uwzględnia fizjologiczne procesy, podprogowe ruchy gałki ocznej i obejmuje w swej optyce peryferyjne strefy widzenia. To, co w klasycznej perspektywie „trzymane jest na dystans” i rozproszone, podlegając wtórnym relacjom przestrzennym, w obrazach artysty, dzięki krzywoliniowej koordynacji, otacza bezpośrednio widza i łączy w szczególnym momencie olśnienia<sup>7</sup>. Realizuje to schemat przestrzenny (pojawiający się w sztuce Bonnarda już w 1907 roku), w którego centrum przy dolnej krawędzi pola wizualnego znajduje się półkole, a elementy na obrzeżach zwracają się i nachylają do tego ośrod-

<sup>2</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 31.

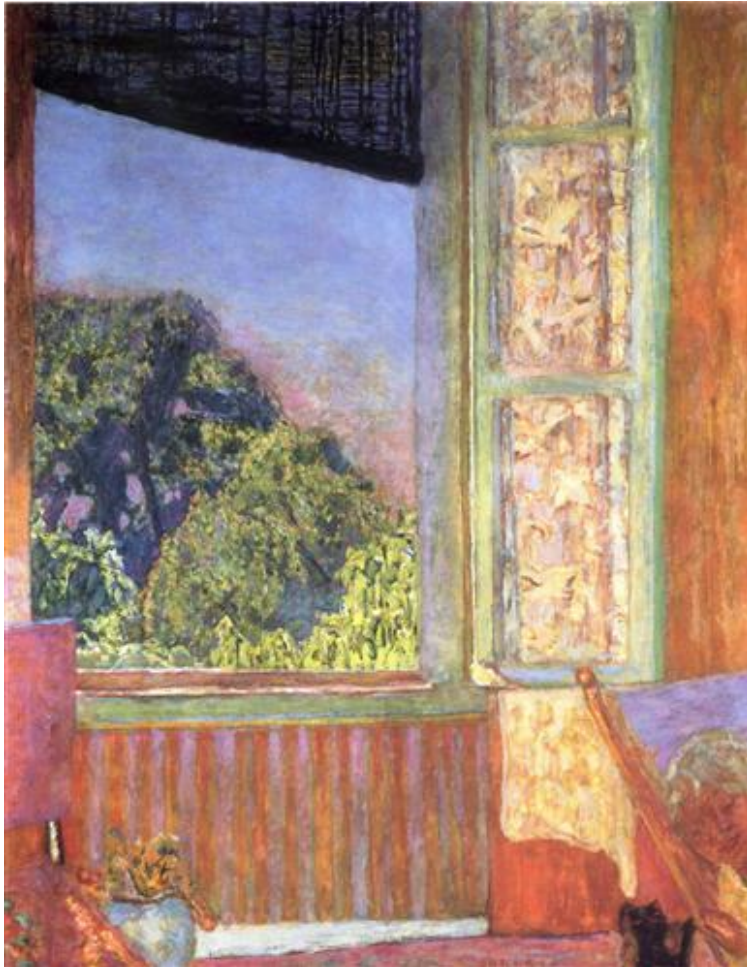
<sup>4</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 33-36.

ka<sup>8</sup>. Warto też podkreślić, że pole widzenia w obrazach Bonnarda poszerzają często dwa charakterystyczne motywy: lustra – oferujące ogląd otoczenia z innych kątów widzenia i okna – odsłaniające nie tylko kolejne widoki, ale także ujednolicające je płaszczyznowo<sup>9</sup>.



1. *Otwarte okno*, olej na płótnie, 118 x 96 cm, The Phillips Collection, Waszyngton

Istotnym czynnikiem dookreślającym przestrzeń obrazów Bonnarda jest fakt, że malował on na nienaciągniętym na krosna płótnie umocowanym na ścianie, aby móc podjąć decyzję o jego kształcie i formacie

<sup>8</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 37-40.

dopiero w końcowej fazie pracy. Tym można wytłumaczyć częste posługiwanie się przez artystę formatami, które wykraczają poza klasyczne kształty pola obrazowego. Wyraża się w tym pragnienie pozostania wiernym fizjologicznym mechanizmom widzenia, które w binokularnym oglądzie przekracza kąt 200 stopni. Bonnard często stosował podłużne „panoramiczne” formaty dochodzące nawet do 3 m, chodziło mu bowiem o stworzenie wizji barwnej, w której zanurza się spojrzenie<sup>10</sup>.

Technika złożonej heteromorficznej unifikacji obrazu wyłania się przede wszystkim ze struktury kolorystycznej jego obrazów. Opiera się ona na unikatowej i ekscentrycznej w kontekście tradycji obrazowej triadzie kolorystycznej, którą stanowią oranż-zielień-fiolet. Sposób wykorzystania barw pochodnych (a szczególnie zamykającego spektrum fioleto – „mostu do świata ciemności”) akcentuje samoistność i nadrzędność autonomicznych praw rzeczywistości obrazowej<sup>11</sup>. Rezygnując z referowania szczegółowych kwestii, podejmowanych w tym zakresie przez Claira, przytoczmy jeden z jego opisów obrazów uwzględniających strukturę kolorystyczną. O monumentalnym *Pejzażu z Cannet* z 1928 (128 x 300 cm) czytamy:

Spojrzenie zanurzone w tym obrazie rozluźnia się i rozpręża w nim dzięki temu, że w pewnym zakresie odpowiada on fizjologii. Wynika to nie tylko z ekspansji płaszczyzny, ale także z tego, że niezależnie od spontanicznego efektu, płaszczyzna jest zbudowana zgodnie z prawami optyki. W centrum, gdzie ogniskowa widzenia skupia się na detalach i posiada największą wrażliwość na kolor, znajdujemy tylko zieleni i błękitne masy drzew oraz naprędcę naszkicowaną pędzlem



2. *Pejzaż z Cannet*, 1928, olej na płótnie, 128 x 300 cm, kolekcja prywatna

<sup>10</sup> Ibidem, s. 42-44.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 40-42.



sylwetę dziewczynki, innymi słowy, chłodną strefę i niewyeksponowane zdarzenie – widzimy „minus”, gdzie spodziewalibyśmy się „plusa”. Bonnard nie tylko jednoczy wizualne pole dążąc do pokazania ‘tego, co widzimy gdy nagle wchodzimy do pokoju’, ale także, co więcej, odwraca naturalny proces. Czyż nie powiedział on, że ‘by zacząć obraz, musi być pustka w centrum’?

Z drugiej strony, na peryferiach, gdzie pod względem fizjologicznym widzenie słabnie, obraz jest bogaty w chromatyczne i anegdotyczne atrakcje, po lewej pojawia się pochylające łeb zwierzę; po prawej natomiast wielka leżąca ludzka postać, która choć znajduje się na marginesie, staje się w istocie główną figurą obrazu. [...] Płaszczyzna obrazu jest zorganizowana w taki sposób, że środek jest pusty, a boczne strefy wypełnione, tak że równoważy to naturalne widzenie, w ramach którego świat jest spontanicznie „centralizowany”, podczas gdy mniejsza uwaga poświęcona jest strefom peryferycznym<sup>12</sup>.

Według Claira Bonnard organizuje pole obrazu w sposób, który odpowiada naturalnemu łąkowi widzenia; nadaje pobocznym strefom tę samą wagę, co centralnym i równocześnie poszerza chromatyczną skalę o dwa ekstrema; włącza w nią z jednej strony fiolety, z drugiej oranże i żółcienie, osiągając granice widzialnego spektrum.

Interpretacja francuskiego badacza przyjmuje, że oglądając obraz Bonnarda dokonujemy rekonstrukcji rzeczywistości na podstawie impulsów, które podsuwa nam obraz; te zaś są w nim zapisane zgodnie z parametrami mechanizmów percepcji i organizacji obrazowej płaszczyzny. Płynnie pogrążamy się w przestrzennej dynamice kompozycji, ponieważ ta elastycznie odnosi się do naszych nawyków widzenia. Budowa obrazu odpowiada na uwarunkowania procesu postrzegania i stanowi ich komplementarne dopełnienie.

Ogólnie można powiedzieć, że przedmiotem dzieła malarskiego staje się szczególna relacja ze światem widzialnym, w której wyobrażenie na płótnie malarskim wyłania się z uwarunkowań obrazu na siatkówce oka. Uniezależniony od perspektywy i skupiony na wewnętrznej czasowości postrzeżenia obraz sytuuje nas na progu rzeczywistości. Prace Bonnarda wskazują na ukryte węzły, które łączą nas z otaczającym światem<sup>13</sup>.

Dla Jeana Claira oglądanie obrazu Bonnarda to przyjmowanie szczególnych danych płynących z obserwacji widzialnej substancji. Malarstwo nie tylko nie blokuje tego rodzaju komunikacji, ale właśnie elastyczne traktowanie jego języka pozwala mu zbliżyć się do świata. W opisach obrazów używa Clair słownictwa akcentującego optyczno-fizjologiczną genezę sztuki Bonnarda i na tym gruncie akcentuje radykalizm jego obra-

<sup>12</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 50.

zowania (m.in. przestrzeń jego obrazów jest bardziej elastyczna niż osiowa, zależna od zachowawczej perspektywy przestrzeni kubistów<sup>14</sup>).

Niemniej istotnym problemem tej interpretacji jest to, że nie otrzymujemy wyjaśnienia w kwestii tego, jaki udział w tych aktach i w procesie powstawania obrazu mają wspomniane na samym wstępie mechanizmy pamięci. W efekcie niejasna pozostaje specyfika mnemotechnicznej transmisji między okiem a płótnem, co – jak sądzę – nie pozwala ufać ciągłości i symetrii między nimi, sugerowanej przez Claira.

### III. TRASY OKA

John Elderfield w opublikowanym kilkanaście lat później esejku pt. *Seeing Bonnard*<sup>15</sup> porusza tą kwestię, podkreślając, że status i problem obecności fizjologicznych zjawisk zachodzących w procesie widzenia w sztuce Bonnarda nie był jak dotąd potraktowany wystarczająco wnikliwie. Elderfield, podejmując optykę i linię interpretacyjną Jeana Claira, dystansuje się od wielu zbyt ogólnych, upraszczających stwierdzeń francuskiego autora, które prowadzą do mylących wniosków. Wyposażony w wypracowany przez Michaela Baxandalla<sup>16</sup> aparat terminologiczny, dotyczący statusu percepcji u Chardina i kubistów, Elderfield dokonuje na wstępie istotnych pojęciowych rozróżnień.

Według tego autora nie można powiedzieć, że obraz jest zapisem empirycznej wizji, bo artysta jedynie posługuje się nią, by osiągnąć określone efekty, np. manipuluje w ramach obrazu relacją między centrum a peryferiami albo wytwarza światło, posługując się kontrastami barw. Obrazy Bonnarda nie są zwykłymi reprezentacjami percepcji substancji, ponieważ były malowane z pamięci i szkiców. Nie powinny być też ujmowane jako przedstawienia pamięci minionych percepcji, ponieważ malarstwo nie może być adekwatne dla tego rodzaju percepcji. Należy o nich myśleć raczej – pisze Elderfield dbając o precyzję terminologii – „jako o przedstawieniach pamięci percepcji substancji po stronie odbiorcy (artysty), który nie posiadał stałej lokalizacji przed substancją, prezentowanemu innym odbiorcom, którzy zajęli mniej lub bardziej stałe miejsce przed powstałą reprezentacją”<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>15</sup> J. Elderfield, *Seeing Bonnard*, (w:) *Bonnard*, ed. S. Whitfield, London, New York 1998, s. 32-52.

<sup>16</sup> M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, London 1985.

<sup>17</sup> J. Elderfield, op. cit., s. 34.

Bonnard maluje z pamięci tak jakby malował z natury, a powstałe w tym procesie obrazy działają tak, że wywołują wspomnienie percepcji substancji. Pole obrazu zawiera impulsy do wykreowania przez odbiorcę powołanego przez pamięć artysty przedstawienia<sup>18</sup>. Kreacja ta odbywa się dzięki zawartym na nim środkom malarskim i generowanym przezeń „żywym efektem”. Analityczne podejście brytyjskiego badacza podważa prostą logikę transkrypcji między wyobrażeniem na obrazie a optyczną fizjologią postrzegania rzeczywistości.

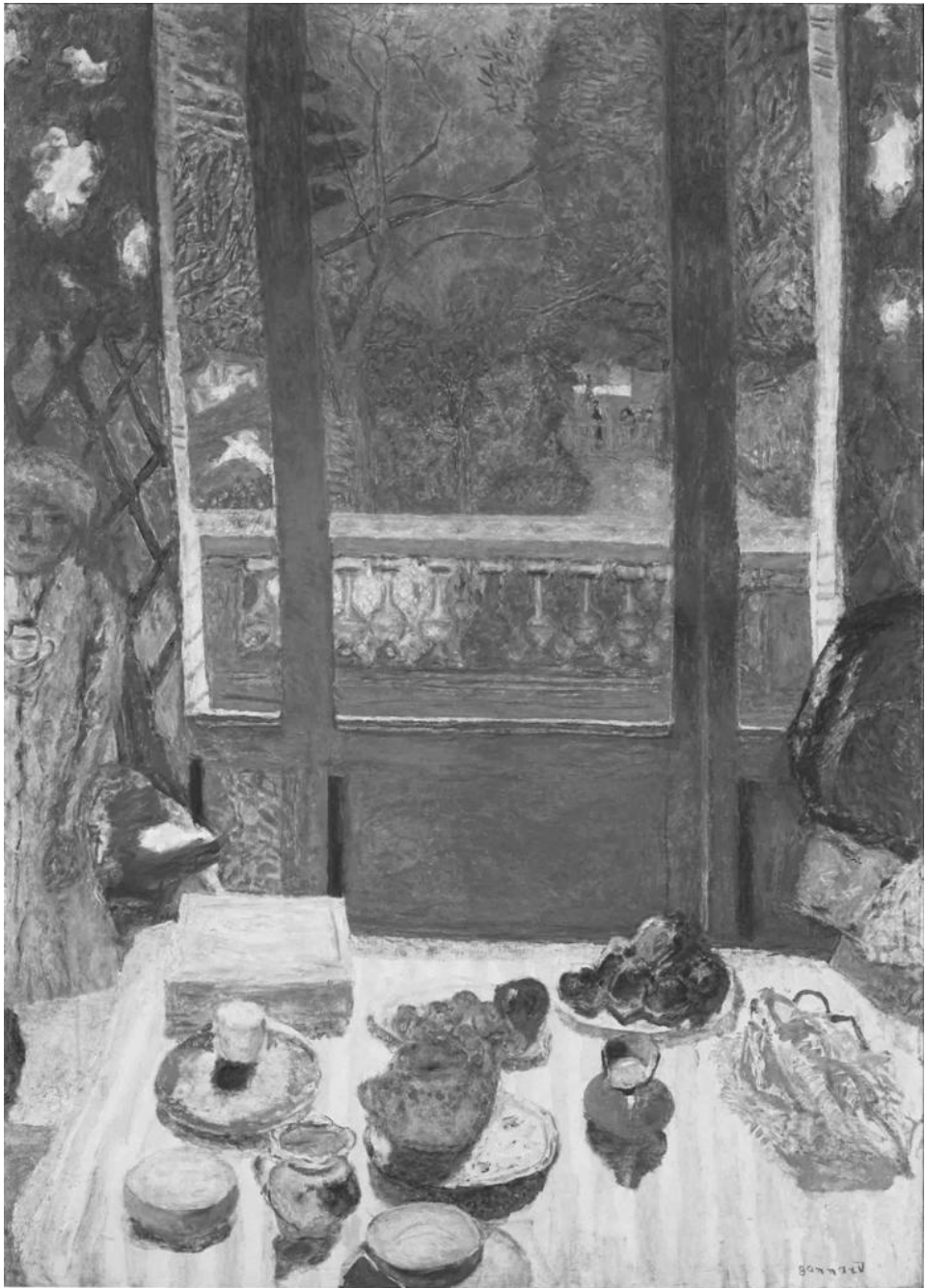
Elderfield szczególnie skrupulatnie przywołuje omawiane już przez Claira stwierdzenie dotyczące tego, że obraz powinien stwarzać odczucie „jakby nagle weszło się do pokoju”. Sentencja poddana wnikliwej i szczegółowej analizie potraktowana jest jako kluczowy trop rozumienia sztuki Bonnarda<sup>19</sup>. Spośród różnych ruchów percepcyjnych, jakie wykonujemy podczas wchodzenia do nowego pomieszczenia, Elderfield zwraca szczególnie na jeden, uznając, że ma on odpowiednik w akcji oglądu obrazu. Chodzi o moment, w którym poruszamy głową w lewo i w prawo, rozglądając się po nowym otoczeniu w poszukiwaniu punktów, na których mogłaby się skupić uwaga, a nasze oczy wykonują mimowolne ruchy sakkadowe.

Skomplikowany charakter tej fazy obserwacji odpowiada rzeczywistości obrazów Bonnarda, których ogląd polega na szczególnej kombinacji percepcyjnych opóźnień i sukcesji. Dla lepszego zrozumienia tych mechanizmów należy zdać sobie sprawę z fizjologicznych uwarunkowań naszego widzenia. Jego zróżnicowanie, a także dynamika wynika z określonego rozmieszczenia komórek w siatkówce – gęsto spakowane w centrum czopki odczytują odcienie i detale w warunkach pełnego oświetlenia zaś pręciki rozrzucone poza dołkiem centralnym odpowiadają za zacierające detale monochromatyczne widzenie.

Dzięki temu fenomenowi Bonnard w obrazie *Jadalnia z widokiem na ogród* (z lat 1930–31) jest w stanie ukryć postać Marty po lewej stronie, gdzie jasnioletowa strefa graniczy z żółcieniami i oranżami. Jedyne niewielka grupa czopków w dołku siatkówki odpowiada za krótkofalowe barwy fioletu i błękitu, a większość reaguje na długofalowe żółcienie i czerwienie tworzące światło dzienne. Dwa krańce spektrum – żółty i fioletowy nie mogą być jednocześnie zogniskowane w oku. Spojrzenie, szukając światła, natrafia przede wszystkim na żółcienie znajdujące się w centrum, podczas gdy krótkofalowe światło fiolet i błękit (znajdujące się poza ogniskiem w świetle dziennym) jawi się jako oddalone i przesunięte ku marginesom, podobnie jak postać na obrazie.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 37.



3. *Jadalnia z widokiem na ogród*, 1930-1931, olej na płótnie, 159 x 114 cm, Museum of Modern Art, Nowy Jork

Posługując się uwarunkowaniami systemu percepcyjnego, Bonnard opóźnia wyłonienie się wizerunku kobiety, umieszczając ją w niewyraźnej i zredukowanej pod względem wizualnych danych strefie krótkofalowej barwności. Dyspozycja barw w polu projektuje jako główną akcję obrazu dostrzeżenie nagłego pojawienia się Marty w pomieszczeniu. Szczególna czasowość obrazów Bonnarda polega na tym, że zdarzenie sceniczne jest tu nie tyle przedstawione, co wynika z przebiegu samego spojrzenia, którego ruch prowokowany jest przez kontrastowo zestawione ze sobą strefy kolorystyczne. Analiza Elderfielda pokazuje, w jaki sposób narracyjny komponent malarstwa Bonnarda uwarunkowany jest performatywną realizacją w percepcji widza<sup>20</sup>.



4. *Białe wnętrze*, 1932, olej na płótnie, 109x162 cm, Musée de Grenoble

Ruch między centrum a peryferiami, rozszerzanie i kurczenie (analogia z rytmem oddychania) jest „globalnym” wymiarem widzenia obrazów Bonnarda. Poza tym obrazy Bonnarda dysponują jeszcze dwoma innymi wzorami ruchów oka: obejmujący całą powierzchnię obrazu oraz związany z jej fragmentami. Tego rodzaju poruszenia oka określone są w znacznym stopniu przez trasy skanowania ruchów sakkadowych, odpowiadających

<sup>20</sup> Ibidem, s. 37-38.

za krótkotrwałą pamięć percepcyjną<sup>21</sup>. Fakt, że przebieg ścieżki spojrzenia stanowi podstawę wizualnego archiwum naszego umysłu, ma ogólniejsze zastosowanie w odniesieniu do Bonnarda. Wykonane z pamięci przedstawienia percepcji są w tym kontekście ukazywaniem procesu kreacji pamięci<sup>22</sup>.

Struktura obrazów Bonnarda polega między innymi na tym, że utrzymują one aktywność widza, drażniąc jego spojrzenie między rywalizującymi ze sobą punktami fiksacji (np. określone motywy, wyodrębnione ślady i rozświetlenia). Ów wizualny niepokój narasta, gdy podobne formy rozrzucone są poza zasięgiem pojedynczego zogniskowania. Złożoną konfigurację takich punktów fiksacji zawiera obraz *Białe wewnątrz* z 1932 roku: drzwi w centrum są przeciwstawione ciemnemu wielobarwnemu widokowi za oknem po prawej, oranżowe krzesło ze strefą po lewej jest konfrontowane z żółtą ścianą za drzwiami, kwiaty u góry po lewej konkurują z kwiatami po prawej u dołu<sup>23</sup>.

O ile globalne rytmy mają charakter pulsacyjny, wynikający z regularnego odbijania się spojrzenia od krawędzi, to pojawiające się w *Białym wewnątrz* rywalizujące rytmy są spazmatyczne, bo zależne od nieregularnej i rozległej ścieżki skanowania.

Jeśli globalne rytmy wyznaczają granice przedstawienia, sięgając krawędzi, będących substytutem ram drzwi, tak rywalizujące rytmy (niezależne od tych ram) są krótkimi cyrkulacjami wytwarzającymi reprezentacje tego, co dostrzegam, gdy wchodzę do pokoju. Przy czym trzeba podkreślić, że oba rytmy są powiązane ze sobą podczas oglądu obrazu.

Konkurencja zachodząca między poszczególnymi motywami powoduje, że obrazy nie realizują wyłącznie płynnych tras krzywoliniowej perspektywy. Wizualna percepcja uwzględniająca w pełni jego złożoną rytmikę prowokuje również ruchy głowy widza, co pozwala stwierdzić, że obrazy Bonnarda dotyczą nie tylko „przygód optycznego nerwu” – jak pisał Jean Clair, ale prowokują „przygody ciała”, które nosi ów optyczny nerw<sup>24</sup>.

#### IV. PAPILOTAGE

Trzeci typ wizualnego ruchu w obrazach Bonnarda to iskrzenie [*brillants*] płaszczyzny malarskiej, które artysta stwarzał, studiując charakterystyczne sreberka oraz wzorzyste papiery, widoczne na zdjęciach ścian

<sup>21</sup> Ibidem, s. 40-41.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 42.

jego pracowni. Padające na nie światło prowokuje zjawisko szybkich sukcesywnych i symultanicznych kontrastów. Związana z nim trudność wyodrębnienia przez oko poszczególnych form przyczynia się do wytworzenia efektu blasku i migotania.

Stłoczone kontrasty, minimalizując odrębność między ruchami sakkadowymi a fiksacjami, przyczyniają się do osłabienia nie tylko kształtów, ale również istotnej różnicy między widzeniem a nie-widzeniem. Nie chodzi tu o to, że następuje zatarcie przeciwieństwa, ale raczej o to, że pojawia się szybka alternacja tych stanów. Zdradza to charakterystyczna fizyczna reakcja na taką skrajną postać wizualności – mianowicie mruganie oczami<sup>25</sup>.

Mruganie oczami [*Papillotage*], które jako szczególny typ reakcji na pewne aspekty dzieła sztuki rozważane było już przez Denisa Diderota, przyczynia się do uświadomienia sobie przez widza, że bierze on aktywny udział w optycznej kreacji obrazu. Jego rola staje się jeszcze bardziej oczywista, gdy zmianie ulega przestrzenna pozycja wobec płótna. Dla patrzącego z bliska, realność obrazu ujawnia wizualną gęstość środków malarskich kosztem kontaktu z przedstawieniem; cofając się, oko re-kreuje rzeczywistość i przywraca związek ze światem przedstawienia<sup>26</sup>. Oznacza to, że widzialność umocowująca rolę podmiotu i przedstawienie przedmiotu wzajemnie na siebie oddziałują, spowalniając reakcje, a nawet zrywając ciągłość między stanowiskami. W tym kontekście można powiedzieć, że mruganie oczyma [*papillotage*] jest rozwarstwieniem różnych aspektów widzenia w procesie dążenia do osiągnięcia wyobrażenia<sup>27</sup>.

W serii *Kobiet w wannie* (najpełniejsze realizacje tego tematu, który pojawił się po roku 1925, przypadają na lata 30. i 40.) opisane powyżej spojrzenie z bliska i z dystansu ma swoje odniesienie w relacji do głównej postaci. Charakterystyczne dla tych obrazów zawieszenie między obecnością i nieobecnością ujmuje następujący fragment tekstu Elderfielda:

Marta zanurzona w wannie jest ukazana jak Afrodyta, która zamiast wychodzić z muszli, przywołując pożądanie i zapowiadając rozkosz, wycofuje się w nią, i ztraca się w sobie. (...) W mgnieniu *papillotage*, świat jest ukryty przed widzem, a doświadczenie oddalenia jest reprezentowane w motywie samozanurzenia Marty i aktywności malarskich środków<sup>28</sup>.

Przedstawienie kobiety leżącej w wannie z pozycji stojącego nad nią malarza określone jest przez „iskrzenie” materii malarskiej. Postrzegane

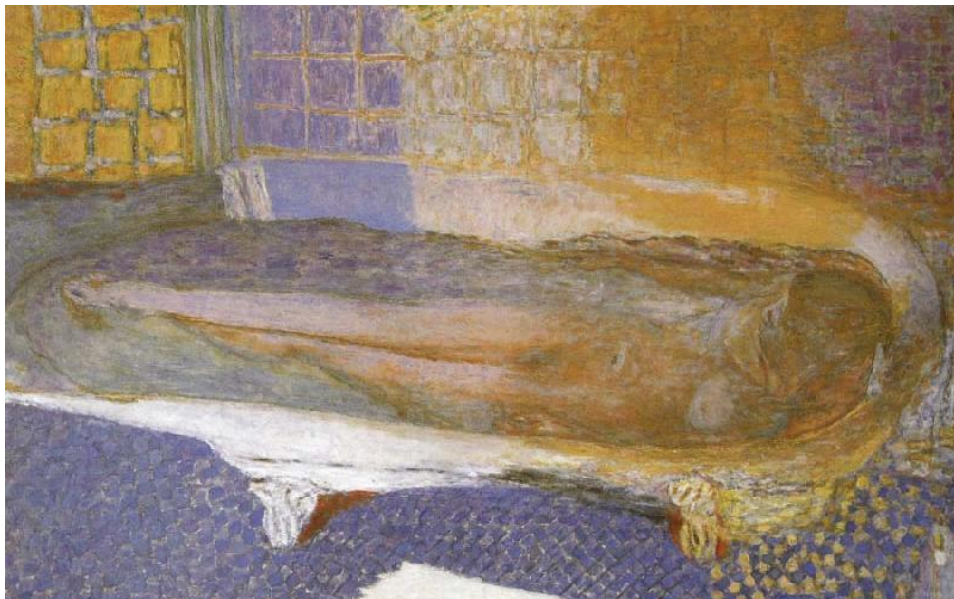
<sup>25</sup> Ibidem, s. 43-44.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 46.

w rozpraszającym świetle ciała, w trakcie oglądu, jawi się jako niedostępne i stopniowo wymykające się spojrzeniu. W tym akcie postrzeżeniowym odsłania swoje cechy jako efemerycznego zapisu pamięciowego.



5. *Akt w wannie*, 1936, olej na płótnie, 93x147 cm, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Zatapiający w wodzie (i farbie) wizerunek, powracający wielokrotnie w późnej twórczości Bonnarda, pozwala lepiej zrozumieć czasowe wymiary jego sztuki. Obraz musi być rozumiany jako terażniejsze doświadczenie, które pozwala odkryć zatrzaśniętą w nim wyjściową „kuszącą” wizję<sup>29</sup>. Praca pamięci u Bonnarda polega na stopniowym wydobywaniu najistotniejszego elementu wspomnienia i następnie „oferowaniu go umysłowi” widza<sup>30</sup>. W odbiorze obrazu proces dochodzenia do tej początkowej wizji posiada dwie strony, które Elderfield dookreśla odwołując się do istotnej dla Bonnarda tradycji malarstwa XVIII wieku. Jedną z nich, „chardinowska”, związana jest z powolną absorpcją, gdy spojrzenie ulega czasowemu rozciągnięciu, by stopniowo odkrywać kolejne zapisane w obrazie niespodzianki. Druga strona, nawiązująca do François Bouchera, charakteryzuje się gwałtowną alternacją obecności i nieobecności, ujawnia jednocześnie erotyczne i melancholijne wymiary obrazu<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 47-48.



Tekst Elderfielda zawiera w kilku istotnych momentach osadzone w języku psychoanalizy sugestie wiążące sztukę malarza ze złożonymi relacjami między artystą a jego wieloletnią partnerką i żoną Martą Boursin. Te subtelnie dawki biograficzne komentarze wypływają z postrzeżeniowej analizy struktury obrazu i wydają się w pewnym zakresie stanowić jej dopełnienie. Elderfield, powołując się na słowa artysty, definiuje jego obrazy jako próbę zatrzymania czasu i swego rodzaju powtarzanie minionego. Właściwy cel dążenia artysty stanowi odtworzenie w języku malarstwa pewnego procesu wspomnienia. Z tymi ogólnymi założeniami współbrzmie dostrzegany już wcześniej przez badaczy fakt, że Bonnard na przestrzeni kilkudziesięciu lat ukazywał swoją stałą modelkę-partnerkę w sposób zacierający oznaki upływu czasu (dotyczy to również aktów, do których kobieta pozowała mu w wieku prawie 70 lat). Obrazy Bonnarda, przechowując dyskretne echa intymnych relacji międzyludzkich, ukazują je przede wszystkim na gruncie konfrontacji z czasem<sup>32</sup>.

Koncepcja sztuki w dojrzałej twórczości Bonnarda jest wyciągnięciem wniosków zarówno z kubizmu, jak i tych płynących z artystycznego dialogu prowadzonego z malarstwem Henri Matisse'a. Rewolucja malarstwa francuskiego między 1906 a 1912 oznaczała – jak pisze Baxandall – „uwewnętrznienie narracyjnej materii przedstawienia w medium postrzeganych wizualnie form i barw”<sup>33</sup>. Narracyjny komponent malarstwa został przemieszczony do performatywnej reprezentacji w percepcji widza. Matisse, odrzucając wrazeniowy zapis rzeczywistości, dążył przede wszystkim do wytworzenia idealnej postaci widzialności poza czasowymi uwarunkowaniami. Ekstrakcja wyobrażenia ze zmiennych i przypadkowych aspektów danego aktu postrzegania powoduje, że powstały obraz apeluje do widza wprost, rezonując jako całość<sup>34</sup>.

W przypadku Bonnarda chodzi o transpozycję momentu w strukturę obrazu w taki sposób, że jego ogląd związany jest z mechanizmami czasowego rozciągnięcia, rytmizacji, zwolnienia itp. Te aspekty określające sposób oglądu odpowiadają scenariuszowi pamięciowego doświadczenia, które na swój sposób odtwarza odbiorca. Powyższe wnioski, jakie płyną z analizy Elderfielda, można ująć też od nieco innej strony. Bonnard w długotrwałym procesie twórczym osadza w materii obrazu określone „kuszące” wspomnieniowe momenty. Te z kolei są odtwarzane i uruchamiane w akcie postrzeżeniowym przez widza. Sposób ustrukturyzowania materii w obrazie prowokuje określone percepcyjne procesy, analogiczne do stopniowego wyzwalań i wyświetlania pamięci.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 46-48.

<sup>33</sup> M. Baxandall, op. cit., s. 71.

<sup>34</sup> J. Elderfield, op. cit., s. 47.

## V. PASYWNOŚĆ

Kwestia statusu pamięci i sposobów, w jaki przenika ona obraz, staje się też węzłowym wątkiem opublikowanego w 2006 roku tekstu *Bonnard's „passivity”* przez Yves-Alain Bois<sup>35</sup>. Jeśli tekst Elderfielda zdradza zaufanie badacza do technicznej terminologii z zakresu psychofizjologii widzenia i precyzyjnych epistemologicznych uściśleń pojęciowych zaczerpniętych z pism Michaela Baxandalla, to artykuł francuskiego badacza na wstępie przyjmuje postać swobodnego eseju, by stopniowo dotrzeć do kluczowych kwestii dotyczących twórczości artysty.

Punktem wyjścia dla zawartych tam rozważań jest kwestia powodów lekceważenia malarstwa Bonnard'a przez Pabla Picassa. Bois pyta, jak twórca o takiej obrazowej inteligencji mógł być całkowicie nieczuły na sztukę starszego kolegi. Poza zarzutem dotyczącym zbytnej uległości wobec motywu, Picasso wytyka brak umiejętności podejmowania decyzji co do wyboru określonego tonu kolorystycznego i unikanie wyrazistych kontrastów w polu obrazowym.

Niezależnie od tego, czy uznamy poszczególne opinie Hiszpana za trafne (np. wbrew tym stwierdzeniom dojrzałą twórczość artysty charakteryzują mocne zderzenia barw komplementarnych i kształtów prostych z lukami), to ogólnie świadczą one o ślepotcie na istotne aspekty sztuki Bonnard'a. Picasso – mówi Bois – ujawnił swoje własne ograniczenia, akceptując „jedynie sekcję dętą i bębny w orkiestrze nowoczesności”, nie dostrzegł ukrytego obrazu w pobieżnie oglądanej dekoracyjnej powierzchni oraz faktu, że dzieła francuskiego malarza zakłócają i naruszają nawykowe widzenie przy pomocy specyficznych środków<sup>36</sup>.

Przywołanie konfrontacji z Picassem, która zaciążyła nad historią recepcji Bonnard'a (rozpropagował tę krytykę Christian Zervos), służy Bois zarysowaniu negatywnego pola odniesienia przed przejściem do własnego sprawozdania z obrazów. Pozytywnym punktem wyjścia dla Bois jest systematyczna typologia percepcyjnych reakcji oka przedstawiona przez Elderfielda.

Uwaga Bois skupia się na trzecim z opisanych przez Elderfielda ruchów oka, a więc częściowym skanowaniu pola. To, czym uderza obraz Bonnard'a w pierwszym z nim kontakcie, to nasycenie intensywną wizualnością pola, która utrudnia rozeznanie się w napływie nierzadko sprzecznych ze sobą danych. Dalszy ogląd obrazów Bonnard'a prowadzi nas do spostrzeżenia, że poszczególne obiekty posiadają samowystarczalne formy prowadzące do ich wizualnej izolacji w odrębne kompaktowe

<sup>35</sup> Y.-A. Bois, *Bonnard's „passivity”,* (w:) *The work of Art: Suspending Time*, ed. S. Pagé, Paris 2006, s. 51-63.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 51-53.

całości<sup>37</sup>. Poszczególne przedmioty nawołują nas do przyznania im istotnej roli kosztem swoich sąsiadów. To wrażenie wywodzi się nie z nadmiaru (niektóre obrazy nie są zatłoczone), lecz bardziej z faktu, że żaden z elementów nie jest podmiotem dominującej zasady, a obiekty nie współdziałają ze sobą i otoczeniem – relacje między nimi są wątle i prowizoryczne. Praktyka Bonnard, by „pracować na jednym fragmencie przy zakrywaniu pozostałych” powoduje, że trudno znaleźć nam „zakotwiczenie” w obrazowej przestrzeni<sup>38</sup>.

W oglądzie z bliska obrazy Bonnarda odsłaniają swoje materialne i śladowe różnicowanie: „nic nie jest mniej homogeniczne niż dotyk Bonnarda”<sup>39</sup>. Powierzchnia podzielona jest na niezależne od obrysów przedmiotów strefy wpływów, które definiowane są przez dominujący kolor. Z kolei ogląd z dystansu cementuje wizualnie autonomiczne obszary (przy czym decydujące w tym zakresie są temperaturowe kontrasty barw) i przyczynia się do zanurzenia obiektów w płynnym otoczeniu.

Francuski historyk sztuki, opisując w ten sposób obrazy, odrzuca przekonanie wielu badaczy (Johna Elderfielda, ale także Sary Whitfield i Davida Sylvestra), że ogląd z dystansu przywraca trwale i integralne jakości przedmiotom. Przypomina nam też, że sam Bonnard stosował test dystansu dla obrazu, patrząc nań z odległości 10 metrów nie w celu odtworzenia stabilnych wizerunków rzeczy, ale by zgrać ze sobą relacje barwne<sup>40</sup>.

Bois pisze tak:

obrazem, który ostatecznie uwolnił mnie od jakichkolwiek inklinacji do syntetyzowania z dystansu jest martwa natura z 1936 roku, *Kosz owoców* w Fogg Museum w Cambridge (MA). Miałem możliwość egzaminowania tego obrazu przez wiele lat spędzonych na Harvardzie. Ta sama rzecz przydarzała mi się za każdym razem. Próbując ustalić, czym mogłaby być czarna strefa o oranżowych krawędziach pośrodku, albo dziwna zielona kreatura z brązowymi „włosami” widoczna za uchwytem czy inne osobliwe detale, wykonywałem krok do tyłu, ale zawsze kończyło się to niepowodzeniem. Niebiesko-zielony jęzor zwisający po prawej zwykle przyjmował kształt liścia karczocha, ale co z resztą... Nieważne jak bardzo próbowałem, dystans nie pozwalał tej kompozycji krystalizować się w nic innego jak senny obraz rogu obfitości z niewyraźną [mglistą] zawartością pływającą na sztormowym morzu (obrús rozdziela się na cztery „strefy wpływów”) w stronę niejasnego horyzontu z żarzącymi się prostokątami (stół, ściana, kominek?)<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> Y.-A. Bois powołuje się na opis Davida Sylvestra przedstawiony podczas audycji radiowych z lat 1960–1961, ibidem, s. 54.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 54-55.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 57-58.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 58-59.

6. *Kosz owoców*, 1936, olej na płótnie, 70 x 35 cm, Fogg Art Museum, Cambridge (Massachusetts)



W przeciwieństwie do innych badaczy (takich jak np. Clair) Bois uważa, że istnieje tylko jeden jedyny powód, dla którego Bonnarda można by ewentualnie nazwać malarzem rzeczywistości, i to powód dość przewrotny. Chodzi tu o zdolność artysty do swobodnego włączenia w swoje obrazy, bez specjalnego ich eksponowania rozmaitych anomalii i percepcyjnych nonsensów, jakich doświadczamy w spektaklu postrzeganej i wspomnianej przez nas rzeczywistości („To, co nieprawdopodobne, jest właśnie prawdą” stwierdza jedna z notatek malarza). Nie jest to jednak przejaw dążenia do realizmu, lecz przeciwnie, należy to łączyć z wymagającą znacznego wysiłku deautomatyzacją percepcji – określaną przez rosyjskich formalistów jako *ostranienie*. „Lotna uwaga” malarza zachowuje najwyższą czujność wobec luk i uskoków w spektaklu świata, tak samo jak psychoanalityk skupia się na przeżyczeniach i pomyłkach pacjenta<sup>42</sup>.

Powyższe wnioski oznaczają między innymi to, że interpretacja Elderfielda, choć trafna w zakresie opisu mechanizmów czasowości obrazu, jest błędna tam, gdzie sugeruje, że po wstępnej optycznej konfuzji rzeczywistość wyobrażenia utrwała się w widoku z dystansu, otwierając drogę do syntezy i zakrzepnięcia wizerunku<sup>43</sup>.

Dla Bois obecność paradoksalnych aspektów wyobrażeń i asocjacje na granicy snu są dowodem na to, że dzieła powstały w oparciu o wspomnie-

<sup>42</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 60.

nia. Przepracowywane w pamięci i na powierzchni płótna wyobrażenia uzyskiwały w trakcie tego procesu cechy nadające im nieregularną, nieciągłą, a czasami przewrotną postać<sup>44</sup>.

Można powiedzieć, że właśnie pamięciowe uzależnienie obrazu powoduje, że zawarte w nim wyobrażenie zanurzone pozostaje w efemerycznym aspekcie wizualności. Fakt, że wyobrażenie to nigdy w pełni nie uwalnia się od rozległej konstelacji postrzeżeń uwarunkowań i przypadłości, jest przyczyną kruchości i niestabilności bonnardowskich wizji.

Zastrzeżenia co do dotychczasowych określeń wizualnej postaci obrazu powiązane są z odmiennym ujęciem szerszych funkcji pamięci i rzutu ją na sposób rozumienia natury wyjściowej inspiracji. Wbrew temu, co wydaje się wynikać ze stwierdzeń malarza, a potem interpretacji Elderfielda, ów wyjściowy obraz nie może mieć charakteru wolicjonalnego. Pierwsze doznanie – „kuszenie” malarza, którego odpowiednik miał się znaleźć na obrazie, nie był kwestią wyboru, lecz wyłaniał się mimowolnie. Ów obraz „przychodził” czy „spadał” nań bez możliwości istotnej kontroli. Na tym polega według Bois decydująca dla wyjątkowego charakteru sztuki Bonnard „pasywność”. Pasywność stanowi tu szczególne „nastrowienie” wobec pojawiających się w jego otoczeniu ludzi i rzeczy, która pozwala wyłonić się wyjściowej twórczej wizji. Jej konsekwencją jest dążenie do restytucji w obrazie tego niezależnego wyobrażenia oraz fundamentalna trudność (niemożliwość) realizacji tego zadania. Jeśli Picasso mówił, że Bonnard był niezdecydowany i nie potrafił wybierać, to dlatego, że nie chciał wybierać. „Nie jest łatwo optować za nie-wyborem – pisze Bois – nie jest łatwo zamienić pasywność w cnotę i uczynić ją głównym źródłem sztuki”.

Poddawanie się Bonnardowi wezwaniu mimowolnego obrazu rozważa Bois w ramach szerszej koncepcji podmiotu. Porównuje on postawę artysty do założeń filozofii fenomenologicznej problematyzującej nadrzędność ludzkiej świadomości w podejściu do rzeczy i akcentującej znaczenie ciała. Nietrudno odnieść do jego sztuki fragment z pism jednego z klasyków fenomenologii – Maurice’a Merleau-Ponty’ego, w którym mowa o tym, że: „zapamiętać coś to pamiętać sposób, w jakim przystępowaliśmy do tego; a to dokonuje się przez ciało, pamięć jest więc pewnym trybem bycia ciała”<sup>45</sup>. Właśnie dzięki osłabianiu nadzoru jaźni i wierności doświadczeniu Bonnard zdołał zaangażować ciało widzów w swoje obrazy, i odnieść je z powrotem do przed-przedmiotowego, przed-symbolicznego świata, o którym staramy się zapomnieć.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Cyt. za: ibidem, s. 62.

Tego rodzaju dostęp do rzeczywistości swoją analogię znajduje również w relacjach między światem a zwierzętami (znana jest słabość Bonnarda do kotów i psów, często portretowanych w jego pracach). Owa szczególna empatia wyraża się między innymi w widzeniu, jakie oferuje widzowi malarz, gdy na martwą naturę każe mu patrzeć np. z perspektywy pszczoły.

Bois przez te przykłady wskazuje na eksplorację przez Bonnarda specyficznego rejestru istnienia, który nie podlega mechanicznej identyfikacji przez naszą jaźń i wymaga pasywnego oddania się jego objęciom. Malarz tworzący obrazy zanurzone na tym planie nie odrzuca pojawiającej się tam niekoherencji i nie wymusza wizualnej ciągłości. W efekcie jedność obrazów Bonnarda – mówi Bois – jest „stale pofragmentowanym dywanem” i „akumulacją nieprzejrzystości”<sup>46</sup>.

Te końcowe sformułowania naprowadzają nas na kolejne różnice stanowisk omawianych badaczy. O ile Elderfield dostrzegwał „różnicowaną nieciągłość w kreacji iluzyjnego widoku” wyłącznie na poziomie plam barwnych, to Bois uznaje, że odnosi się to do każdego poziomu – również nawarstwień podkładów i zasadniczych dysjunkcji przestrzennych. Zróżnicowanie opinii w tym zakresie wynika z innej lektury określonych aspektów struktury obrazowej, ale wiąże się także z różnicami dotyczącymi ogólniejszej perspektywy interpretacyjnej.

## VI. REALNOŚĆ OBRAZU I PORUSZENIA PAMIĘCI

Specyfika stanowisk wszystkich omawianych badaczy czytelna staje się w kontekście pytania o naturę „realizmu” Bonnarda. Tutaj najbardziej jednoznaczne stanowisko zajmuje Jean Clair, dla którego Bonnard akcentując te wymiary postrzegania, które nie mieszczą się w ujęciu perspektywicznym, stwarza nową syntezę oglądu rzeczywistości. Bonnard – jako eksplorator widzenia fizjologicznego poszerzający pole widzenia – jawi się jako superrealista.

Stanowisko Claira jest jednoznaczne, ale jednocześnie najmniej precyzyjne, czego dowodzi analiza Johna Elderfielda. Dla anglosaskiego badacza istotny jest opis uwarunkowań pośrednictwa obrazu między doświadczeniem malarza a doświadczeniem widza. Substancja rzeczywistości jest poddana przez malarza operacjom pamięciowym, których wynikiem jest określony ustrój dzieła. Obraz nie zapewnia dostępu do pamięci malarza, ale jedynie do tego, jak ta pamięć jest konstruowana w malar-

---

<sup>46</sup> Ibidem, s. 63.

skim polu. Obraz jest impulsem, który pozwala widzowi kreować odniesienie do przywołanej w pamięci substancji rzeczywistości. Percepcyjna restauracja, jaka zachodzi w warunkach malarskiego medium pozwala badaczowi zbudować most między strukturą obrazu a rozpatrywanymi psychoanalitycznie realiami biograficznymi. Elderfield podtrzymuje tezę „realistyczną”, ponieważ przyjmuje, że istnieją fazy w oglądzie obrazów Bonnarda – szczególnie dotyczy to obserwacji z dystansu – gdy zachodzi synteza widoku rzeczywistości.

Z kolei Yves-Alain Bois, akcentując konieczność obserwacji z bliska (przyjmuje, że do niej przede wszystkim zachęca nas malarz, akcentując taktylne jakości powierzchni) stawia pod znakiem zapytania moment integracji oglądu rzeczywistości. Podejmując opisaną przez Elderfielda złożoność różnych reakcji wzroku na strukturę dzieła Bonnarda, Bois nie dostrzega utrwalającej restauracji, którą miałby wytwarzać obraz realnej substancji. Im bardziej brniemy, przyglądając się obrazom i rozpatrując poszczególne ich elementy, tym bardziej popadamy w prowokowane przez wielowarstwową technikę malowania wewnętrzne napięcia w zakresie projekcji przestrzeni, nieregularnej konfiguracji plam barwnych. Bois narusza więc granice tezy realistycznej, uznając, że multiplikacje nieciągłości w obrazach Bonnarda wyrażają percepcyjną nieprzystawalność świata.

Inny wspólny temat w omawianych tekstach dotyczy kwestii pamięci, która otwiera się na sprawę czasowości percepcji. Mechanizmy pamięciowe są według Jeana Claira dla Bonnarda środkiem destylacji i filtrem, przez który postrzegana jest rzeczywistość. Dowodem na specyficzny stosunek Bonnarda do czasu jest unikanie datowania listów i osobliwe zapiski w dzienniku artysty towarzyszące rysunkom – sygnalizują one w sposób lakoniczny i systematyczny wyłącznie stan pogodowy nieba danego dnia. Upływ czasu jest tu rejestrowany przez powtórzenia akcentujące jedynie drobne zmiany – następuje tu podkreślenie tego, co regularne, ale nigdy identyczne<sup>47</sup>.

Notatki te są według Jeana Claira świadectwem tego samego nastawienia, które jest czytelne w obrazach. Ogólnie polega ono na odrzuceniu chronologii i rytmu kalendarza na rzecz czasowości otwierającej się na odrębne i unikatowe jakości danej sytuacji. Nie chodzi tu jednak o bezpośrednią rejestrację tego, co mija, ale dotarcie doń w ruchu powrotnym pamięci. Dopiero operacja mnemotechniczna pozwala na wielowymiarową destylację minionej sekwencji czasu w całej jej złożoności. Obrazy Bonnarda są re-kreacją przy pomocy środków malarskich danego mo-

---

<sup>47</sup> J. Clair, s. 29.

mentu w czasie jako samoistnego stanu rzeczy. Praktyka malarza polegająca na wytwarzaniu w oparciu o pamięć wyobrażenia wnętrza czy pejzażu znajduje swą paralelę w dziele literackim Marcela Prousta i zmierza do „izolacji” danej części czasu „w stanie czystym”<sup>48</sup>.

John Elderfield zgadza się z tym, iż dzieła malarza „przedstawiają niewielki zamknięty świat w pułapce czasu”, ale jego wyjaśnienia idą dalej i w nieco w innym kierunku. Stanowisko tego badacza w tym zakresie było już szerzej prezentowane; teraz podkreślmy przede wszystkim to, że istotna teza tego autora stwierdza, że Bonnard malując z pamięci obrazy, które przedstawiają percepcję ujawnia proces kreacji pamięci<sup>49</sup>. W tym sensie można powiedzieć, że obrazy działają na analogicznych zasadach jak mechanizmy pamięci.

Obraz jako „zatrzymany moment w czasie” (stwierdzenie samego malarza) wymaga przywołania pewnej chwilowej percepcji. Jeśli wyjściowa wizja przynależy do momentalnej percepcji, to obraz, który ją przedstawia, musi oferować jej reprezentację w czasowym lokum, gdzie została znaleziona; np. przy gwałtownym wejściu do pomieszczenia. Przywołanie tego czasowego otoczenia stwarza przed widzem szansę odkrycia wyjściowej wizji w nim zatrzaśniętej. Działanie Bonnarda, tak jak się prezentuje przed widzem, polega więc na technice wydobywania i wyodrębniania pewnej treści pamięci. Widz dochodzi do tego przez obraz, który musi być powolnie absorbowany, by oglądający mógł – zgodnie ze słowami malarza – ‘odkryć zapach i smak rzeczy’<sup>50</sup>. Widz, obcując z obrazem w nieśpieszny sposób, doświadcza tego, że wyjściowa wizja, pod presją której powstało dzieło, sama miała charakter temporalny. Ogólnie, wnioski płynące z interpretacji Elderfielda można ująć w następujący sposób: zawarty w obrazie moment odsłania się przed widzem, o ile sam widz zdoła przyjąć ten obraz jako (realizujący się w jego oglądzie) szczególnie proces czasowy.

Yves-Alain Bois, podejmując kwestię pamięci, przyjmuje w ogólnych zarysach stanowisko Elderfielda i jednocześnie akceptuje sygnalizowane przez Claira (i innych badaczy) związki Bonnarda i Prousta. Mimo że Bois wprost nie dodaje nic do tych tez, to jednak przemieszcza je w inny kontekst i rozwija w stronę, która prowadzi go do wniosków umacniających jego odrębną interpretację.

Bois wyciąga istotne konsekwencje z faktu, iż malarz nie studiował bezpośrednio natury, ale odwoływał się do pamięci. Właśnie to pośrednictwo powoduje, że jego wyobrażenia w tej obróbce wydane są na różnego

<sup>48</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>49</sup> J. Elderfield, op. cit., s. 41.

<sup>50</sup> Ibidem.



rodzaju asocjacje i przekształcenia, które odbierają im realność. Operacje pamięciowe zachodzące samorzutnie idą w różnych kierunkach nie troszcząc się o „realistyczne” związki produkują nieoczekiwane analogie np. między koszem na stole a okrętem na morzu. Obraz, który jest tworzony i odtwarzany w pamięci, pozostaje fragmentaryczny, nieciągły, dysponuje osobliwie zdefiniowanymi krawędziami oraz nieregularną ostrością<sup>51</sup>.

Dla Bois istotne jest to, że te cechy (przypominające wizję po nagłym porannym przebudzeniu) nie zanikają, a obraz nigdy nie osiąga stanu klarowności – pozostaje na zawsze w stanie efemerycznego zawieszenia.

Oznacza to też, że odmiennie niż ma to miejsce w interpretacji Elderfielda, pamięć nie jest ściśle uwikłana w zależności narracyjne. Charakter ‘tego, co uderzyło’ artystę w danym wrażeniu, znajduje się poza jego ścisłą kontrolą. Dążenie malarza idącego za tym wezwaniem nie polega na restytucji określonej treści pamięci, ale odtwarza pewien określony dostęp do ‘przed-symbolicznego świata’, który znajduje się w jego bezpośrednim otoczeniu<sup>52</sup>. Ten tryb istnienia, który malarz poszukuje przez obraz niemal „po omacku” (stąd nieskończona liczba *pentimenti*) opiera się na dialogu cielesności z otoczeniem.

Praca artysty pod presją tego rodzaju doświadczeń w pewnym zakresie może obejmować również – choć Bois wprost tego nie mówi – opisywane przez Prousta mechanizmy pamięci mimowolnej. W ramach tej komunikacji między obrazem a pamięciowym bodźcem istnieje też taka częstotliwość, która znajduje się pod progiem świadomości. Malowanie to więc obcowanie z zapisanymi w ciele asocjacjami, które uwalniają powstały obraz od ścisłej przyległości do potocznej rzeczywistości. Pasywne zanurzenie się przez malarza w meandry pamięci odsłania przed widzem świat wewnętrznie rozwarstwiony i rozgałęziony; jeszcze nie zorganizowany. Perspektywa opisująca rolę pamięci w praktyce Bonnard, jaką tworzy Bois, nie toruje więc drogi ku treściom biograficznym; ale traktuje obraz jako wizję, która „paraliżuje” wszystkie jednokierunkowe odniesienia.

## PERCEPCYJNE OPÓŹNIENIE

Omawiane powyżej trzy interpretacje późnej twórczości Bonnard, tworzą (pomijając na chwilę różnice między nimi) pewien istotny próg poznawczy. Wykazują złożone osadzenie procesu malarskiego w procesach pamięciowo-kognitywnych. To uwarunkowanie rzutuje na szcze-

<sup>51</sup> Y.-A. Bois, op. cit., s. 60.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 62.

gólną postać, jaką osiągają powstałe obrazy w akcie aktualizacji przez widza.

Autorzy podkreślają, że złożony ustrój dzieł, który wyłania się w samym oglądzie, ujawnia nasyconą afektywnie dramaturgię. W tej perspektywie naruszeniu ulega znieczulająca i „oślepiająca” wizja Bonnarda jako malarza „kulturalnego” abdykującego w obliczu gwałtownych przemian artystycznych<sup>53</sup>.

Istotnym aspektem wyłaniającym się z zestawu omawianych wypowiedzi są zastanawiające napięcia między zawartymi w nich sprawozdaniami z aktu lektury. Przyjęcie obrazu za punkt wyjścia w tych interpretacjach powoduje, że konfrontacja nie zachodzi wyłącznie na poziomie dyskursu teoretycznego, ale dotyka samego procesu oglądu: dotyczy tego, co widzimy, gdy oglądamy obrazy Bonnarda.

Jeśli dla Jeana Claira obrazy artysty zawierają regularną relację z procesów widzenia – to według Bois jego sztuka skupia się właśnie na marginaliach – pęknięciach i lukach w widzeniu. Dla Elderfielda obraz opiera się percepcyjnej narracji, która dramatyzuje pojawianie się i znikanie postaci i motywów; gdy tymczasem dla Bois akcja obrazowa grzęźnie, spojrzenie drążąc przestrzeń wpada w pułapki, o ile od razu nie odbija się od płaszczyzny. Jeśli dla jednego autora kompozycja kieruje naszą uwagę, oprowadza oko po prostokacie pola, to drugi podkreśla produkowane przez obraz rozproszenie uwagi, aż po dekoncentrację.

Przy bliższej lekturze tych tekstów można dostrzec, nie likwidując napięcia, że każda z nich ujawnia nieco odmienną technikę oglądu. Sposób, w jaki zostały przedstawione w niniejszym artykule te różne trajektorie spojrzenia, umożliwiał odczytanie ich jako pewnej szerszej narracji o spotkaniach z obrazami. Posługując się przestrzennymi parametrami, można zidentyfikować te sposoby oglądu: Clair kładzie nacisk na elastyczność spojrzenia, które ogarnia obraz wszczepiając od granicy do granicy, u Elderfielda dominuje dostrzeżenie walorów zdystansowanego punktu widzenia – oglądając z daleka, natomiast Bois podchodzi do obrazu – preferując ogląd z bliska.

W tym układzie można je potraktować jako serię kolejnych kroków wykonanych w trakcie obserwacji. Zmienność optyki i zróżnicowanie sta-

---

<sup>53</sup> Rewizję rozpoczętą pod koniec minionego wieku umacniają teksty powstające w ostatnim okresie, szczególnie te towarzyszące kolejnym wystawom, np. *Pierre Bonnard. The Still Lifes and Interiors* w 2009 roku, (Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku), czy *Pierre Bonnard: Peindre l'Arcadie* w roku 2015 (Muzeum D'Orsay w Paryżu). Nie bez znaczenia dla re-aktualizacji Bonnarda miała zmiana paradygmatu historyczno-artystycznego w ostatnich dekadach XX wieku i będące jego konsekwencją poszukiwania alternatywnych zjawisk w ramach i na marginesach modernizmu.

nowisk oglądu są immanentnie związane z pracą „różnicy ikonicznej” w samych obrazach i wynikają z ich wewnętrznego ustroju. Dzieła Bonnard’a w istotnym sensie programują sposób postępowania od rozciągnięcia spojrzenia w próbie ogarnięcia całości płaszczyzny, zmiennego pulsu między centrum a peryferiami, ku kolejnym fiksacjom rozrzuconym w polu. Rozpisany w ten sposób ogląd prezentuje znamienne dla odbioru obrazów Bonnard’a tendencję do osłabiania identyfikacji i wycofywania tożsamości wyglądów. Ten radykalny ustrój obrazów, prowadzący do dekoncentracji patrzącego, otwiera się na to, co możemy określić terminem opóźnienia percepcyjnego.

To opóźnienie percepcyjne oznacza, że obrazy Bonnard’a stanowią wyzwanie wobec dominującej w praktyce analitycznej historii sztuki – psychologii postaci. Szczególna jakość dzieł Bonnard’a oparta na współistnieniu rytmu organizacji i dezorganizacji pozbawiona jest nadrzędnej zwartości *gestalt*. Analiza przyjmująca prymat postaci nie uchwyci zabiegów malarza, ponieważ fale rozciągające percepcyjnie obraz nie są dlań produktywnie znaczeniowo. Dzieła te ustanawiają „niekonkluzywną” relację między fragmentem a całością skutkującą nieustannym odwlekaniem i opóźnianiem integracji motywów i elementów pola obrazowego.

Oglądanie obrazu Bonnard’a to śledzenie wszystkich zakamarków i szczelin w przestrzeni, które w prowokowanym przez obraz sposobie oglądu jawią się jako warte uwagi. Wszystko to przyczynia się do powtarzających się na różne sposoby zmian spojrzenia w przejściowym obszarze między tym, co uświadomione, a mimowolne. Obrazy Bonnard’a eksplorują sytuację, gdy aktywność dekodowania form ulega osłabieniu i zostaje przekierowana ku innemu horyzontowi, w którym mechanizm referencji przestaje narzucać swoje jednokierunkowe prawa.

Na planie historyczno-artystycznym można myśleć o pracach Bonnard’a jako specyficznej reinterpretacji modernistycznego pojęcia płaszczyzny obrazowej. Dzieła malarza ukazują swoją idiomatyczność w kontekście klasycznej definicji obrazu malarskiego, która wyłoniła się w bliskim mu środowisku artystyczno-towarzyskim w okresie jego młodości. Reinterpretacja ta polegałaby na dosłownym „zawieszeniu” mechanizmów płaskiego pola, przez wprowadzenie weń czasu, który przekształca i zwalnia proces wyłaniania się obrazu. Maurice Denis mówił, że obraz, zanim się staje się jakąkolwiek anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską, pokrytą kolorami w pewnym określonym porządku. Dla Bonnard’a właśnie słówko „zanim” rozpoczynające tę sławną sentencję jest kluczowe, ponieważ jego obrazy wprowadzają nasze oko w niespodziewanie rozległą przestrzeń poprzedzającą wizerunek. Wyłaniające się wyobrażenie nigdy nie uwalnia się od swych czasowych uwarunko-

wań, dzięki czemu jego zjawienie się zostaje odwleczone najdalej, jak to możliwe.

Wykorzystanie przez Bonnarda pamięci i rozciągnięcie procesu percepcji powoduje, że jego dzieła malarskie wydane są na procesy czasowe w sposób bezprecedensowy<sup>54</sup>.

Epizod w recepcji sztuki Bonnarda, który stał się przedmiotem tego studium, potwierdza przekonanie, że twórca ten „nie jest malarzem dla tych, którzy się śpieszą”<sup>55</sup>. Fenomen percepcyjnego opóźnienia pozostaje w zastanawiającym związku z opóźnieniem, dotyczącym odkrywania tego rodzaju jakości w badaniach historyczno-artystycznych. Może dopiero po wykonaniu omawianych tu trzech kroków jesteśmy w miejscu, z którego możemy zadać odpowiednie pytania dotyczące tej sztuki.

Refleksja nad problematyką czasu w malarstwie nowoczesnym powinna przyjąć sztukę Bonnarda za orientacyjny punkt odniesienia i nie mogą pominąć tego wymiaru również ci, którzy zechcą zastanowić się nad recepcją tego malarstwa wśród polskich twórców.

### THREE APPROACHES TO PAINTINGS. PIERRE BONNARD AND THE DELAY OF PERCEPTION

#### Summary

The essay is an analysis of three interpretations of Pierre Bonnard's paintings offered by Jean Clair, John Elderfield, and Yves-Alain Bois. Their approaches are crucial in the context of the revaluation Bonnard's works and his place in the history of modern painting, which has been continuing since the 1980s. Today's scholars have been interested mostly in his late works from 1920-1947. At that time the artist created a multidimensional pictorial synthesis which addressed the most advanced dilemmas which appeared in the first half of the 20<sup>th</sup> century. The critical opinions analyzed in the essay, referring to physiology and the psychology of perception, the cognitive conditions of visual perception, and specific philosophical traditions, stem from individual visual experience and demonstrate significant tensions. Taking the painting as a starting point triggers differences in interpretation not just at the level of theoretical discourse, but in respect to visualization itself. Bonnard's works significantly program the process of visual perception – grasping the changing rhythm of relation between the center and periphery and moving toward fixations scattered in the visual field. The specific composition of paintings makes the spectator deconcentrate; it can be grasped in an act of perception which extends in time. Such

<sup>54</sup> Nawiązuję tu do słów Sary Whitfield, *Fragments of an Identical World*, (w:) *Bonnard*, op. cit., s. 71.

<sup>55</sup> Y.-A. Bois, op. cit., s. 53.

“delay” of perception means that Bonnard’s paintings are a challenge to the *gestalt* psychology which prevails in the analytical practice of art history. The unique quality of Bonnard’s works, based on the coexistence of the rhythms of organization and disorder, shows no superior coherence of the *gestalt*. They establish an “inconclusive” relation between the part and the whole, which results in continuing deference and delay of the integration of motifs and elements of the pictorial field. The discussed episode in Bonnard’s art’s reception confirms a belief that “he is not a painter for those in a hurry. The phenomenon of the perceptive delay seems to be significantly connected with the delay in discovering such qualities by art historians.

MARCEL SKIERSKI

## TWÓRCZOŚĆ ALINY SZAPOCZNIKOW W ŚWIETLE HERMENEUTYKI EGZYSTENCJALNEJ (NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH)

### WPROWADZENIE

Pokaźna liczba opracowań, z jaką mamy do czynienia w przypadku twórczości Aliny Szapocznikow, świadczy o dużym zainteresowaniu, z jakim spotyka się ona wśród badaczy, kuratorów wystaw i – szerzej – odbiorców sztuki. Jednak kształtowane na łamach większości publikacji dyskursy w niewielkim stopniu przybliżają nas do ujęcia specyficznego przedmiotu badań, jakim w przypadku historii sztuki powinien być obiekt artystyczny. Zapoznanie się z literaturą poświęconą twórczości Szapocznikow prowadzi do wniosków, iż dzieło samo w sobie nie stanowi rdzenia, wokół którego budowana jest narracja tekstów. Pomimo wciąż wzrastającej liczby artykułów, same artefakty pozostają zmarginalizowane, na rzecz instrumentalizujących je zewnętrznych dyskursów.

Niniejszy tekst ma na celu przełamanie tej tendencji poprzez zaproponowanie innej perspektywy, która mogłaby przywrócić refleksję nad istotą twórczości artystki. Przesunięcie środka ciężkości z kontekstu na obiekt ma skutkować ograniczeniem ciężącej na literaturze przedmiotu obudowy teoretycznej, która prowadzi często do spekulacji obcej naukowej refleksji. Odrzucona zostanie również oczywistość, jaka rzekomo wynika z ustalenia tematu dzieła przez twórcę; tematu, który wyłania się dopiero w bezpośrednim kontakcie widza z dziełem.

Aby wykazać zasadność podjętej próby, w pierwszej kolejności zarysowany zostanie – w formie skróconej z uwagi na ograniczenia formalne niniejszego tekstu – stan badań nad twórczością artystki. Znajdzie się tutaj krytyka najczęściej eksponowanych w literaturze przedmiotu stanowisk, wykazująca niedostatki wynikłe z zastosowania zewnętrznych wobec dzieła dyskursów i kontekstów interpretacyjnych. Następnie zaproponowana zostanie bardziej owocna, zdaniem autora, perspektywa

badawcza, która pozwoli uchwycić, zgodnie z hermeneutyczną zasadą, „to, co dzieła same przez się wydobywają na jaw”. Taką perspektywą może stać się egzystencjalno-hermeneutyczna nauka o sztuce, opracowana przez Michaela Brötjega. Inspiracje płynące z jej zastosowania ukażą przedstawione poniżej analizy następujących dzieł Szapocznikow: *Stopa (Fetysz V)*, *Maria Magdalena* i *Dwuczęściowa*. W zakończeniu sformułowany zostanie postulat rozwinięcia całościowej perspektywy teoretycznej ujmującej medium rzeźbiarskich dzieł sztuki, w ramach której wypracowane zostałyby uniwersalne kategorie analityczne.

## STAN BADAŃ: KONTEKST BIOGRAFII JAKO GŁÓWNE ODNIESIENIE INTERPRETACYJNE

Zapoznanie się z obszerną literaturą przedmiotu, poświęconą życiu i twórczości Szapocznikow, prowadzi do jednoznacznego wniosku: zdecydowana większość autorów w swoich tekstach prezentuje stanowiska badawcze znacznie do siebie zbliżone, których wspólnym mianownikiem jest odniesienie do biografii artystki.

Koleje losu rzeźbiarki – ujęte w ramy dwóch dramatycznych wydarzeń: II wojny światowej, która dla artystki oznaczała pobyt w getcie i obozach koncentracyjnych; oraz późniejszej choroby nowotworowej, będącej przyczyną jej śmierci – determinują odczytywanie *œuvre* Szapocznikow przez pryzmat traumatycznych przeżyć.

Reprezentatywnym przykładem oparcia interpretacji na powiązaniu twórczości z biografią artystki jest artykuł Urszuli Czartoryskiej, zamieszczony w katalogu wydanym w 1997 r. przez Narodową Galerię Sztuki Zachęta<sup>1</sup>. Tekst już na samym początku zawiera sprzeczność: sformułowaniu mówiącemu, że „cierpieniu obozowemu [Szapocznikow] oparła się definitywnie, zdecydowanie wykreślając je z biografii artystycznej”, towarzyszy rozumienie twórczości artystki jako przezwycięzania wojennej traumy<sup>2</sup>. Autorka stara się wykazać ścisły związek działalności twórczej z kolejnymi zjawiskami życia rzeźbiarki. Wczesne dzieła, po epizodzie traumatycznych i ekspresyjnych przedstawień, stają się tu wyrazem ekspozycji młodościowej seksualności i żywotności ciała, przejawem chwilowej fascynacji ideologią socjalistyczną. Późniejsze odnoszą się bezpośrednio do choroby, na którą zapadła artystka. Częstym zabiegiem, dostrzegal-

<sup>1</sup> U. Czartoryska, *Okrutna jasność*, (w:) *Alina Szapocznikow. 1926–1973*, [katalog wystawy], Warszawa 1997.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 12.

nym w artykule Czartoryskiej, jest projektowanie tragicznego losu, związanego z dramatycznym uświadomieniem sobie przez rzeźbiarkę własnej śmiertelności, na końcowy etap jej twórczości. Lejtmotywem działań artystycznych Szapocznikow z przełomu lat 60. i 70. jest poczucie nieuchronności przemijania, co dodatkowo miałyby podkreślać tytuły dzieł: *Pogrzeb Aliny* (1970) i *Nowotwory uosobione* (1971)<sup>3</sup>. Zdecydowane określenie intencji artystki zwalnia niejako autorkę z bardziej wnikliwej analizy przywoływanych obiektów.

W podobnej perspektywie utrzymana jest część pozostałych artykułów zawartych w katalogu Zachęty (teksty Mariusza Hermansdorfera<sup>4</sup> i Pierre'a Restany'ego<sup>5</sup>); a także w wielu innych rozprawach poświęconych twórczości Szapocznikow, autorstwa Andy Rottenberg<sup>6</sup> i Sarah Wilson<sup>7</sup>, które weszły w skład pokonferencyjnego zbioru *Awkward Objects*, oraz artykuł autorstwa Agaty Jakubowskiej, opublikowany w „*Sacrum et Decorum*”, w którym autorka, podejmując zagadnienie religijnych tematów w twórczości polskiej rzeźbiarki<sup>8</sup>, sprowadziła je w zasadzie do rozważań natury biograficznej (jak w przypadku refleksji nad macierzyństwem, do którego, na skutek choroby, niezdolna była artystka<sup>9</sup>).

Kolejnym kluczem interpretacyjnym, również ściśle związanym z biografią Szapocznikow, są kategorie płciowości, opisujące rolę społeczną, jaką pełniła, będąc kobietą-artystką, identyfikowaną jako „bardzo ładna dziewczyna”<sup>10</sup>. W tym ujęciu, dzieła Szapocznikow prezentowane są bądź jako efekt jej zmagania się z własną kobiecością, bądź też jako wyraz uczuć artystki. Ten rodzaj nastawienia otwiera ścieżki interpretacyjne związane z ideologią feministyczną, oparte na akcentowaniu cielesności i tożsamości płciowej artystki. Niejednokrotnie rozważania w duchu tego stanowiska uzupełniane są refleksjami o psychoanalitycznym charakterze, traktującymi twórczość rzeźbiarki w kategoriach przepracowywania

<sup>3</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>4</sup> M. Hermansdorfer, *Źródło radości, bólu, prawdy*, (w:) *Alina Szapocznikow. 1926–1973*, [katalog wystawy], Warszawa 1997, s. 24.

<sup>5</sup> P. Restany, *Alina Szapocznikow – odwieczna mowa ciała*, (w:) *Alina Szapocznikow. 1926–1973*, [katalog wystawy], Warszawa 1997, s. 32.

<sup>6</sup> A. Rottenberg, *Personalizations*, (w:) *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 103.

<sup>7</sup> S. Wilson, *Alina Szapocznikow in Paris: Worlds in Action and in Retrospect*, (w:) *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 211.

<sup>8</sup> A. Jakubowska, „*Kruźlowa*” i „*Głowa Chrystusa*” Aliny Szapocznikow, *Sacrum et Decorum. Materiały i studia z historii sztuki sakralnej*, 2013, nr 6, s. 119.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 124.

<sup>10</sup> J. Tchórzewski, *O Alinie Szapocznikow*, (w:) *Zatrzymać życie: Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby* [katalog wystawy], red. J. Grabski, Kraków–Warszawa 2004, s. 90.



traum i życiowych nieszczęść. Reprezentatywna dla takiego stanowiska jest większość tekstów zebranych w *Awkward Objects*, gdzie psychoanalityczny namysł nad kobiecością zdominował artykuły Joli Goli<sup>11</sup>, Griseldy Pollock<sup>12</sup>, Ernsta van Alphen<sup>13</sup> i Pawła Leszkowicza<sup>14</sup>. Teksty tego rodzaju<sup>15</sup> trudno uznać za przekonujące z perspektywy wspomnianego wyżej hermeneutycznego imperatywu, by na drodze naukowej analizy uchwycić „to, co dzieło samo przez się wydobywa na jaw”.

Kolejnym rodzajem powoływanych odniesień interpretacyjnych są nawiązania stylistyczne, dostrzegane w dziełach Szapocznikow. Wskazuje się głównie na wpływ XX-wiecznych nurtów artystycznych – jak nowy realizm i pop-art – oraz na inspirację sztuką barokową. Podstawą tych sądów jest jednak nie tyle analiza komparatystyczna konkretnych dzieł, ile raczej – ponownie – odniesienie do biografii artystki. I tak, powiązania z nowym realizmem mają wynikać ze znajomości, jaką Szapocznikow nawiązała z przedstawicielami tego nurtu – krytykiem sztuki Pierrem Restany’em i artystą Césarem, zaś inspiracje barokiem miałyby się wiązać z praską edukacją w pracowni Otokara Velimskiego, w której artystka konserwowała historyczne posągi, ucząc się operować materiałami rzeźbiarskimi w monumentalnej skali<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> J. Gola, *L’Oeil de Boeuf – Finding the Key to the Works of Alina Szapocznikow*, (w:) *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 59.

<sup>12</sup> G. Pollock, *Too Early and Too Late: Melting Solids and Traumatic Encryption in the Sculptural Dissolutions of Alina Szapocznikow*, (w:) *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 71.

<sup>13</sup> E. van Alphen, *Sheer skin: The dissolution of sculptural skin and sculpted skin*, (w:) *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 113.

<sup>14</sup> P. Leszkowicz, *Alina Szapocznikow’s Piotr, or „The Flesh of My Son”*, (w:) *Alina Szapocznikow. Awkward Objects*, [katalog wystawy], red. A. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 189.

<sup>15</sup> W swoim tekście Gola rozpatruje twórczość Szapocznikow w perspektywie psychoanalitycznej. Badaczka w dorobku artystki dostrzega próbę przezwyciężenia traumy związanej z pobytem w obozie. Omawiając twórczość artystki w kontekście biograficznym, Gola posługuje się odniesieniami do psychoanalizy w ujęciu Freudowskim, jak również do surrealistycznej myśli Georges’a Bataille’a. Podobne tezy zawiera w swoim artykule Pollock, również przywołując odniesienia psychoanalityczne i inspiracje surrealistyczne w twórczości polskiej rzeźbiarki. Badaczka rozpatruje sytuację Szapocznikow jako artystki wykluczonej – kobiety-Żydówki podejmującej temat własnej cielesności. Van Alphen podejmuje temat faktury dzieł Szapocznikow w kontekście psychoanalitycznej myśli o roli ludzkiej skóry autorstwa Didiera Anzieu. Artykuł Leszkowicza dotyczy subwersywnej erotyki, której przejawy badacz dostrzega w rzeźbie *Piotr* z 1972 roku.

<sup>16</sup> Przedstawione powyżej określenie stylistycznych związków pojawia się właściwie w każdej z wymienionych wyżej publikacji, ze szczególnym wskazaniem na artykuły Ur-

Najbardziej ambitną próbę ujęcia twórczości Aliny Szapocznikow podjęła w swej książce – jedynej jak dotąd monografii poświęconej artystce – pt. *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*<sup>17</sup> Agata Jakubowska. Badaczka w swoich rozważaniach wychodzi od doniosłego założenia – przekroczenia ustaleń dokonanych w oparciu o wcześniej ugruntowane tezy, stawiające życiorys rzeźbiarki przed dziełami, jakie stworzyła<sup>18</sup>. Autorowi niniejszej pracy taka przesłanka, zakładająca przeciwstawienie się dominacji kontekstu nad dziełem, wydaje się w pełni uzasadniona, a w przypadku pisarstwa poświęconego twórczości Szapocznikow – bezprecedensowa i wnosząca nowe spojrzenie na *œuvre* artystki. Należy jednak zadać pytanie, w jakim stopniu publikacja Jakubowskiej realizuje powyższe założenie.

Niestety, już początek książki ukazuje, iż postulat odrzucenia pierwszeństwa kontekstu przed dziełem nie będzie przez autorkę respektowany w dalszej części tekstu. Badaczka konstatuje, iż twórczość Szapocznikow niezaprzeczalnie przywodzi interpretatora na powrót ku biografii<sup>19</sup>. Jakubowska, powołując się w innym miejscu na myśl Jacques'a Derridy, stwierdza, iż nie może całkowicie odrzucić odczytania działalności artystki opartego na biografii, jak również eksponującego problematykę kobiecości. Powodem ma być, zdaniem autorki, ewidentne powiązanie dzieła Szapocznikow z tego rodzaju odniesieniami<sup>20</sup>. Ów rodzaj nastawienia dostrzegalny jest w konstrukcji pierwszej analizy. W jej ramach badaczka raz po raz powraca do postaci samej artystki, traktując jej osobę jako klucz interpretacyjny (uzasadniając to faktem, iż omawianym obiektem jest autoportret<sup>21</sup>). Jednak – jest to dostrzegalne już w samej budowie analizy – więcej miejsca zajmuje tutaj przywoływanie rozmaitych dyskursów nawiązujących do dzieła Szapocznikow, aniżeli próba przyjrzenia się strukturalnemu zestrojeniu poszczególnych elementów figury. Podobnie rzecz się ma w przypadku pozostałych analiz autorki, które pogłębiają dotychczasowe interpretacje, jednak nie przekraczają przyjętego powszechnie kontekstowo-biograficznego paradygmatu<sup>22</sup>.

---

szuli Czartoryskiej, Anny Król i Pierre'a Restany'ego z katalogu Zachęty, ponownie Czartoryskiej z *Zatrzymać życie: Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby*, oraz tekstów Andy Rotenberg i Sarah Wilson z *Ankward Objects*.

<sup>17</sup> A. Jakubowska, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008.

<sup>18</sup> Autorka zakłada „...takie podejście do sztuki, które starałoby się unikać czytania tego, co już wiemy”. Por. ibidem, s. 21.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>22</sup> Autorka w swoim tekście kreśli wielowymiarowy opis twórczości Szapocznikow, odnosząc się do poszczególnych cech, stanowiących tytuły kolejnych rozdziałów. Poza wspomnianym wyżej ustępem zawierającym analizę autoportretu, są to następujące rozdziały:

Na tle tego paradygmatu wyróżnia się artykuł Piotra Juszkiewicza<sup>23</sup>. Autor tekstu stawia w nim pytanie o biografię, która stanowi stały punkt odniesienia w interpretacjach twórczości pewnych artystów, w tym, jak wskazywaliśmy wyżej, Aliny Szapocznikow. Juszkiewicz reinterpreteruje tę kwestię, wykorzystując filozoficzną dyskusję nad pojęciem czasu<sup>24</sup>. Analizując wybrane dzieła polskiej artystki (przy tworzeniu których artystka posiłkowała się techniką odlewu), wykazuje zawarte w ich strukturze specyficzne, w istocie hermeneutyczne, pojmowanie temporalności<sup>25</sup>. Kategoria ta odnosi się do dziejowości, wiążącej to, co przeszłe i to, co przyszłe<sup>26</sup>. Istotnym *novum*, jakie wprowadza artykuł, jest przeniesienie zainteresowania z losów artystki na jej dzieło, którego analiza dostarcza autorowi punktów odniesienia do biografii Szapocznikow.

Powyższe omówienie, choć siłą rzeczy nadzwyczaj sumaryczne i nie oddające niuansów poszczególnych interpretacji, wystarcza, by stwierdzić, że jakkolwiek literatura poświęcona twórczości polskiej artystki jest bogata, to zawiera w sobie ograniczony zestaw powtarzających się tez, oparty na zbliżonych wobec siebie dyskursach. Brak w niej pogłębionych analiz, które przybliżyłyby fenomen jej dzieł jako takich, a nie li tylko jako ilustracji tez wywiedzionych z zewnętrznego, głównie biograficznego dyskursu. Silna osobowość, młodzięńcze tragedie, poczucie nieuchronnej śmierci – całkowicie zdominowały dyskurs toczący się wokół twórczości polskiej artystki. Aby przywrócić namysł nad dorobkiem Szapocznikow w jego autonomicznym wymiarze, należy zwrócić się ku perspektywie badawczej pozwalającej uchwycić istotę oddziaływania rzeźb polskiej artystki.

## POSZUKIWANA ALTERNATYWA

W poszukiwaniu właściwej metody należy przenieść się na rubieżę współczesnego namysłu nad sztuką, ku myśli Michaela Brötjego – niemieckiego badacza, autora egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce

---

„...zaangażowana”, kreślący związki artystki z historycznymi realizacjami; „...buńczuczna”, odnoszący się do sensualności młodej Szapocznikow; „...ocalona”, opisujący kontekst życia po traumie Holocaustu; „...kwitnąca”, dotyczący seksualności artystki; „...groteskowa”, problematyzujący formalne poszukiwania prowadzące do próby przekroczenia właściwości medium; „...uwodząca”, ukazujący łączenie erotyzmu z inspiracjami psychoanalitycznymi; oraz „...pamiętająca”, podejmujący kontekst śmiertelnej choroby.

<sup>23</sup> P. Juszkiewicz, *Hermeneutyka biografii*, „Artium Quaestiones”, 2011, t. XXII, s. 331-349.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 331.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 337.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 342.

ce. Jak w książce *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku* pisze jej autor, Mariusz Bryl, istotą teoretycznego nastawienia Brötjego jest zwrot ku refleksji nad właściwościami medium obrazu, za które badacz uznaje płaszczyznę (*die Ebene*) dzieła<sup>27</sup>, rozumianą jako „nieprzekraczalny horyzont wszystkich korelacji, regulacji sensu”<sup>28</sup>. Płaszczyzna jako medium obrazu jest podstawą wszelakiego wewnątrzobrazowego bycia, bez której żaden z elementów przedstawienia nie ma możliwości zaistnieć. Jednak, w przeciwieństwie do materialnego podłoża obrazu (czyli jego powierzchni – *das Fläche*), płaszczyzna przenika przedstawienie, jednocześnie transcendując poza to, co ukazane<sup>29</sup>. Wyjaśnienie tego fenomenu wiąże się w myśli Brötjego z „wszechogarniającym” (*Das Umgreifende*) – pojęciem zaczerpniętym z filozofii Karla Jaspersa. Wszechogarniające, zdaniem niemieckiego filozofa, stanowi byt jako taki, powiązany z dostępną nam rzeczywistością i jednocześnie przekraczający ją, możliwy do doświadczenia między innymi za pośrednictwem dzieł sztuki<sup>30</sup>. W malarstwie dokonuje się to dzięki płaszczyźnie, stanowiącej ostateczną instancję wewnątrzobrazowego bytu i przekraczającej uchwyconą rzeczywistość<sup>31</sup>. Tym różni się od podłoża malowidła (np. płótna), poprzedzającego powstanie dzieła i określającego jego materialne granice<sup>32</sup>.

Płaszczyzna, jako nieosiągalny dla refleksyjnej świadomości fundament określający obrazową wszechrzecz, aktualizuje wciąż na nowo znaczenie malowidła, które konstytuuje się każdorazowo w jego granicach. Płaszczyzna, rozumiana jako transcendujący poza przedstawienie byt, stanowi synonim oglądowy absolutu – dysponując analogicznymi właściwościami, jednak w żadnym wypadku nie będąc ucieleśnieniem Istoty Najwyższej lub żadnego innego bóstwa<sup>33</sup>. Płaszczyzna staje się oglądowym synonimem absolutu dzięki projekcji przez odbiorcę, który w ten sposób odnajduje w obrazie „transcendentny horyzont naszego rozumienia”<sup>34</sup>. Wynika on z niezbywalnej dyspozycji ludzkiej do odczuwania ograniczoności fizycznej strony naszej natury i prób podejmowanych w celu jej

<sup>27</sup> M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 580-581.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 583.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> K. Jaspers, *Filozofia i sztuka*, (w:) idem, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, tłum. D. Lachowska, A. Wołkowicz, Warszawa 1990, s. 304-318.

<sup>31</sup> M. Haake, „Pogrzeb św. Lucji” Caravaggia a idea „Das Umgreifende”, (w:) *Karl Jaspers: w kręgu wielkich myślicieli współczesności*, red. C. Piecuch, Kraków 2015, s. 88.

<sup>32</sup> Idem, *O dwóch różnych głosach w sprawie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce Michaela Brötjego*, „Folia Historiae Artium”, 2007, t. XI, s. 113.

<sup>33</sup> M. Bryl, op. cit., s. 584.

<sup>34</sup> Ibidem.

przekroczenia. Egzystencjalno-hermeneutyczna nauka o sztuce niesie zatem w sobie założenie natury antropologicznej: zakłada nieredukowalność jednostki do fizycznie dostępnego, cielesnego aspektu egzystencji.

Trafność i zarazem płodność koncepcji Brötjego potwierdzają przeprowadzane przez badacza analizy dzieł, które przebiegają zgodnie z założeniem, że praktyka opisu nie może przyjąć kształtu dowolnie budowanej narracji, lecz powinna wyrażać następstwa logiki oglądowej dzieła. Rozpoznanie to prowadzi do takiego ujęcia sposobu oddziaływania dzieła, które pozwala na egzystencjalne zestrojenie, możliwe do doświadczenia przez odbiorcę w procesie oglądu. Przy czym analizy tego rodzaju w żadnej mierze nie mogą być traktowane jako próba dyskursywnego wyłożenia pozarozumowych doznań towarzyszących czystemu aktowi oglądu, lecz stanowią narrację służącą objaśnieniu konstytuowania się sensu dzieła<sup>35</sup>. Analizy autorstwa Brötjego spełniają przede wszystkim postulat intersubiektywnej sprawdzalności założeń. Czytelnik, porównując jej przebieg z oddziaływaniem wizualnym dzieła, ma możliwość oceny odpowiedniości językowego ujęcia fenomenu danego obrazu. Przy czym każda analiza obowiązuje tymczasowo – do momentu, gdy stworzona zostanie analiza pełniejsza, ujmująca w sposób równie koherentny większą liczbę elementów dzieła<sup>36</sup>.

Pomimo iż zarówno teoretyczne, jak i analityczne zainteresowania Brötjego koncentrowały się zasadniczo na dwuwymiarowym obrazie, to jednak uczoney zainaugurował refleksję również nad obiektami przestrzennymi. W katalogu jednej z wystaw prac Aristide'a Maillola badacz przeprowadził analizę dzieł francuskiego artysty, wychodząc od słów samego twórcy<sup>37</sup>. Dotyczą one pracy rzeźbiarza, który za pomocą fizycznie dostępnej formy przedstawia „niedostrzegalne” – jakości wykraczające poza zmysłowo dostępne właściwości obiektu. Owe jakości, dostępne w intuicyjnym oglądzie, możliwe są do zrekonstruowania poprzez wnikliwą analizę struktury dzieła sztuki. Przy czym, o ile w przypadku malowideł, medium obrazu jest jego płaszczyzna, tak w przypadku dzieł rzeźbiarskich rolę medium pełni materiał (kamień, drewno, etc.), transcendujący w procesie oglądu<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 590-591.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 592.

<sup>37</sup> M. Brötje, *Der andere Maillol. Das Sichtbare und das Unsichtbare*, (w:) *Aristide Maillol, 1861–1944*, [katalog wystawy], Paderborn 2005/2006, s. 25.

<sup>38</sup> Koncepcja medium rzeźby Brötjego, odniesiona tutaj do rzeźby przedstawiającej postać ludzką, zakłada, że: „(...) w oglądowym przeżyciu (...) jedność kamienia i człowieka jest dla nas czymś (...) oczywistym (...) Kamień w przypadku dzieła sztuki nie jest tylko materialnym tworzywem, które w wyniku procesu twórczego, w momencie ukształtowania go na przykład w postać ludzką, znikalby” (M. Bryl, op. cit., s. 603). Przeciwnie, jak pisze

Analizy rzeźb Maillola pozwoliły Brötjemu na zakwestionowanie popularnego w literaturze przedmiotu poglądu o klasycznej proveniencji form stosowanych przez artystę<sup>39</sup>. Omawiając dzieła powstałe w antyku, takie jak kopie figur Polikteta czy Afrodyty z Knidos, Brötje wykazał harmonijne zakomponowanie, spokój tchnący z ich dostojnych sylwetek i siłę, płynącą z wewnętrznego rdzenia, na którym opiera się tektonika tych dzieł. Przeciwnie rzecz się ma w przypadku figur Maillola, pełnych wewnętrznych napięć, swoistego tragizmu towarzyszącego podstawie bytowej figury, opresyjnego działania zewnętrznych czynników. Oddziaływanie figur Maillola wynika, zdaniem Brötjego, z wpływu, jaki na ich zakomponowanie i zewnętrzną prezencję wywierają siły, niemożliwe do racjonalnego ujęcia. Analiza dzieł francuskiego rzeźbiarza prowadzi do wniosków, iż swoją niezapośredniczoną wizualnością podejmują one problematykę kondycji egzystencjalnej współczesnego człowieka, co pozwala postawić Maillola w jednym rzędzie z Augustem Rodinem, zarówno pod względem jakości artystycznej, jak i doniosłości przesłania<sup>40</sup>.

Interesujące rezultaty, osiągnięte przez Brötjego w studium na temat twórczości Maillola, skłaniają do uwzględnienia założeń egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce w analizie również innych przestrzennych obiektów artystycznych. Powinno to doprowadzić do sformułowania teorii medium rzeźbiarskiego, analogicznej do teorii zaproponowanej przez niemieckiego badacza w odniesieniu do malarstwa. Zamierzenie to nie może ziścić się inaczej, jak tylko na drodze analizy poszczególnych artefaktów, które jedynie, jak wskazano wyżej, mogą dowieść zasadności przyjęcia perspektywy Brötjego również w odniesieniu do dzieł trójwymiarowych.

### STOPA (FETYSZ V)

Dla opisanie fenomenu dzieła sztuki Brötje powołał kategorię „obrazu-stworzenia”<sup>41</sup>. Pojęcie to zakłada specyficzną właściwość malowidła,

---

Brötje, kamień jest „medium, w którym postać egzystuje (i to w sposób bardziej żywotny, bardziej spełniony, niż my sami). (...) w objawieniu *tej* jego prawdy bycia może nas człowiek spotkać – to znaczy *my sami* możemy spotkać *nas samych* – wyłącznie przed tym posagiem” (M. Brötje, *Bildsprache und intuitives Verstehen. Exemplarisch: Dürer, „Das Scheißtuch von zwei Engeln gehalten, „Melencolia I”, Magritte, „Die Suche nach dem Absoluten”*, Hildesheim–Zürich–New York 2001, s. 35; cyt. za: M. Bryl, op. cit., s. 603).

<sup>39</sup> M. Brötje, *Der andere Maillol*, op. cit., s. 26-27.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>41</sup> Wstęp niniejszego opisu oparty został na artykule: M. Bryl, „Stworzenie–Analogia”. *O alternatywnej historii sztuki Michaela Brötjego*, „Artium Quaestiones”, 2014, t. XXV, s. 177.

objawiającą się jako jego bezustannie ponawiane stwarzanie się w obrębie własnych granic. W szczególności oznacza to, iż medium dysponuje zdolnością do odzwierciedlania całości procesów powstawania bytu, niezwiązaną ściśle z tematem przedstawienia. „Obraz-stworzenie” wyraża się w trzystopniowej drodze emanacji z powierzchni płaszczyzny malowidła: „od początkowej formy przejściowego derywatu – poprzez stan maksymalnego zgęszczenia – aż do końcowego całkowitego rozpuszczenia”<sup>42</sup>. Ujęcie dzieła jako cyklicznego procesu określa je jako samowystarczalne uniwersum. Tak rozumiana kompletność staje się przedmiotem poszukiwania podmiotu, jego elementarnym egzystencjalnym dążeniem, dokonywanym w akcie percepcji dzieła. Kategoria *stworzenia* wiąże się z kategorią *analogii* (*Gleichnis*). Pojęcie to odnosi dzieło sztuki do paraboli, pod względem strukturalnym (cykliczność procesu przekazywania sensu) i treściowym (zbiór odniesień do duchowości i egzystencjalnej kondycji widza). Określona powyżej istotowa dyspozycja dzieła nie daje uchwycić się w trakcie intelektualnego namysłu nad treścią przedstawienia.

Założenie prymarnej roli pozarefleksyjnej świadomości stawia przed nami zadanie scharakteryzowania stanu rzeczy wywoływanego poprzez kontakt z dziełem. Przyjęcie, iż sens obiektu artystycznego doświadczany może być intuicyjnie, zbliża kontemplację dzieła sztuki do religijnego doznania<sup>43</sup>. Wskazanie w analizie na takie cechy obiektu odbywać się może poprzez posłużenie się analogią biblijną. Wiąże się to ze rozumieniem Pisma Świętego jako dyskursywnego synonimu transcendencji, będącego, zdaniem przywoływanego już wyżej Jaspersa, jedną z dróg ku doświadczeniu Wszechogarniającego (*Das Umgreifende*)<sup>44</sup>. Albowiem prawda objawiona w dziele dostępna jest dla widza dysponującego rodzajem egzystencjalnej potrzeby otwarcia na dzieło, nie zaś traktującego artefakt jako zapis intelektualnej gry pomiędzy twórcą i odbiorcą.

Analiza paraboli *stworzenia* powinna dotyczyć tego, co stanowi wspólną egzystencjalną płaszczyznę porozumienia, a więc obiektu objawiającego się tu i teraz w swojej totalności. Jedyne całościowy, skoncentrowany wyłącznie na elementach dzieła proces percepcji, przebiegający krok po kroku w ramach oglądowej logiki, zaświadcza o realnie zawartym w granicach dzieła znaczeniu. Ten rodzaj nastawienia, ograniczający do minimum odniesienia wykraczające poza sam byt obiektu artystycznego, pozwala trzymać się ściśle istotowego sensu, konstytuowanego przez dzieło. Poniższa analiza *stwarzania się* objawianego w procesie percepcji figury

<sup>42</sup> Ibidem, s. 183.

<sup>43</sup> Por. M. Haake, *O dwóch różnych głosach...*, op. cit., s. 114.

<sup>44</sup> Biblia, w opinii Jaspersa, stanowi jeden z przykładów szyfrów transcendencji. Por. Cz. Piecuch, *Metafizyka egzystencjalna Karla Jaspersa*, Kraków 2011, s. 248.

przestrzennej ma na celu realizację wspomnianej dyrektywy transpozycji na medium rzeźby podstawowych pojęć nauki o sztuce Brötjega, które rozwijał w odniesieniu do medium malarstwa. W przypadku niniejszej pracy, przedmiotem analizy, dotyczącej problematyki dzieła sztuki jako *stworzenia* jest rzeźba pt. *Stopa (Fetysz V)* (il. 1).



1. *Stopa (Fetysz V)*, 1971, fot. własna autora

Powstała w 1971 r. praca wykonana została z barwnego poliestru, gazety, waty szklanej, pończochy i pleksiglasu. Wolnostojąca figura o wymiarach 25 x 55 x 3 cm jest kompozycją stworzoną z odlewów ciała i zatopionych w sztucznym tworzywie powszednich przedmiotów. Należące do Wielkopolskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych dzieło ekspozowane jest w Muzeum Narodowym w Poznaniu w sali poświęconej polskiej sztuce II poł. XX wieku. Sposób prezentacji rzeźby, wiążący dzieło z okazałych rozmiarów filarem, sprawia, iż niemożliwa jest swobodna percepcja wszystkich stron obiektu. W analizie zakłada się optymalny, frontalny punkt oglądu, by na jego podstawie wykazać istotowe znaczenie kształtujące się w trakcie odbioru obiektu.

Na całość opartej na horyzontalnej osi rzeźby składają się cztery elementy: wylaniająca się z kulistego kształtu kobieca pierś, związana z nią



za pomocą ciemnej draperii stopa oraz podtrzymująca figurę przezroczysta podstawa<sup>45</sup>. Dzieło nie jest symetrycznie zakomponowane, zaś czynnikiem przełamującym symetrię jest ekspresyjnie marszczona, czarna tkanina. Powierzchnia rzeźby jest zróżnicowana, poszczególne jej fragmenty cechują się odmiennymi własnościami fakturalnymi, aktywnie współtworząc ustanawiane w akcie percepcji znaczenie dzieła. Haptycznie kształtowane elementy, takie jak draperia czy odlew stopy, kontrastują z oddziałującymi optycznie cokołem i różowym zwieńczeniem kulistej bryły.

Przezroczysty postument, niedostrzegalny w trakcie pobieżnej percepcji rzeźby, podczas uważnej kontemplacji ujawnia swoje właściwości konstytuujące znaczenie dzieła. Geometryczny kształt o przejrzystej fakturze nie przystaje wizualnie do pozostałych, oddziałujących swoim haptycznym charakterem, elementów. Prostopadłościenna podstawa, stanowiąca kontrast dla cielesnej formy spoczywającej na niej bryły, jawi się jako idealna figura, wolna od kierunkowych napięć i odniesień względem zewnętrznych form. Prezentuje się ona jako rodzaj harmonijnej Jedni, nieuchwytniej ze względu na swoją niepodzielność i jednorodność, stanowiąc zaczyn wizualnego rozwoju dzieła. Cokół jawi się jako zamknięta całość, zaś miejsca stykowe, łączące podstawę ze spoczywającą na nim bryłą, wydają się wyznaczone arbitralnie. Zaburzenie powierzchni prostopadłościanu, wywołane wniknięciem w jego materię fragmentu figury, ma punktowy charakter i nie zmienia całościowej struktury podstawy. Przezroczysta podpora, ukształtowana odmiennie od dźwiganej bryły, stanowi o możliwości konstytuowania się figury ponad nią i jako taka jest fundamentem wszelakich relacji, jakie zachodzą pomiędzy pozostałymi elementami dzieła.

Biorąca swój początek z transparentnej podstawy materia konkretyzuje się, przyjmując kształt ludzkiej stopy. Realizacja formy następuje stopniowo; wzrastająca, płynna materia zdaje się zastygać, tworząc rozpoznawalny wygląd. Na tle całości kompozycji kończyzna w najwyższym stopniu ewokuje to, co ludzkie w dziele. Dążenie do figuralności, uzewnętrzniane wobec abstrakcyjnych elementów współtworzących rzeźbę, postrzegane jest jako pragnienie dookreślenia, realizacja formotwórczej potencji zawartej w beładnej materii. Harmonijny rozwój formy zostaje przerwany poprzez wtargnięcie w jej obręb fragmentu czarnej draperii, burzącej integralność cielesnej substancji i częściowo zespalającej się

---

<sup>45</sup> Przezroczysta podstawa stanowi element dodany wtórnie, lecz determinujący percepcję dzieła. Zamieszczone w niniejszym artykule analizy zakładają prymat logiki oglądowej, przyjmując konieczność uwzględnienia warunków ekspozycji obiektów, kluczowych zwłaszcza w przypadku dzieł sztuki rzeźbiarskiej.

z nią. Czarny materiał, ze względu na barwę, fakturę i zakomponowanie, stanowi wizualne przeciwieństwo zgeometryzowanego cokołu. Dynamika, z jaką kształtuje się forma draperii, w wyraźny sposób odróżnia tkaninę od harmonijnie spoczywającej podstawy. Intensywnie pofałdowany materiał emanuje ekspansywną energią, naznaczającą kompozycję agresywnym charakterem. Ekspresyjnie skłębiony element, jakkolwiek dekoracyjnie uformowany, ewokuje złowieszczy nastrój, nieprzystający do symetrycznego układu cokołu. Mamy tu zatem do czynienia z wyraźnie zaakcentowanym antagonistycznym charakterem wzburzonej draperii, przeciwstawionej wyidealizowanej formie prostopadłościennej podstawy.



2. *Stopa (Fetysz V)*, 1971 (detal), fot. własna autora

Dychotomia ciemnego elementu i transparentnego prostopadłościanu uwidacznia się ponadto w napięciach kierunkowych, targających draperią, której wizualny rozwój zdaje się ukierunkowany w stronę przeciwną podporze. Materiał zbliża się ku podstawie jedynie poprzez kontakt z innymi elementami współtworzącymi dzieło. Jednym z nich jest stopa, która zdaje się przyciskać draperię ku dołowi. Sens tego układu staje się wyraźny w momencie rozpoznania w ukształtowaniu wykraczającego poza

podstawę fragmentu draperii formy ludzaco zbliżonej do głowy węża<sup>46</sup> (il. 2). Rozpoznanie to, które nie wynika z tematu dzieła, ale z niezawisłej względem zewnętrznych czynników percepcji, pozwala odnaleźć figuratywne odniesienie skrawka materiału zwieszającego się po prawej stronie rzeźby. Wizualne podobieństwo wynika z wydłużonej i spłaszczonej formy skraju czarnej tkaniny, przyjmującej analogiczny kształt do gadziego pyska. Po rozpoznaniu wydłużonej formy draperii, uwydatnia się charakter związku, w jaki materiał wchodzi ze stopą. Relacja łącząca oba elementy przywodzi na myśl ten ustęp z *Księgi Rodzaju*, w którym Bóg mówi do Szatana:

Wprowadzam nieprzyjaźń między ciebie i niewiastę,  
pomiędzy potomstwo twoje a potomstwo jej/  
ono zmiążdży ci głowę,  
a ty zmiążdżysz mu piętę<sup>47</sup>.

Powiązanie treści dzieła ze sferą *sacrum* jest konsekwencją sposobu oddziaływania figury. Przywołanie sakralnych odniesień dla analizowanych elementów rzeźby pozwala dyskursywnie dookreślić antagonisticzną relację, łączącą stopę z draperią. Ciemny, pofałdowany materiał rozrywa stabilną strukturę kończyny, skutkując zatraceniem jej figuratywnego charakteru. Materia rozpływa się, przyjmując wygląd zbliżony do płynnego wosku, który przylega do powierzchni tkaniny niemalże na całej jej długości<sup>48</sup>. Konfrontacja obu elementów dzieła wpływa również na draperię, której fragment pod wpływem oddziaływania kończyny zostaje wypchnięty poza obręb podstawy, co definitywnie przekreśla wizualny rozwój ciemnej formy z prawej strony rzeźby.

Skierowanie draperii w przeciwnym kierunku skutkuje zablokowaniem wizualnego rozwoju tkaniny przez wyłaniający się ze zgniecionego fragmentu gazety kolisty element, identyfikowany jako odlew kobiecej piersi (il. 3). Rozpoznanie to, przyjmowane jako oczywiste przez refleksyjną świadomość, nie daje się utrzymać w świetle logiki oglądowej dzieła. Fragment gazety początkowo jawi się odbiorcy jako pozbawiona przedmiotowego odniesienia zastygła skorupa. Fragment ten dominuje wizualnie w całości kulistej bryły, zajmując większość jej powierzchni. Dopiero dokładniejszy ogląd ujawnia ciągi wyrazów pokrywające detal. Treść tekstów, których nośnikiem są fragmenty gazet, jest jednak nie-

<sup>46</sup> Po dostrzeżeniu w detalu zarysu gadziego pyska niemożliwym staje się odrzucenie tej analogii. Por. M. Brötje, *Jan Vermeer, „Sztuka malarska”. O niespełnieniu malarza i pełni dzieła sztuki*, tłum. M. Haake, „Artium Quaestiones”, 2014, t. XXV, s. 225-227.

<sup>47</sup> Cytat z *Pisma Świętego* w niniejszej pracy przytaczam za *Biblią Tysiąclecia*.

<sup>48</sup> Sens owego połączenia omówiony zostanie w dalszej części niniejszej analizy, gdyż wpływ na jego kształtowanie mają pozostałe elementy dzieła.

możliwa do odczytania. Wynika to z pokrycia materia, zastygłą na powierzchni bryły. Substancja tworzy zgrubienia, układające się w nieregularne kształty. Najwyraźniej zarysowany fragment materii płynnie przechodzi w detal o cielistej barwie. Jego faktura, kształtowana analogicznie do opisywanej wcześniej stopy, odnosi się do wyglądu ludzkiego ciała. Rozpoznanie w elemencie wyglądu kobiecej piersi wynika z wieńczącej go okrągłej, różowej formy, nawiązującej do wyglądu sutka. Pojawiające się w twórczości Szapocznikow tego rodzaju odlewy, interpretowane są często w kontekście choroby artystki lub, szerzej, jako odwołanie do kobiecej seksualności.



3. *Stopa (Fetysz V)*, 1971 (detal), fot. własna autora

W przypadku detalu rzeźby *Stopa (Fetysz V)* ta wyodrębniona i zarazem wyizolowana część ciała zyskuje jednak inne znaczenie. Różnica wynika głównie z wyglądu detalu, rozpoznawanego wstępnie jako brodawka. Owalny kształt na powrót oddala wygląd powierzchni rzeźby od ludzkiej tkanki. Wyodrębniający się element w istocie posiada jedynie kształt

sutka, lecz korzysta ze światła otoczenia do kształtowania swojej formy. Dzięki temu jawi się jako odcieleśniony, tracący stopniowo właściwości woskowej materii z której wyrasta, w zamian zyskując na przejrzystości i rozświetleniu. Detal, wieńczący bryłę z lewej strony, przy uwzględnieniu tych właściwości, nie może być dłużej rozpatrywany w kategoriach fizyczności. Staje się bytem związanym, lecz jednocześnie odmiennym od cielistego elementu. Zachodzi tu analogia do poprzedniego etapu wizualnego kształtowania się kulistej bryły. Każdy z jej fragmentów konstytuuje się w związku z elementem, z którego wyrasta, lecz stanowi wyraźnie wyróżnicowujący się detal. Relacja, łącząca opisywane części dzieła, wskazuje na ich nierozłączność, unaoczniając kreacyjną dyspozycję bryły pokrytej tekstem, z której wyłania się cielistą materia, przemieniająca się w ostatnim etapie w świetlisty otok. Taki sposób kształtowania figury dzieli ją na trzy zależne, odmiennie wyrażnie części. Innymi słowy, odrzucenie jednoznacznie erotycznej interpretacji bryły, wynikające z oglądowej logiki dzieła, ukazuje wzrastanie cielesności, biorącej swój początek z konglomeratu zapisanych na papierze słów i przyjmującej światło jako jakość współtworzącą dzieło na ostatnim etapie kreacji.

W związku z powyższym, przedstawiony akt jawi się nieodparcie jako oglądowa analogia wobec prologu *Ewangelii św. Jana*. We wstępie autor opisuje boskie pochodzenie Jezusa, wykształcającego się z Logosu i określonego jako światłość zwyciężająca mrok. Szczególnie interesujący jest związek tego fragmentu z początkowymi ustępami Księgi Rodzaju, polegający na zgodnym wskazaniu na rolę światła i Słowa. Tego rodzaju analogia dostrzegalna jest również w rzeźbie, której poszczególne fragmenty oddziałują na siebie wizualnie, ujawniając splot sensów konstytuowany podobnie jak w dziele literackim. Wybrane elementy, opisane w prologu *Ewangelii św. Jana*, znajdują swój przejaw w omawianym fragmencie dzieła polskiej artystki, pozwalając uchwycić transcendujący względem refleksyjnej świadomości sens. Zmięty kawałek gazety z trudno dającymi się odczytać wyrazami, wraz z wyłaniającymi się z jego powierzchni cielistą materią i rozświetlonym detalem, staje się przedstawieniem Słowa Bożego, z którego wykształca się Syn o dwoistej naturze. Na podstawie unii hipostatycznej bytuje On zarówno w cielesnej formie, jak również w sferze boskiej, objawiającej się w duchowym blasku.

Wobec powyżej opisanego rozpoznania, znaczącym staje się wizualny związek łączący kulistą formę z ciemną tkaniną. Draperia zdaje się napierać na krągły element, a agresywny charakter tego związku podkreśla wzburzenie materiału, odznaczające się w tym miejscu bardziej dynamicznym pofałdowaniem powierzchni. Zwracając wzrok ku dołowi, widz dostrzega stopniową zmianę faktury draperii. Tkanina zostaje oczyszczono-

na z przylegającej do niej cielistej, płynnej materii, która zdaje się przemieszczać na powierzchnię okrągłej formy. Przymiot, uzyskany przez występną siłę w akcie ingerencji w dzieło stworzenia, zostaje utracony w bliskim kontakcie z Logosem. Woskowa materia otacza owal, docierając do fragmentu ciała, nie wywierając jednakże żadnego wpływu na świetlisty krąg wieńczący bryłę. Jednocześnie, pozbawiona swoich fakturalnych właściwości tkanina prezentuje się w swoim pierwotnym, czarnym ubarwieniu. Kolor ten podkreśla przyrodzony, antytetyczny charakter draperii względem światłości, stanowiącej reprezentację tego, co boskie. Dodatkowym aspektem, precyzującym znaczenie, jest przestrzenny związek łączący oba opisywane detale. Relacja ta ukazuje siłę, jakiej podlega dynamicznie ukształtowana tkanina. Krągła forma zdaje się napierać od góry na ciemny materiał, który zostaje przygwożdżony do podstawy i tym samym ostatecznie pozbawiony możliwości wizualnego rozwoju.

Wynik przeprowadzonej analizy pozwala nam na powrót do początku i objaśnienie znaczenia, jakie przezroczysta podstawa rzeźby zyskuje przy uwzględnieniu całościowego odbioru dzieła. Jej wizualna nieprzystawalność względem różnorodnie kształtowanych pozostałych detali, wraz z niezależnością wobec podejmowanego z powierzchni cokołu aktu kreacji, pozwala się wyjaśnić w jeden sposób – podstawa stanowi reprezentację Boga Stworzyciela, który powołując wszechrzecz, zarazem nie uszczupla bezgranicznej chwały stanowiącej o Jego istocie. Ten rodzaj interpretacji, przywołujący absurdalne z punktu widzenia określonego tematu dzieła wytłumaczenie przezroczystego detalu, nie może być rozumiany jako próba narzucenia dyskursu; w rzeczy samej stanowi naturalną konsekwencję wywiedzioną z oglądu rzeźby. Jedynie ten rodzaj odwołania jest w stanie określić wizualną relację, w jaką cokolwiek wchodzi z pozostałymi elementami dzieła, w tym z wyrastającą bezpośrednio z jego podstawy, bezkształtną, cielesną formą.

Zwarta struktura rzeźby umożliwia przedstawienie kluczowych elementów składających się na historię Zbawienia. Począwszy od stworzenia świata przez Boga, poprzez popadnięcie w grzech pierworodny i ostateczne zwycięstwo Chrystusa nad Szatanem (którego wizualną reprezentację stanowi ciemna draperia), widz zostaje skonfrontowany z biblijnymi wydarzeniami, ujętymi w zamkniętą całość, gotową do każdorazowego unacznienia znaczeń. Rzeźba, będąca jednym z dzieł Szapocznikow powstałych przy użyciu odlewu, na ogół wpisywanych w dyskurs poświęcony chorobie i cielesnym aspektom życia, okazuje się wizualnym traktatem teologicznym, dotyczącym istotowo ważnych treści związanych z rdzeniem chrześcijaństwa.

Jak ukazano w toku powyższej analizy, możliwość objawiania *stworzenia* jest immanentnie zakorzeniona w medium dzieła sztuki. *Analogie*, wpisane w obiekt artystyczny, ujawniają się każdorazowo w wyniku przyjęcia odpowiedniego percepcyjnego nastawienia. Odczytanie paraboli staje się możliwe dzięki analizie dokonywanej zgodnie z oglądową logiką dzieła. W przypadku rzeźby Szapocznikow *Stopa (Fetysz V)*, ujawniony w ten sposób sens wiąże ją z przedstawieniem historii Zbawienia, odnosząc na mocy struktury wizualnej do elementarnych *analogii*, tworzących istotową płaszczyznę porozumienia między dziełem a poszukującym prawdy widzem.

### MARIA MAGDALENA

Przedstawiona powyżej analiza, mająca za zadanie potwierdzić zasadność rozpatrywania przestrzennych obiektów artystycznych jako paraboli konstytuowanej za pomocą oddziaływania medium, zakładała kształtowanie znaczeń autonomicznych względem intencjonalnych założeń twórcy. Analiza pracy *Stopa (Fetysz V)*, reprezentującej dzieła wpisane dotąd w dyskurs dotyczący refleksji nad cielesnością i biografią artystki, wykazała strukturalne zestrojenie, przywołujące biblijną historię Zbawienia. Przyjęty przez nas paradygmat, operujący kategorią „rzeźby-stworzenia”, zakłada, że istota artystycznego kunsztu polega na tworzeniu znaczeń, które nie muszą (choć mogą) być intencjonalnie zaszczipiane przez twórców (np. za pomocą tytułu). Obecnie przejdziemy do analizy dzieła, którego ustalony przez artystkę temat w pewnej mierze pokrywa się z dostępnymi w niezawisłej percepcji właściwościami bryły. Chodzi o powstałą w 1957 r. rzeźbę pt. *Maria Magdalena* (il. 4), wykonaną z gipsu i opiłków żelaza, przedstawiającą quasi-biologiczną formę. Dzieło o rozmiarach 175 x 58 x 46 cm, wykonane zostało techniką odlewu; eksponowane jest w ramach Galerii Sztuki XX i XXI w. w warszawskim Muzeum Narodowym. Umieszczenie obiektu na cokole, w centralnym punkcie sali wystawowej, zachęca do okrążania dzieła i percepcji z wielu różnych punktów widzenia. Należy zwrócić jednak uwagę na sposób opracowania bryły, której przednią część cechuje wyższy poziom zróżnicowania kształtu i faktury, skutkujący większą podatnością na produkcję znaczeń. Osadzenie figury na postumencie uwydatnia monumentalny charakter wertykalnej kompozycji, wynosząc dzieło ponad wzrost odbiorców.



4. *Maria Magdalena*, 1957, fot. własna autora

Opracowanie sylwety cechuje ambiwalencja – kształt rzeźby przywodzi na myśl zarówno zdeformowaną sylwetkę ludzką, jak również przedstawienie niezidentyfikowanej formy roślinnej lub zwierzęcej. Wyrastająca z metalowego pręta bryła wraz z wizualnym przemieszczaniem się ku górze zwiększa swoją objętość, aż do kulminacyjnego momentu, powyżej którego wznosi się wysmukły, wyoblony detal, wieńczący rzeźbę. Faktura



symetrycznie ukształtowanego dzieła nosi na sobie ślady licznych nierówności i defektów, które przewyciężone zostają na ostatnim etapie wizualnego rozwoju bryły, jaki stanowi wieńczący figurę, wysmukły element. Istotnym aspektem dzieła, w znacznej mierze konstytuującym jego sens, jest wizualny związek, w jaki sylweta wchodzi z otaczającym go światłem. Ewidentny charakter owej współzależności, natychmiastowo pojmowalny przez odbiorcę poza jego refleksyjną świadomością, tłumaczy również sposób ekspozycji dzieła, jawiącego się jako skierowane w kierunku światła, którego źródło zwrócone zostało ku centralnej partii obiektu.

Wizualny wzrost figury ku światłu budzi skojarzenia z wegetatywnym wzrostem roślin. Swoisty organiczny charakter stanowi rozpoznaną cechę takich rzeźb, jak *Bellisima* i *Róża*, powstałych w latach 1957–1958. Podobieństwo pomiędzy dziełami Szapocznikow powstałymi w podobnym okresie co *Maria Magdalena* znalazło odbicie w literaturze przedmiotu<sup>49</sup>. Co zaskakujące, dzieło, będące przedmiotem niniejszego opisu, nie zostało w niej zakwalifikowane jako przejaw afirmacji życia i „zwycięstwa zmysłowości”, do których to obiektów badacze zaliczają między innymi rzeźbę pt. *Róża*. W przeciwieństwie do tego obiektu, *Maria Magdalena* określona została jako „zwietrzała”, co stanowić ma rzekomy przejaw ukazywania negatywnych wartości. Na wątpliwy charakter tych spostrzeżeń wskazuje Jakubowska, powołując się na tekst Aleksandra Wojciechowskiego<sup>50</sup>. Badaczka formułuje opinię, iż dzieła polskiej artystki z lat pięćdziesiątych stanowią kombinację obu sposobów postrzegania rzeczywistości, zarówno afirmacji życia, jak również dostrzegania negatywnych aspektów egzystencji. Ten kompromisowy rodzaj rozumowania wyda się jednak nieprawomocny w chwili uwzględnienia podstawowej instancji, jaką jest medium dzieła. Wskazany powyżej związek z ożywioną materią, jakkolwiek zakładany w literaturze przedmiotu, wiąże się przede wszystkim ze sposobem ekspozycji dzieła, pomijanym w dyskursie nad rzeźbami Szapocznikow. Prezentujący się jako organiczny, rozwój formy w kierunku źródła światła determinuje sposób rozumienia dzieła i konstytuowanych w ramach percepcji znaczeń.

Podpierający figurę postument, pomimo iż nie stanowi integralnej części dzieła, nie może zostać pominięty w namyśle nad całościowym oddziaływaniem bryły. Odnosząc postać do cokołu, wskazujemy na jej podstawową, w oczywisty sposób narzucającą się cechę – wertykalne ukierunkowanie kompozycji. Podstawa określa zwrot wizualnego rozwoju figury, który przebiega wyraźnie w stronę rozrostu ekspansywnej materii dzieła. O jej rozwoju zaświadcza dodatkowo faktura. Kamienna bryła za-

<sup>49</sup> J. Zagrodzki, *Alina Szapocznikow*, Warszawa 1979, strony nienumerowane.

<sup>50</sup> A. Jakubowska, *Portret wielokrotny...*, op. cit., s. 134.

traca swoją statyczność, plastycznie kształtowany materiał zdaje się ożywać, jawiąc się jako rodzaj biologicznej tkanki. Wzrost figury na poziomie wizualnym daje się wyjaśnić tylko w jeden sposób – ekspandując wzdłuż wertykalnej osi kompozycyjnej, postać zdąża ku światłu.

Pierwszy etap rozwoju zostaje gwałtownie przerwany w momencie zwiększenia tempa wzrostu, przejawiającego się w znacznym przeniesieniu ciężaru wizualnego ku przodowi kompozycji. Przyrastająca materia występuje przed położony niżej fragment rzeźby, powodując przerwanie niezakłóconego dotychczas rozrostu. Część figury pogrąża się w cieniu, stanowiącym przeciwieństwo dążeń sylwety. Rozerwanie zwartej struktury bryły wprowadza konflikt pomiędzy jasnością, ujawniającą plastyczność rzeźby, a mrokiem, ukazującym obumarcie, destrukcję formy.

Dążenie do uniknięcia pogrążenia się w ciemności stanowi silną skłonność określającą wizualność figury. Uwidacznia to ukształtowanie materii ponad zaciemnionym obszarem. Bryła zdaje się wyrastać z mroku, część rzeźby powyżej jawi się jako pozbawiona materialnej podstawy. Wpływa to na postrzeganie tej partii kompozycji jako spoczywającej na niematerialnym punkcie podparcia. Nadbudowanie figury na ubytku materiału ukazuje paradoksalny charakter spowitego cieniem detalu. Z jednej strony, ewidentnie ogranicza rozwój rzeźby, z drugiej zaś, stanowi grunt dla rozwijającej się dalej sylwety. Owo rozwiązanie formalne, wyraźnie akcentujące transcendentne względem fizykalnie pojmanego dzieła czynniki współtwórcze, określa pierwszy etap gry materii z wymykającymi się rozumowemu pochwyceniu czynnikami. Powyższy stan rzeczy wykazuje zbieżność z fragmentem *Biblii*, opisującym pierwsze spotkanie Marii Magdaleny z Jezusem. Fragment *Ewangelii św. Łukasza* 8,2 wskazuje na liczbę siedmiu złych duchów, od których Chrystus uwolnił kobietę przed przyłączeniem się jej do grona uczniów. Podobnie jak ma to miejsce w dziele Szapocznikow, również w tekście ciemność i grzech zapoczątkowują zmianę, wyznaczającą dalszy etap narracji. Na poziomie wizualnym wyraża to zerwanie z tektonicznym kształtowaniem bryły, podkreślające arealne podstawy dla dalszego wzrostu figury. Wznoszenie się rzeźby na niedookreślonej optycznie podstawie jawi się jako rodzaj oderwania postaci od postumentu, stanowiącego faktyczne oparcie figury.

Rozpoczęta powyżej droga interpretacyjna, uznająca zgodność przedstawienia z tematem dzieła, przyjmuje zakorzenioną w medium zdolność do wyrażania implikowanych przez autora treści. Opisywana rzeźba, poza oczywistymi skojarzeniami pojawiającymi się w trakcie konfrontacji z tytułem, skutecznie przywołuje biblijną analogię, ujawniającą się na drodze niezawisłej percepcji. Widać to również w dalszej ekspansji mate-

rii, która zdaje się wyraźnie czerpać z opisanego powyżej sporu. Ponad wgłębieniem forma ekspanduje, skłaniając do postrzegania zaciemnionego obszaru jako wizualnej inspiracji do stopniowego rozszerzania się bryły. Podobnie jak ma to miejsce w niższym fragmencie, ściśle powiązanie nacownych jakości z treścią *Pisma Świętego* znajduje przejaw na kolejnym etapie wertykalnego rozwoju dzieła, którym jest rozległe wgłębienie poniżej piersi postaci.



5. *Maria Magdalena*, 1957, (detal), fot. własna autora

W taki sam sposób, jak w położonym niżej ubytku materii, wyraźne spękanie powierzchni w centralnym fragmencie rzeźby wprowadza cień, będący aktywnym czynnikiem współtworzącym wizualność dzieła (il. 5). Usytuowanie zagłębienia, umieszczonego na linii wzroku odbiorcy, wskazuje na wyjątkową rolę, jaką w strukturze bryły odgrywa pęknięcie. Jednocześnie ukształtowanie otworu wskazuje na wyraźne zróżnicowanie fakturalne. W podzielonym na dwie części wyłomie, spojrzenie widza

obejmuje wklęsłość, głęboko penetrującą materię rzeźby, oraz odchodzącą od niego ku górze płytką bruzdę, łączącą wyrwę z wyższymi partiami figury. Oba elementy połączone są wąską szczeliną, stanowiącą rodzaj przesmyku pomiędzy zagłębieniami. Zakomponowanie wylomu wskazuje na jego formalny rozwój – od głębokiej wklęsłości materii w środkowej części dzieła, aż po spłykanie i zrównywanie faktury z wyższym fragmentem sylwety, wraz z łączącym obie części przewężeniem. Ów przesmyk, w toku wizualnego kształtowania formy, stanowi moment przejścia, będąc łącznikiem pomiędzy stadium całkowitego podporządkowania ciemności a stanem zmierzającym ku otwarciu na światło w górnej części bryły.

Moment, w którym fragment dzieła pogrąża się w mroku, wraz z uwzględnieniem kontekstu, jaki wprowadza niniejsza analiza, stanowi wizualną analogię kluczowego momentu Pasji, jakim było Ukrzyżowanie. Jedną z niewielu postaci, pojawiającą się w opisach tego wydarzenia, jest Maria Magdalena. Owo wgłębienie, zawieszające rozwój materii, stanowi wizualną analogię towarzyszenia kobiety w Męce Chrystusa. Ukształtowanie detalu, dominacja mroku nad jawnie kształtowaną formą, przy pomocy elementarnych wizualnych relacji wyraża sytuację, w jakiej znalazła się Maria Magdalena.

Podjmując dalszy ciąg lektury biblijnego tekstu, czytelnik *Ewangelii św. Jana* napotyka fragment, opisujący rozmowę kobiety ze Zmartwychwstałym Chrystusem. Motyw ten, znany jako „Noli me tangere”, przedstawia dyskusję z Jezusem, podczas której Maria Magdalena omyłkowo utożsamia napotkanego mężczyznę z ogrodnikiem. Kiedy kobieta w końcu rozpoznaje Zbawiciela, ten oświadcza jej o swoim przyszłym Wniebowstąpieniu i nakazuje ogłosić ten fakt pozostałym uczniom. Przejście od głębokiej wyrwy ku płytszemu wgłębieniu, jak określono powyżej, nie następuje stopniowo. Oba poziomy ubytku materiału separuje centralne przewężenie, stanowiąc rozdzielające części detalu. Przesmyk stanowi wizualny analogon rozpoznania, opisanego na kartach *Ewangelii św. Jana*. Rozpacz kobiety, spowodowana towarzyszeniem w Pasji, zostaje przerwana w momencie spotkania żywego Jezusa. Dalszy wizualny rozwój bruzdy przebiega bez współdziałania cienia, co tłumaczy parabola historii Marii Magdaleny, która wraz z chwilą doświadczenia osobowej bliskości Chrystusa odzyskuje nadzieję, podejmując zobowiązanie do głoszenia wypełniającego się proroctwa.

Skierowanie ostrego zakończenia bruzdy ku górze odnosi spojrzenie widza ku wyższym partiom rzeźby. Szczelina zwęża się, wkraczając stopniowo w obszar na piersi postaci, skupiający na swojej powierzchni znaczną część skierowanego ku figurze blasku. Efekt zogniskowania światła można wytłumaczyć jako wynik rozjaśnienia faktury dzieła, jednakże owo wrażenie, wprzęgnięte w cykl wizualnego rozwoju, ewokuje rodzaj

iluminacji, którego dostępuje rzeźba. Oświetlenie, tak silne na powierzchni tego fragmentu, napotyka optyczną przeszkodę po prawej stronie piersi postaci. Pragnienie figury, objawiające się w dążeniu ku światłu, po raz kolejny natrafia na przeszkodę w postaci ingerencji antagonistycznej siły. Jednakże, wizualny rozwój bryły, stanowczo przełamując dominację cienia na niższym etapie wzrostu, nie pozwala pochłonąć się przez ciemność, której transcendentny charakter zostaje niejako wygaszony. Cień zostaje zdegradowany do rozproszonych, zmaterializowanych zanieczyszczeń, wprzęgniętych w materię rzeźby. Blask, spływający na dzieło, oddziałuje ponadto na zakomponowanie górnej partii sylwety. Silna dyspozycja bryły wpływa na ukształtowanie fragmentu. Materia rozciąga się na boki, tworząc coś na kształt kielichowatego odbiornika, pochłaniającego świetlną energię. Pęd ku światłu zauważalny jest również z tyłu figury, gdyż oglądana z tej perspektywy rzeźba przybiera formę wachlarza, którego szerokie, horyzontalne rozpostarcie zwiększa objętość bryły. Efektem poziomego rozrostu staje się wytworzenie po obu stronach tułowia załączkowych form ramion.



6. *Maria Magdalena*, 1957, (detal), fot. własna autora

Wyrastające z torsu kończyny wykazują względem siebie wyraźne różnice. Oglądając dzieło z prawej strony (il. 6), wyraźnie widać, iż dostrzegalne z tej perspektywy ramię zakomponowano analogicznie do zaburzenia materii w centralnej partii rzeźby. Wydatne wgłębienie powierzchni detalu przekształca się powyżej w płytszą bruzdę, której wertrykalny rozwój odsyła odbiorcę do wykroczenia spojrzeniem poza dzieło, ku ramującemu otoczeniu. Trójstopniowa gradacja, skutkująca przeciężaniem cienia i wprzęgnięciem niematerialnych czynników determinujących ogląd figury, skłania do dostrzeżenia w obydwu detalach dyspozycji ku formułowaniu analogii do męczeńskiej śmierci i Zmartwychwstania Jezusa. Zatem, prawa kończyna, na drodze wizualnej analogii odnosi wi-dza ku Pasji Chrystusa, który jako Zbawiciel, przewycięża mrok.



7. *Maria Magdalena*, 1957, (detal), fot. własna autora

Wobec powyższego, wskazać należy podstawową cechę, różnicującą między sobą dwie kończyny. W przeciwieństwie do zwartej formy detalu po prawej stronie, ukształtowanie jego odpowiednika po lewej stronie

przedstawia rodzaj zdeformowanej, trójpalczastej dłoni. Rozdzielający się na końcu detal cechuje ambiwalencja – ramię stanowi jedność, z której zdają się wyrastać trzy podłużne elementy. Strukturę kończyny cechuje wizualne niedookreślenie, które nie pozwala określić detalu ani jako zwartej bryły, ani w pełni wykształconej, potrójnej formy. Percepcja owej trójjedności, uwzględniająca zarówno wizualne właściwości detalu, jak również kontekst całościowego współoddziaływania poszczególnych fragmentów dzieła, odnosi widza do idei Trójcy Świętej. Dodatkowy sens owego rozpoznania określa umiejscowienie opisywanego detalu w kontekście całościowej struktury dzieła. Obie kończyny skupiają się wokół miejsca wzmożonej recepcji światła, umożliwiając konstytucję kielichowatego kształtu na wysokości piersi postaci. Jednocześnie to blask spływający na powierzchnię bryły jednoczy wokół detale, wyrażające poszczególne analogie boskiej natury – Boską Światłość, której hipostazę stanowi Syn Boży, będący również jedną z trzech Osób Trójcy Świętej (il. 7).

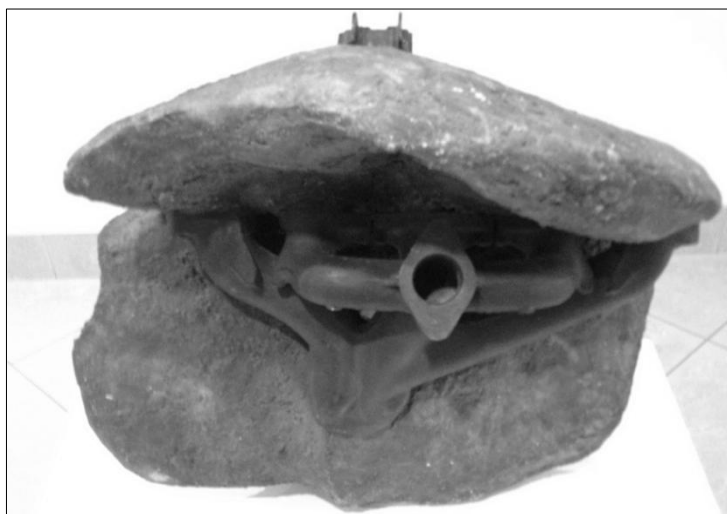
Kielichowaty kształt, ucieleśniający transcendentny aspekt historii Marii Magdaleny, nie finalizuje wertykalnego rozwoju rzeźby. Ponad partią piersi postaci wyrasta podłużny detal, zakończony elementem uformowanym na kształt kostnego grzebienia. Ów fragment dzieła, wyraźnie wydzielony od pozostałej jego części, jawi się jako oparta na podłużnej szyi niewielka głowa. Taki rodzaj rozpoznania pozwalałby na określenie przedstawienia jako ukazania ludzkiej postaci, co dodatkowo znajduje potwierdzenie w niższej partii, w której dostrzegamy kształt wznoszonych ramion. Jednakże, opisane powyżej, humanoidalne cechy wymykają się spojrzeniu, gdyż w istocie figurę cechuje ambiwalencja – ewidentnie biologiczna forma pozbawiona jest jednoznacznych cech – głowa ulega optycznemu przeobrażeniu w kielkujące pnącze, ramiona upodabniają się do pływów lub zgrubiałych gałęzi. Dzieło ukazuje istotę żywą, nie pozwalając na doprecyzowanie dotyczące jej konkretnego rodzaju. Zaprezentowany byt, którego wizualny rozwój cechuje analogia do spisanych dziejów Marii Magdaleny, wyróżnia skłonność ku światłu, które reprezentuje transcendentne siły współtworzące rzeźbę. Jak wskazuje wertykalny rozwój figury, owa dyspozycja jest elementarnym pragnieniem, na którym zasadza się egzystencjalny wymiar dzieła. Odniesienie do literackiego źródła, którego treść towarzyszy analizie niniejszej rzeźby, wskazuje, iż droga do świętości Marii Magdaleny trwa również po wydarzeniach zawartych w *Biblii*, podobnie jak sylweta rozwija się ku światłu na podobieństwo żywego organizmu, pomimo zogniskowania blasku powyżej centralnie umieszczonej bruzdy.

Jak wykazano na drodze powyższej analizy, dwoista ścieżka interpretacyjna, podejmowana w ścisłej zgodności z wizualnością dzieła, umożliwia w sposób adekwatny i nie wykluczający się powiązać ze sobą splot

znaczeń konstytuujący obiekt w jego transcendentnym wymiarze. Wartość artystyczna, jaką należy przypisać rzeźbie Szapocznikow, wynika z przenikania dwóch warstw – wizualnego rozwoju figury, współwarunkowanego przez transcendentne względem dzieła jakości i sfery realizacji analogii, zakorzenionej w tekście literackim.

### DWUCZEŚCIOWA

Budowa znaczeń formowanych za pośrednictwem medium rzeźby, w przypadku powyżej opisywanych dzieł wiązała się z analogiami o biblijnym rodowodzie. Odniesienia religijne, pomimo iż rozpowszechnione w obiektach artystycznych naszego obszaru kulturowego, nie stanowią jedynych paraboli generowanych wraz z percepcją dzieł. Z innym systemem odniesień mamy do czynienia w przypadku powstałego w 1965 r. dzieła pt. *Dwuczęściowa*, które przedstawia amorficzną bryłę wykonaną z plastycznego cementu i elementów samochodowego złomu (il. 8). Wolnostojący obiekt o wymiarach 43 x 50 x 28 cm, stanowiący własność Wielkopolskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, eksponowany jest w sali poświęconej polskiej sztuce II poł. XX w. w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Dzieło umiejscowiono w przestrzeni wystawienniczej w towarzystwie innych obiektów Szapocznikow: *Króla* i ołowianego projektu pomnika *Nike*. Symetryczna rzeźba, prezentowana na wysokim cokole, przeznaczona jest do wieloaspektowego oglądu.



8. *Dwuczęściowa*, 1965, fot. własna autora



Nieokreślona forma pozwala zakwalifikować dzieło jako abstrakcyjną kompozycję złożoną z trzech części: podłużnego, zakomponowanego wertykalnie żeliwnego elementu, przylegającego do niego cementowego bloku o nieregularnym kształcie oraz przymocowanego po przeciwnej stronie bryły kolejnego metalowego detalu, będącego fragmentem wyjętego z samochodu kolektora wydechowego. Zróżnicowanie materiałowe przekłada się na odmienne opracowanie faktur poszczególnych elementów dzieła – gładkie metalowe detale kontrastują z chropawą powierzchnią kamiennej bryły. Wizualne zróżnicowanie komponentów wchodzących w skład dzieła, co wykazane zostanie w toku niniejszej analizy, konstytuuje w istotnym stopniu sens opisywanej figury.



9. *Dwuczęściowa*, 1965, fot. własna autora

Wyrastający z gruntu mechaniczny element stanowi stabilny stelaż dla wertykalnego ukierunkowania kompozycji (il. 9). Wpływa na to przemysłowe tworzywo, z którego został wykonany. Materiał detalu, w akcie percepcji odniesiony do dzieła w kontekście jego otoczenia, jawi się jako fundamentalnie odmienny względem postrzegającego go podmiotu. Wytworzony w piecach odlewniczych surowiec, z którego wykonano metalowe części, przywołuje odległą względem ludzkiego ciała substancję. Tworzący wertykalny element metal przedstawia nieorganiczną formę, która nie przystaje do ludzkiej cielesności. Kolejną cechą, określającą właściwości detalu, jest jego ukształtowanie. Nieznaczne odgięcie od pionowej osi kompozycyjnej przyczynia się do postrzegania komponentu jako poddanego wewnętrznemu napięciu. Skupiona energia znajduje swoje ujście na zewnątrz, przenosząc się na przylegający do metalowego elementu blok cementu.

Bryła, wbrew własnościom materii, nie oddziałuje tektonicznym charakterem. Podobnie jak w wielu innych dziełach Szapocznikow, trwałe materiały na poziomie wizualnym ulegają transformacji w ożywioną materię, cechującą się biologicznymi właściwościami. Dzięki temu, chropowata faktura materii o łagodnych kształtach jawi się, w przeciwieństwie do mechanicznego, wertykalnego detalu, jako organiczna materia jednocząca odbiorcę i dzieło. Cementowy blok w swojej górnej części skierowany jest ku dołowi. Ma na to wpływ jego zależność od wertykalnego, odginającego się względem osi elementu. Detal w tylnej partii rzeźby napiera na kamienną bryłę, opresyjnie zagłębiając się w jej materię, co na poziomie wizualnym skutkuje odkształceniem cementowego bloku w przeciwnym kierunku, który pod wpływem zewnętrznej opresji zaczyna niejako kurczyć się w sobie.

Agresywna siła, z jaką metalowy element oddziałuje na kamienną bryłę, znajduje swój przejaw po drugiej stronie rzeźby (il. 10). Na poziomie wizualnym kolektor wydechowy jawi się jako występujące z cementowej bryły przedłużenie agresywnie działającego, wertykalnego elementu. Przedni detal zdaje się niejako wyrastać z kamiennego podłoża na podobieństwo rośliny, kielkującej z nasienia umieszczonego w glebie. Biologiczne porównanie znajduje swoje uzasadnienie w formie detalu, który w przeciwieństwie do wertykalnego elementu prezentuje łagodne, zaokrąglone kształty, przywodzące na myśl organiczne struktury. Cementowa bryła rozdziela kolektor wydechowy z detalem z tyłu figury, stanowiące w istocie kształtującą się dynamicznie całość. Wpływa ona również na kształt przedniego elementu, stanowiąc podłoże jego wzrostu. Owa ambiwalencja skutkuje nacechowaniem kolektora dwoma przeciwstawnymi jakościami – z jednej strony, związanej z fakturą przynależnością

do wertykalnego elementu, z drugiej zaś, zakorzenieniu w biologicznej (dzięki specyficznemu ukształtowaniu fragmentu) materii cementowego podłoża.



10. *Dwuczęściowa*, 1965, fot. własna autora

Również relacja wizualna łącząca kolektor z kamienną bryłą cechuje się złożonością. Cementowy blok, upodabniający się kształtem do pokazanych rozmiarów mięsistego liścia, zdaje się rozpościerać ponad metalowym elementem. Dzięki temu cementowy detal wydaje się roztaczać ochronną barierę wobec tego, co skrywa w swoim wnętrzu. Poprzez wizualne zestawienie z otaczającymi elementami dzieła, kolektor prezentuje się jak kwiatowy słupek, z wyraźnie zaznaczonymi pręcikami pod postacią żeliwnych łączów. Owa analogia uwidacznia przemianę, jaka dokonała

się w metalowym elemencie na skutek przeniknięcia przez kamienny blok. Agresywnie oddziałujący, mechaniczny detal uległ wizualnemu przeobrażeniu w organiczny element, ewokujący na przekór żeliwnemu materiałowi wygląd wnętrza kwiatowego kielicha. Po raz kolejny uwiadczenia się w tym przypadku rzeźbiarski kunszt Szapocznikow, operującej iluzją materiału we właściwy sobie sposób, niejednokrotnie odmiennie niż ma to miejsce w ugruntowanych przez tradycję przedstawieniach.

Zwieńczenie kolektora, wyróżniająca się odmiennym opracowaniem barwnym, z jednej strony, przywołuje wygląd kwiatowego słupka, z drugiej zaś, upodabnia się kształtem do wagi, ewokując delikatność i pozorną nietrwałość materii. Wizualną subtelność detalu podkreśla centralny otwór, ujawniający brak wypełnienia kolektora tworzywem. Jednak pomimo opisanego powyżej zaprzeczenia swoistym właściwościom tworzyw użytych do wykonania dzieła, nie może być ono rozpatrywane w kategoriach sztuki mimetycznej. *Dwuczęściowa*, chociaż wykazuje analogię do form biologicznych konstytuowanych na drodze niezawisłej percepcji, nie stanowi przykładu sztuki naśladowującej wiernie naturalny wygląd, jak ma to miejsce w twórczości takich rzeźbiarzy, jak choćby Giovanni Lorenzo Bernini. Powyżej przedstawiony proces wizualnej transformacji poszczególnych elementów figury nie skutkuje całkowitym zaprzeczeniem prawdy materiału. W trakcie procesu percepcji dzieła widz nie traci poczucia, iż oglądany obiekt wykonany został z cementu i żeliwa. Doznanie materialności dzieła skutkuje postrzeganiem górnej, nachylającej się partii cementowego detalu jako kamiennego bloku, grożącego zawaleniem się na kolektor. Zestawienie podkreślonej powyżej wizualnej delikatności centralnego elementu z masywnością zwieszającego się ponad nim fragmentu bryły buduje nastrój zagrożenia żeliwnego detalu.

Powyższy, pogłębiony opis rzeźby skłania do pytania o rodzaj analogii, jaka ustanowiona zostaje z chwilą niezawisłego oglądu dzieła. Powinna ona pomóc w dyskursywnym ujęciu sensu objawiającego się w trakcie podjętej analizy. Gładka, metaliczna faktura wertykalnego elementu, wraz z agresywnym napięciem wynikającym z oddziaływania wewnętrznej energii, wpływa na poczucie dystansu względem detalu, odbierane w chwili percepcji dzieła. Tym, co doznawane w trakcie oglądu, jest fundamentalna odmienność owego fragmentu względem ludzkiego ciała, ewokująca poczucie inności powstającej w wyniku zestawienia organicznej, miękkiej skóry i chłodnej, twardej materii. Owa niezgodność stanowi podstawę, na której metalowy element ulega wizualnemu utożsamieniu z industrialnym otoczeniem, opresyjnym względem podmiotu, którego korzenie niezbywalnie tkwią w sferze natury. Człowiek, którego formą w świecie jest jego biologiczna powłoka, stanowi podmiot nieuzgadnialny

z przemysłowym środowiskiem, czego wyraz stanowi poczucie wyobcowania, jakiego odbiorca doznaje w kontakcie z wertykalnym elementem. Całkowicie przeciwnie prezentuje się haptycznie ukształtowana, cementowa bryła. Jej chropawa powierzchnia, ukształtowana na wzór organicznego materiału, wykazuje wiele wizualnych podobieństw z żywym stworzeniem, co wskazuje na przynależność do świata natury i czyni bryłę zaimplementowanym reprezentantem biosfery. To rozpoznanie pozwala wyjaśnić wzajemne wizualne stosunki między poszczególnymi częściami, w których istotną rolę pełni opresyjne oddziaływanie wertykalnego elementu na cementową bryłę.

Natura, będąca pierwotnym środowiskiem życia ludzkiego, stanowi grunt egzystencjonalnego zakorzenienia w świecie człowieka. Wpływa to na postrzeganie przyrody w kategoriach „Matki Ziemi”, jednego z podstawowych archetypów, odnajdywanego przez antropologów w większości kultur i religii, na grunt psychologii przeszczepionego przez Carla Gustava Junga<sup>51</sup>. W teorii zaproponowanej przez szwajcarskiego psychiatrę natura i ziemia rozumiane są jako dające życie i ochraniające człowieka. Nie wnikając w zawilości praktyki badawczej Junga, zauważyć należy, iż archetyp naturalnego środowiska ludzkiego jest głęboko zakorzeniony w każdej z jednostek, jeżeli nie na poziomie podświadomości, to z pewnością jako czytelny kod kulturowy, przynależny ludzkości. Znacząca staje się wizualna relacja łącząca poszczególne elementy dzieła. Wertykalny element, stanowiący analogię industrialnego środowiska warunkowanego przez technologiczny postęp, wraz z cementową bryłą (objaw natury), wyrastają ze wspólnego gruntu, jakim jest cokolwiek podtrzymujący figurę. Osadzenie obu detali na wspólnej podstawie można odnieść do zagadnienia roli techniki w życiu człowieka i poglądów, wskazujących na uprzedmiotowienie świata za jej sprawą<sup>52</sup>. Technika w takim wymiarze stanowi przejaw gwałtu na naturze – co prezentuje kompozycja *Dwuczęściowej*, zakładająca opresyjny stosunek wertykalnego elementu do kamiennego bloku. Układ ten wywiera wpływ na wizualny rozwój bryły, podobnie jak przemysł oddziałuje na przyrodę.

Dzieło Szapoczników przekracza jednak tę pesymistyczną perspektywę wizji wykorzystania techniki, kształtując również pozytywny obraz współistnienia różnorodnych form bytowania człowieka w świecie. Ludzka

<sup>51</sup> G.C. Jung, *O naturze kobiety*, tłum. M. Starski, Poznań 1992, s. 10.

<sup>52</sup> Podobny wątek pojawia się w tekście Martina Heideggera *Pytanie o technikę*, w którym niemiecki filozof krytykuje realnie dokonujące się wykorzystanie techniki, czego przykładem jest opis przegrodzenia nurtu Renu przez zaporę elektrowni wodnej. Por. M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, tłum. K. Wolicki, (w:) *Budować, mieszkać, myśleć: eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 20.

egzystencja, której wyobrażeniem w dziele jest kolektor, na poziomie naoczności jawi się jako połączenie dwóch, nieprzystających wzajemnie do siebie na wcześniejszym etapie rozwoju wizualnego poszczególnych części. Żeliwny detal dzieli z wertykalnym elementem metaliczną fakturę, natomiast z kamienną bryłą – brak ostrych krawędzi, jednocząc w swojej istocie cechy obu konstytuujących dzieło fragmentów. Forma kolektora wyraża zdolność do harmonijnego współbywania natury i techniki, ucieleśnionego w istocie ludzkiej, oraz wzajemnego korzystania ze swoich dystynktywnych własności.

W związku z powyższym objaśnieniem kształtowania analogii, należy zwrócić uwagę na wieńczącą dzieło część cementowego bloku, nachyloną w stronę kolektora. Ów detal ewokuje dwuznaczne rozumienie roli natury i jej wpływu na ludzką egzystencję. Fragment dzieła, poprzez swoje zakomponowanie, ukazuje tendencję do osłonięcia, ochrony charakteryzującego się wizualną delikatnością żeliwnego elementu. Natomiast niezbywalna materialność detalu stanowi przejaw zagrożenia, wiszącego nad kolektorem pod postacią zwieszającej się bryły. Ambiwalencja wizualnych cech wyższej partii cementowego bloku unaocznia niepewność kontaktu z naturą, która umożliwia egzystencję bytujących w jej obrębie istot, lecz również niejednokrotnie odwraca się od człowieka, stając się dla niego źródłem śmiertelnego zagrożenia.

Dyspozycja do konstruowania analogii stanowi immanentną cechę dzieła sztuki. Parabola, jak wykazały powyższe analizy, odnosić może zarówno do tematów religijnych, jak i innych znaczeń składających się na uniwersalny dorobek ludzkiej kultury. Jak wykazano w toku ostatniej analizy, *Dwuczęściowa* realizuje się jako parabola stosunków dwóch przeciwstawnych środowisk – sił natury i techniki. W ów pierwotny spór wpisany zostaje człowiek, ze swoją przynależnością do obu tych światów. Dzieło Szapocznikow za pośrednictwem lapidarnej formy wyraża szereg złożonych relacji, określających kondycję i schemat rozwojowy ludzkiej cywilizacji.

## PODSUMOWANIE

Analiza dzieła *Stopa (Fetysz V)* wykazała możliwość ujęcia dzieła rzeźbiarskiego za pomocą zaproponowanej przez Brötjega kategorii *analogii-stworzenia*. Odnalezienie paraboli związanej z historią Zbawienia wykazało zakorzenienie w strukturze rzeźby dyspozycji kreowania znaczeń wykraczających poza intencję twórcy. Jednocześnie wskazany został kierunek formowania *paraboli*, obejmujący elementarne treści konstytu-

ujące kulturę, co dowodzi uniwersalnego charakteru sztuki, mogącej oddziaływać bez uprzedniego dyskursywnego przygotowania odbiorcy. Kolejna analiza wykazała możliwość intencjonalno-intuicyjnego zaszczepienia treści w medium rzeźby. W przypadku *Marii Magdaleny*, autorka za pomocą wizualnych środków dała zwięzły zapis żywotu tytułowej bohaterki, na który składają się najistotniejsze etapy jej drogi do świętości, przedstawione na kartach *Biblii*. Tym samym wykazany został związek zasugerowanego tytułem tematu z kształtowaną wizualnie analogią. Dzieła nie należy jednak traktować jako ilustracji dyskursu. Komplikacja formalna rzeźby i złożoność jej logiki oglądowej wywołuje splot znaczeń możliwych do syntetycznego ujęcia jedynie na drodze pozarozumowej kontemplacji. Ostatnia z zaprezentowanych analiz dowiodła dyspozycji do kształtowania paraboli niezwiązanej z tematyką religijną. *Dwuczęściową* można odnieść do poglądów artystki na wpływ techniki na życie ludzkie, o których wspomina się w literaturze podmiotu. Zarazem to, co „dzieło wydobywa samo przez się na jaw” przekracza dotychczasowe interpretacje tego wątku w twórczości Szapocznikow, oparte wyłącznie na jej opiniach<sup>53</sup>. *Analogia*, odbiegająca od tematów biblijnych, w dalszym ciągu funkcjonuje na poziomie ogólności, będąc potencjalnie zrozumiałą dla każdego odbiorcy. W przypadku ostatniego z opisywanych dzieł chodzi, przypomnijmy, o wyrażenie uniwersalnego archetypu „Matki Ziemi”.

Zaproponowane w niniejszym studium ujęcie ujmuje dorobek Szapocznikow w sposób nieobecny w dotychczasowej literaturze przedmiotu. Konkluzje analiz stoją w sprzeczności z wieloma tezami proponowanymi przez badaczy. Znajdują one swoje uprawomocnienie w intersubiektywnej sprawdzalności logiki oglądowej dzieła. Zaproponowana we wstępie hipoteza, zakładająca możliwość oddziaływania figur Szapocznikow jedynie za pośrednictwem właściwego im medium, okazała się przy tym nie tylko zasadna, ale i płodna poznawczo. Umożliwiła ponadto podjęcie namysłu nad twórczością artystki bez wikłania się w zewnętrzne dyskursy, którymi obudowane zostało *œuvre* rzeźbiarki.

Oparcie analiz dzieł na niezwykłym dla odbiorcy poczuciu płaszczyzny duchowej, wraz z zakorzenioną potrzebą transcendowania poza własne ograniczenia, projektowaną na dzieła, stanowi alternatywę o doniosłych etycznie konsekwencjach. Przede wszystkim mowa tu o przywróceniu nadrzędnej roli człowieka w świecie, niejednokrotnie kwestionowanej we współczesnej myśli humanistycznej. Egzystencjalno-hermeneutyczne ujęcie umożliwi ponadto odnalezienie fundamentów, istotnych

<sup>53</sup> Por. U. Czartoryska, *Okrutna jasność...*, op. cit., s. 12 oraz M. Ammer, „My American Dream”: Alina Szapocznikow’s Take on Conceptual Art, (w:) Alina Szapocznikow. *Awkward Objects*, op. cit., s. 151.

zarówno dla jednostki, jak i kształtującej ją kultury – wynikających z troski o istotę człowieczeństwa.

Praca analityczna, wykonana w celu zbliżenia się do sensu dzieł autorstwa Szapocznikow dowiodła, iż uznanie totalnej autonomii dzieła sztuki okazało się właściwym środkiem do zrozumienia swoistego sposobu oddziaływania każdego z obiektów. Jednocześnie, analizy *Stopy (Fetysz V)*, *Marii Magdaleny* i *Dwuczęściowej* pozwalają przypuszczać, iż podobny sposób prezentacji znaczeń charakteryzuje również nie tylko inne rzeźby artystki<sup>54</sup>, ale artystyczne dzieła rzeźbiarskie w ogóle. Zastosowanie założeń hermeneutyczno-egzystencjalnej nauki o sztuce umożliwiło owocną próbę dyskursywnego ujęcia i odsłonięcia znaczeń kształtowanych na drodze strukturalnego zestrojenia dzieła. Należy zwrócić jednak uwagę, że perspektywa ta, by mogła w przyszłości stać się podstawą reinterpretacji dzieł rzeźby europejskiej, powinna zostać rozbudowana – zarówno w wyniku praktyki analitycznej, jak i sięgającej do inspiracji filozofią (zwłaszcza, choć nie tylko, Martina Heideggera) teoretycznej konceptualizacji – w podobnym stopniu, w jakim rozwinięta została przez Brötjega teoria medium obrazu.

## THE ART OF ALINA SZAPOCZNIKOW AND EXISTENTIAL HERMENEUTICS

### Summary

The essay is a response to a biographical dominant of the critical discourse on the works of Alina Szapocznikow. It seems to miss an aspect of her sculpture which is the most important from the point of view of art history – that of the impact of the specific works on the spectator.

Such an objective of art history has been formulated by Michael Brötje, the founder of the existential-hermeneutic study of art. That radical theory, based on the dismissal of the discourses which are external to the artistic object, instead turning the critic's attention to the medium as the meaningful foundation of the work, is adequate to a perspective adopted in the present essay. It has been modified to fit sculpture since Brötje himself applied it mainly to painting. The essay includes analyses of her three works: "Stopy (Fetysz V)," "Maria Magdalena," and "Dwuczęściowa." In each case, the existential-hermeneutic method has been applied; focusing mainly on the impact of the medium, as well as the term "creation-analogy" has been used,

<sup>54</sup> Próba tego rodzaju analiz podjęta została na łamach pracy magisterskiej autora niniejszej rozprawy, przy czym uzupełniona została o próbę sformułowania zarysu teorii medium rzeźbiarskiego inspirowaną myślą Brötjega i Heideggera. Por. M. Skierski, *Prze-strzenność rzeźby jako wyraz prawdy. Twórczość Aliny Szapocznikow w ujęciu egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce* (maszynopis pracy magisterskiej w Bibliotece Instytutu Historii Sztuki UAM, Poznań 2015).



also originally introduced by Brötje. That term makes it possible to express non-reflective qualities which constitute the meanings of the works in question. The descriptions present evidence that such qualities are inseparably connected to the substance of sculpture and stem from its structural order.

The analysis of "Stopy (Fetysz V)" introduces the term "creation-analogy," demonstrating that a description which reveals the artifact's impact does not have to be related to meanings implemented by external discourses. Autonomous reflection on the work's medium points at a visual analogy to the key stages of the history of salvation described in the Bible. A biblical parable, so distant from the usual contexts which have determined the perception of the work, coherently grasps each of the sculpture's elements. Another analysis proves that the content can be intentionally grafted on the medium. In "Maria Magdalena," Szapocznikow presented in a concise way the life of the title figure, including the stages of her advancement to sainthood shown in the Scripture. That allowed the critic to show a possible connection of the artist's intention with a visual analogue. The description offered stresses also the formal complexity of the sculpture, which makes it difficult to follow the perceptual logic of the work. That contributes to a network of meanings, graspable only through non-rational contemplation. The last analysis demonstrates that Szapocznikow's works can also generate parables which are not related to religion. "Dwuczęściowa" turns out to express the artist's opinion on the influence of technology on human life. Still, the sculpture reveals also meanings far from those opinions, activating the archetype of "Mother-Earth." That analogy, unrelated to biblical topics, is quite general, yet intelligible to all spectators who enjoy contemplation.

The conclusion is that the results presented must be systematized to become a starting point for a future theory of systematic analysis of sculpture in terms of existential-hermeneutic study of art.

MARTA SMOLIŃSKA

## DERMATOLOGIA MALARSKA: OBRAZ SKÓRY A SKÓRA OBRAZU

Motyw oddanej werystycznie ludzkiej skóry, koncentrujący uwagę odbiorców na zmysle dotyku oraz na powierzchni, która stanowi granicę między wnętrzem a zewnętrzem, od lat 90. XX wieku w obszarze sztuki aktualnej zdaje się coraz bardziej zyskiwać na popularności. Ostentacyjnie eksponowany między innymi w pracach tak znanych artystek i artystów, jak Ron Mueck, Patricia Piccinini, Pipilotti Rist, John Isaacs czy Nicole Tran Ba Vang staje się jednym z emblematów współczesności. Paradoks polega jednak na tym – co stawiam jako jedną z tez niniejszego tekstu – że najbardziej frapująco i wieloaspektowo ów motyw działa wcale nie w fotografii, instalacji czy nowych mediach, lecz w tzw. obrazie sztalugowym, którego przestarzałość i nieprzystawalność do przekazywania aktualnych idei już niejednokrotnie wskazywano. Aby tezę tę uargumentować – na reprezentatywnych przykładach malarstwa Magdaleny Moskwy, Bartosza Kokosińskiego, Pawła Matyszewskiego, Grzegorza Sztwiertni, Saskii de Kleijn i Mariny Schulze – wyróżnię nurt tzw. dermatologii malarskiej. W obecnych czasach, które odzwyczyły nas od generowania wyrazistych manifestów pokoleniowych i dominujących nurtów, za celną uważam metaforę Jurija Łotmana, porównującą działania twórców w polu sztuki do rozproszonej energii pola minowego, gdzie tu i ówdzie rozlegają się wybuchy, choć nie można przewidzieć, czy i w jakim miejscu one nastąpią. Sugeruję zatem, że dermatologia malarska może być postrzegana jako jeden z takich wybuchów – wyraźnie „słyszalnych” na współczesnej globalnej scenie artystycznej i rysujących się jako fenomen wpisany w szerszą tendencję artystyczną, związaną z eksplorowaniem cielesności w epoce konwergencji mediów.

Wybrani przeze mnie twórcy, którzy motyw skóry całkowicie utożsamili z płaszczyzną obrazu, inicjują w ten sposób napięcie pomiędzy przemianą ciała w ciało sztuki – co w znacznym i znaczącym stopniu wiąże się z tradycją malarstwa religijnego – a transpozycją przedstawienia skó-

ry w skórę obrazu, co z kolei wskazuje na aspekt metamalarski i dialog z potencjałem medium. Wieloaspektowość obrazów, powstałych w ramach nurtu dermatologii malarskiej, polega również na tym, że otwierają one narrację idącą *w poprzek* nie tylko modernizmu i postmodernizmu, lecz także wielowiekowej artystycznej tradycji. Ponadto skóra jako fenomen graniczny sytuuje się *pośród* wnętrzem a zewnątrz, podając w wątpliwość ów dualistyczny podział. Jako topos jest archaiczna i współczesna jednocześnie. Artyści i ich obrazy myślą poprzez skórę<sup>1</sup>. Nie można zapomnieć także o tym, że zjawisko wzmożonego zainteresowania tym motywem zachodzi w kontekście przemian hierarchii zmysłów, które w efekcie kryzysu wzrokocentryzmu dowartościowują zmysł dotyku i taktylne jakości sztuki, uruchamiające percepcję o charakterze sensomotorycznym i somaestetycznym. Zmysł dotyku od lat był wszak lokalizowany właśnie w skórze.

#### TRAUMATYCZNY ILUZJONIZM: DRESZCZE WSTRETU I FASCYNACJI

Pierwszy kontakt z obrazami werystycznie ukazującymi skórę z jej ran(k)ami, otarciami, żyłkami, kroplami potu, zmarszczkami, bliznami, owłosieniem, wypryskami i lśniącymi słówkami, może powodować, że stajemy się *podmiotami w szoku*<sup>2</sup>. Ślady „krwi”, osobliwe otwory oraz naturalistyczna kolorystyka powodują, że przebywając w pobliżu tych prac – a przecież musimy podejść blisko, by zobaczyć wszystkie detale – odczuwamy je całym ciałem, doznając dreszczu fascynacji i obrzydzenia jednocześnie. Targają nami sprzeczne emocje: miotamy się między pragnieniem odwrócenia wzroku a intensywnym wpatrywaniem się w każdy frapujący szczegół namacalnie oddanej cielesności. Konfrontujemy się więc z typowym *abiektem*, który, wedle opisu Julii Kristevej<sup>3</sup>, jawi się jako coś, co zarówno przyciąga, jak i odrzuca: „Jest zarazem obcy podmiotowi i intymnie z nim związany; wręcz za mocno związany, gdyż właśnie ta nadmierna bliskość wywołuje w podmiocie panikę”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Por. *Thinking Through the Skin*, ed. by S. Ahmed, J. Stacey, London and New York 2007.

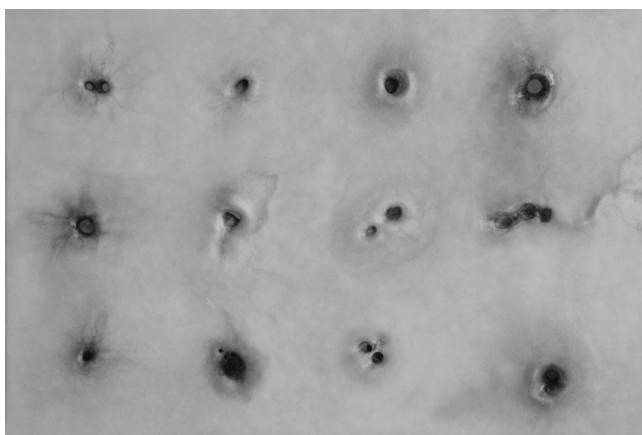
<sup>2</sup> Inspiracja pojęciem *podmiotu w szoku* za: H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 157.

<sup>3</sup> Zobacz: J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.

<sup>4</sup> H. Foster, op. cit., s. 183.



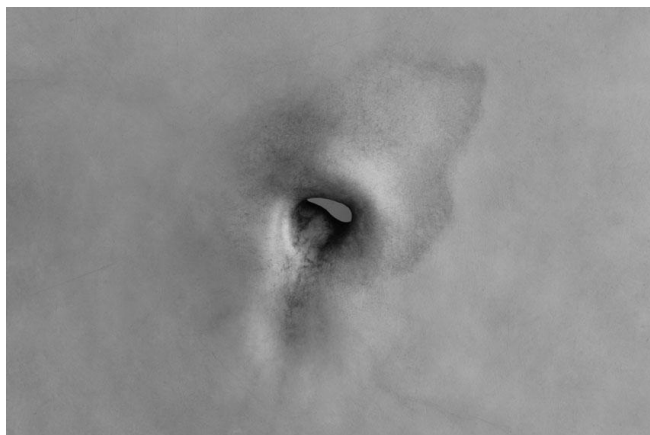
1. Magdalena Moskwa, bez tytułu nr 68, 2012, deska, relief w zaprawie kredowej, olej, włosy, 24 x 32 cm, dzięki uprzejmości artystki



2. Magdalena Moskwa, bez tytułu nr 64, 2011, deska, relief w zaprawie kredowej, olej, włosy, modelina, 47 x 70 cm, dzięki uprzejmości artystki

Efekt szoku jest dodatkowo potęgowany przez taki sposób przedstawiania otworów w skórze (obrazów), że jasny status granicy między wnętrzem a zewnątrz zostaje podany w wątpliwość: „Dzięki temu abiekt pozwala zdać sobie sprawę ze słabości granic, (...) ze słabości przestrzennego oddzielenia tego, co zewnętrzne, od tego, co wewnętrzne (...)”<sup>5</sup>. Gdy – przewyciężywszy obrzydzenie, całym ciałem wychylamy się ku obrazom Moskwy (il. 1-3) czy Matyszewskiego – wślizgując się spojrzeniem

<sup>5</sup> Ibidem.



3. Magdalena Moskwa, bez tytułu nr 64, 2011, fragment,  
dzięki uprzejmości artystki

w poszczególne ranki, „pępki”, osobliwe kraterzy, lśniące wilgocią zagłębienia i dziurki, tracimy orientację, czy jeszcze pozostajemy na powierzchni skóry, czy może już wkroczyliśmy w sferę podskórną, zwykle pozostającą poza obszarem widzialności. Filozofia i tradycja Zachodu bazuje na przekonaniu, że wewnątrz i zewnątrz istotnie różnią się od siebie: „Wnętrze jest z definicji i z natury tym, czego się nie widzi. Wnętrze jest więc z definicji tym, co jest przykre lub nieładne, w przeciwieństwie do zewnątrz, które jest miłe i gładkie. Wnętrze jest płynne, zewnątrz suche; wewnątrz jest odpychające, zewnątrz piękne; wewnątrz jest prywatne, zewnątrz publiczne; i w końcu zewnątrz jest samym życiem, podczas gdy wewnątrz jest śmiercią”<sup>6</sup>. Wiele nurtów sztuki XX i XXI wieku podaje dualizm wewnątrz–zewnątrz w wątpliwość i zaciera go, a zjawisko to – zdaniem Jamesa Elkinsa – stanowi jeden z najciekawszych momentów nowoczesnej i współczesnej sztuki figuratywnej<sup>7</sup>. Dla określenia złożonego, nieoczywistego stosunku między wewnątrz a zewnątrz Jacques Derrida stosuje z kolei pojęcie inwaginacji: to, co uważamy za wewnętrżności – żołądek, jelita, pochwa – to w istocie zawinięte do wewnątrz kieszenie zewnętrżności<sup>8</sup>. Jak pisze Krzysztof Loska, interpretując ten termin, inwaginacja „jest procesem niszczącym samo pojęcie czystego, identyfikowalnego, nietkniętego wnętrza, które bez trudu można by przeciwsta-

<sup>6</sup> J. Elkins, *Differenzen zwischen Innenkörper und Außenkörper, aus dem Englischen von Heinz Jatho*, (w:) *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hrsg. von H. Belting, D. Kamper, Martin Schulz, München 2002, s. 489.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> J. Derrida, *The Law of Genre*, „Glyph. Textual Studies” 7, Spring 1980, s. 202-232.

wić części zewnętrznej. (W tym sensie możemy mówić o *vaginie* jako wewnętrznej tkance, która zostaje wywinięta na zewnątrz, tkance, będącej zarazem wewnątrz, jak i na zewnątrz)<sup>9</sup>.

Również dzieła Moskwy i Matyszewskiego oscylują na granicy wnętrza i zewnątrz, konotując jednocześnie pulsujące życie, jak i doznawanie (śmiertelnych?) ran czy (wy)krwawienie, imitując zwartość skóry jako gładkiej, szczelnej powłoki ciała i jednocześnie dając wgląd w otwarte rany, wagię czy inne narządy. W ramach procesu inwaginacji spotyka się w nich kolor skóry i barwa krwi: „to jest właśnie kolor naszego ciała, szarokremowy, szarobrazowy, brzydki, trzeba go zapamiętać. Nie chcielibyśmy takich ścian w naszym domu ani takiego samochodu. To kolor wnętrza, ciemności, miejsc, gdzie nie dociera słońce, gdzie materia kryje się w wilgoci przed cudzym wzrokiem, a więc nie musi się już popisywać. Tylko z krwią stać ją było na ekstrawagancję; krew ma być ostrzeżeniem, jej czerwień alarmem, że muszla naszego ciała została otwarta. Ciągłość tkanek – przerwana”<sup>10</sup>. Owo przerwanie tkanek najdobitniej uzmysławia z kolei Sztwiertnia, który na niewielkiej desce odmalowuje skórę nie tylko otwartą, lecz z pewnością precyzyjnie przeciętą ostrym narzędziem i rozchylaną chirurgicznymi kłami, których zastosowanie ma umożliwić przeprowadzenie domniemanej operacji. Pokazanie wnętrza jest tu więc wyraźnym sygnałem medykalizacji i daniem wglądu w sferę zwykle niedostępną, swego rodzaju przekroczeniem progu niewidzialności i wskazaniem podatności ciała na choroby.

Inny wymiar balansowania na granicy i siedzenia na niej okraciem, tak trafnie opisywany przez Jacques’a Derridę<sup>11</sup>, uwidacznia się również w tych partiach obrazów Moskwy i Matyszewskiego, w których ostentacyjnie prężą się kosmyki włosów, modelowe wręcz przykłady obiektu. Jesteśmy przyzwyczajeni, że rosną one na powierzchni żywej skóry, co z przerażającym wręcz weryzmem oddaje Schulze. O ile jednak na jednym z płócien bez trudu rozpoznajemy zbliżenie głowy, o tyle na innym obrazie tej malarki włosy o wyjątkowej grubości i gęstości zdają się leżeć na powierzchni skóry niż z niej wyrastać. Ponadto sprawiają wrażenie bycia wciągany przez zięjący czernią otwór w środku obrazu, który być może, ale jedynie być może, jest pępkiem. Natomiast Moskwa i Matyszewski na płaszczyznach swoich prac przytwierdzają kępki autentycz-

<sup>9</sup> K. Loska, *Wokół „Finnegans Wake”. James Joyce i komunikacja audiowizualna*, Kraków 1999, s. 34.

<sup>10</sup> O. Tokarczuk, *Bieguni*, Kraków 2007, s. 28.

<sup>11</sup> Porównaj: E. Kuźma, *Dekonstruowanie i rekonstruowanie granicy (Derrida – Luhmann)*, „Nowa Krytyka. Czasopismo filozoficzne” 16, 2008 (za: <http://nowakrytyka.pl/spip.php?article229>), dostęp: 01.02.2013.

nych włosów. Autor cyklu „Komplikacje” imituje w ten sposób efekt naturalności namalowanej skóry, zacierając percepcyjną granicę pomiędzy tym, co przedstawione, a tym, co rzeczywiste. Moskwa z kolei kreuje sytuacje, w których ciemne pukle zdają się wyrastać z wnętrza otworów lub być w nie wetknięte po uprzednim ich odcięciu od żywego organizmu.

Ostentacyjna obecność włosów w obrazach Schulze jakże naturalistycznie namalowanych, u Matyszewskiego i Moskwy zaś realnie obecnych, automatycznie uruchamia atawizm, tkwiący w człowieku, którego efektem jest specyficzny stosunek do odciętych włosów, przejawiający się jako fuzja fascynacji i wstrętu. Włosy przykuwają bowiem uwagę, uwodzą swoją osobliwą kondycją, łącząc w jedno dwa skrajne przeciwieństwa: martwość i witalność. Zerwanie związku włosów z żywym ciałem danej osoby powoduje, że stają się one – jakby ujął to Johann Gottfried Herder – *odłogą*, a więc czymś, co budzi odrazę, gdyż nie należy do „jednej bryły ciała” i jest „wczesną śmiercią”<sup>12</sup>. Dlatego to *coś* przeraża, ale także frapuje.



4. Marina Schulze, bez tytułu, 2004, olej na płótnie, 270 x 160 cm, dzięki uprzejmości artystki

Podobnie działają perfekcyjnie wyczulowane przez Moskwę, Matyszewskiego, Schulze, de Kleijn oraz Kokosińskiego przedstawienia delikatności różowej skóry wraz z siecią podskórnych żyłek rozlewających się błękitnymi arteriami niczym dorzecza nieznanymi rzek, na której odcisnął się wzór niedawno zdjętych kabaretek (il. 4). Kągłe kropelki potu odbijają światło, eksponując swoją trójwymiarowość (il. 5), połyskliwe opalizujące błony mieniają się zaś kolorami tęczy. Efekty osobliwych erupcji na skórze (obrazu) Matyszewski oddaje natomiast kolorowymi grud-

<sup>12</sup> Odwołania do Johanna Gottfrieda Herdera za: W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 70.

kami farby, które można postrzegać jako echo abstrakcyjnego malarstwa materii. Delikatność wyściółek i subtelnych nabłonków oraz wilgotność kropli zaczepiają z kolei spojrzenie perłowym lśnieniem, eksponując perwersyjną urodę wnętrzości i wydzielin, zwykle uznawanych za obrzydliwe. Zdaniem Davida Sylvestra w kolorze mięsa kryje się wielkie piękno<sup>13</sup>. I znowu, zarazem chcemy odwrócić oczy i odsunąć się na bezpieczną odległość, jak i uporczywie się wpatrywać, śledząc każdy szczegół, a nawet musnąć palcem frapującą powierzchnię – oczywiście tylko wówczas, gdy nikt inny, by nas nie widział. Obrazy ukazujące skórę uwodzą wszak zarówno zmysł wzroku, jak i zmysł dotyku.



5. Saskia de Kleijn, Hautdetail 3, 2005, akryl na płótnie, 15 x 20 cm, dzięki uprzejmości artystki

Iluzja, uzyskana przez tych twórców, jest tak natrętna, że napotykamy organiczną obecność<sup>14</sup> i doznajemy halucynacji obcowania z rzeczywistym ciałem (obrazu), a nie obrazem ciała – stopniowo zaczynamy postrzegać przedmiot materialny jako obdarzony życiem. Na bazie interakcji obrazowej obecności z cieleśnie zakorzenionym widzeniem, fenomenologia obrazu zazębia się z fenomenologią ciała<sup>15</sup>. Postępując się

<sup>13</sup> Za: J. Elkins, op. cit., s. 495.

<sup>14</sup> Pojęcie organicznej obecności za: D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s. 249.

<sup>15</sup> B. Waldenfels, *Verkörperung im Bild*, (w:) *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, hrsg. von R. Hoppe-Sailer, C. Volkenandt und G. Winter, Berlin 2005, s. 17-34.



terminologią Gilles'a Deleuze'a<sup>16</sup>, można powiedzieć, że w kontakcie ze sztuką tego rodzaju nasze ciała wchodzą w haptyczny rezonans i odkrywają swój materialny byt, doznając tych dzieł bardziej brzuchem, namacalnie, dotykowo niż intelektem, wspieranym przez zdystansowane oko. „Ciało jest okiem cyklonu, ośrodkiem koordynacji, stałym miejscem napięć w szeregu doświadczeń. Wszystko krąży wokół niego i jest odczuwane z jego punktu widzenia”<sup>17</sup>. Percepcja przenosi się więc w sferę sensomotoryczną, a w centrum tego procesu – zamiast chłodnej analizy – sytuuje się intensywność doznań, prowadząca nawet do dreszczy i szczękania zębami<sup>18</sup>. Uruchamiane przez obrazy Moskwy, Matyszewskiego, Kokosińskiego, Sztwiertni, Schulze i de Kleijn haptyczne postrzeganie ucieleśnienia spojrzenie, kwestionując jego zdystansowaną perspektywę oraz lokując percepcję w trzewiach<sup>19</sup>. „Bez stanów cielesnych, które następują wraz z percepcją, ta ostatnia mogłaby być czysto poznawcza w formie, blada, bezbarwna i pozbawiona emocjonalnego ciepła”<sup>20</sup>.

W kontakcie z abiektałnymi pracami szóstki opisywanych tu malarek i malarzy owo szczególne nasycenie wrażeń inicjuje się dzięki niesamowitej wręcz zdolności tych twórców do przenoszenia sensualnej somatyczności ciała i skóry na powierzchnię obrazu, czemu sprzyja z kolei wyjątkowo trafny dobór malarskich środków wyrazu i wysoka świadomość jakości warsztatowych: „sztuka haptyczna przywraca pracy artysty jej materialny, a nawet rzemieślniczy charakter, stanowiąc prawdziwe wyzwanie techniczne”<sup>21</sup>. Ciało (obrazu) bazuje na jego materialnej bazie, która jednocześnie wprowadza także aspekt uchylający się widzialnemu – jest to performatywność, pośrednicząca pomiędzy materialnością a znaczeniem i uruchamiająca reakcje sensomotoryczne<sup>22</sup>. Pojęcie materialności stanowi bowiem rodzaj zawiasu pomiędzy obrazem a ciałem – zarówno

<sup>16</sup> A' *propos* pojęcia haptycznego rezonansu zobacz: Ł. Kiepuszewski, *Trzecie oko. Haptyczne widzenie wg Gilles'a Deleuze'a*, (w:) *Wielkie dzieła – wielkie interpretacje. Materiały z ogólnopolskiej sesji SHS, Warszawa 17-18 listopada 2006*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2007, s. 249-261.

<sup>17</sup> W. James, *Essays in Radical Empiricism*, Cambridge 1976, s. 86.

<sup>18</sup> Ł. Kiepuszewski, op. cit., s. 249-261.

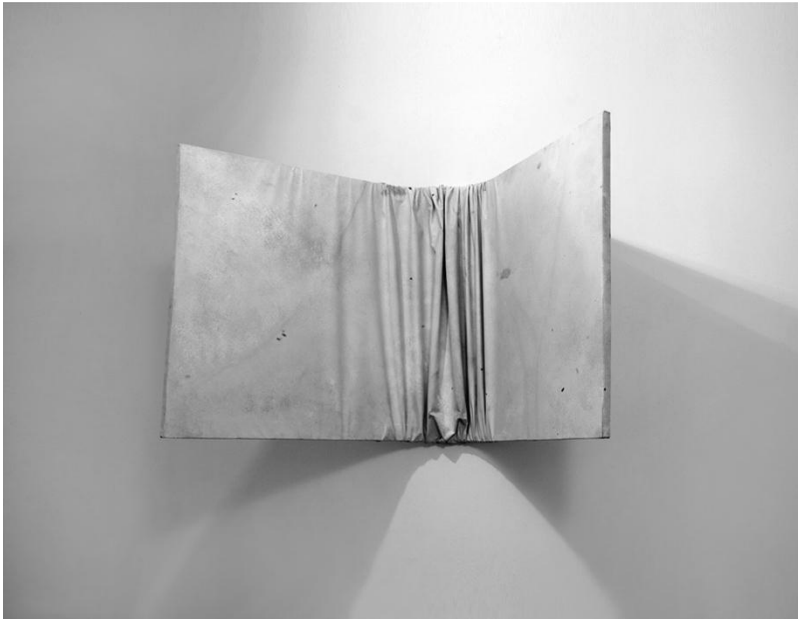
<sup>19</sup> Porównaj uwagi Pawła Leszkowicza o rzeźbach Aliny Szapocznikow, Barbary Faller, Teresy Murak: P. Leszkowicz, *Sala rzeźby cielesnej*, (w:) idem, *Kolekcja sztuki Grażyny Kulczyk*, Poznań 2007, s. 69-86. Zobacz także: R. Shusterman, *Świadomość ciała. Doświadczenia z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małeck, *Sebastian Stankiewicz*, Kraków 2010.

<sup>20</sup> W. James, *Principles of Psychology*, Cambridge 1983, s. 1065-1066.

<sup>21</sup> A. Rostkowska, *Haptyczne dzieło sztuki*, (w:) *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010, s. 305.

<sup>22</sup> M. Finke, *Materialität und Performativität. Ein bildwissenschaftlicher Versuch über Bild/Körper*, (w:) *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, hrsg. von I. Reichle, S. Siegel, A. Spelten, Berlin 2008, s. 57-59.

w odniesieniu do relacji między cielesnością ciała a cielesnością obrazu, w którym podlega ona medialnym przeobrażeniom, jak i w stosunku do ucieleśnionej percepcji. Jak natomiast zauważa David Freedberg: „W większości nasze zawile dywagacje o sztuce to po prostu unik. Szukamy w nich ucieczki, rozprawiając o wartościach formalnych (...), bo lękamy się stanąć twarzą w twarz z własnymi reakcjami czy też przynajmniej z ich znaczną częścią”<sup>23</sup>. W wypadku twórczości tych artystów wartości formalne są jednak kluczowym punktem wyjścia, byśmy mogli skonfrontować się z własnymi reakcjami – perfekcja formalno-wykonawcza i umiejętne obchodzenie się z materią stanowią bowiem niezbędny warunek zaistnienia gęszej skórki, powstającej na widok tętniącej żyłkami różowości skóry (obrazów). „Widzimy znajomą anatomię i obdarzamy ją uczuciami; dzięki temu materia zupełnie pozbawiona z nami związku zaczyna oddychać, krwawić, czuć”<sup>24</sup>.



6. Bartosz Kokosiński, z cyklu: *Skóry*, 2010, olej na płótnie, 142,5 x 65,7 cm, fot. Bartosz Kokosiński, dzięki uprzejmości artysty

Aby uzyskać jeszcze bardziej dobitny efekt ucieleśnienia (obrazu) Moskwa, Matyszewski oraz Kokosiński kreują raczej haptyczną przestrzeń skóry niż jej płaszczyznę, wprowadzając elementy trójwymiarowe

<sup>23</sup> D. Freedberg, op. cit., s. 436.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 204.

przełamujące płaskość ich dzieł. W tym celu od 2004 roku Moskwa odchodzi od malarstwa na płótnie na rzecz pieczołowitego, opartego na starych recepturach, nanoszenia zaprawy kredowej na deskę. Dzięki właściwościom tej techniki – jakże czasochłonnej, wymagającej wręcz benedyktyńskiej pracy, cierpliwości i precyzji – w materii dzieła kumuluje się energia dotyku dłoni malarki i trzymany przez nią narzędzi oraz emocje towarzyszące pracy. Penetracja obrazu w głąb odbywa się w rzeczywistym trójwymiarze, a nie na płaszczyźnie. Podobnie rzecz się ma z namacalnością osobliwych blizn, wyprysków i ranek na skórach (płócien) Matyszewskiego, który wybrzusząc powierzchnię od spodu i naruszając jej ciągłość wzmaga haptyczne aspekty swojego malarstwa. Kokosiński natomiast realnie zagina obraz, a wraz z nim przedstawioną skórę, tworząc liczne fałdy i zmarszczki oraz sprawiając wrażenie, że owa skóra została wtórnie naciągnięta na podobrazie, a nie na nim namalowana (il. 6). Schulze i de Kleijn pozostają natomiast przy kreowaniu iluzji trójwymiaru na płaszczyźnie, lecz nawiązując do tradycji *trompe l'œil* czynią to nie mniej przekonująco niż Moskwa, Matyszewski i Kokosiński, którzy przekraczają płaszczyznę.

Analizując proces percepcji prac tych artystek i artystów można powiedzieć jednak, że nie mamy tu do czynienia z tradycyjną iluzją malarzką o renesansowym rodowodzie, lecz raczej – odwołując się do Hala Fostera – z iluzjonizmem traumatycznym: „iluzja nie tylko nie potrafi oszukać oka, ale także ujarzmić spojrzenia, a więc ochronić przed Realnym. Inaczej mówiąc, nie potrafi nie przypominać nam o Realnym i sama staje się traumatyczna – to **traumatyczny iluzjonizm** [pogrubienie za Fosterem]”<sup>25</sup>. Stąd w twórczości tych artystów, głównie Moskwy i Matyszewskiego, wielokrotne, terapeutyczne powtórzenia podobnego motywu, nieustanne powracanie do przedstawienia skóry i jej delikatnej materii, osadzonej na styku wnętrza i zewnątrz ciała. Posługując się dalej językiem autora „Powrotu Realnego”, można zauważyć, że obrazy tych twórców odmawiają wzięcia na siebie tradycyjnego obowiązku łączenia wyobrażonego i symbolicznego przeciwko Realnemu, a raczej sprawiają, by „Realne istniało w całej chwale (lub grozie) swego pulsującego pożądania”<sup>26</sup>, konstytuując *podmiot w szoku* miotający się pomiędzy fascynacją a wstrętem. Wstręt natomiast – jak podkreślał Friedrich Nietzsche, a za nim Jean-Paul Sartre – stanowi *signum* autentycznego doświadczenia egzystencji i konotuje medium samego poznania, umożliwiając autopercepcję oraz wgląd w prawdziwą „istotę rzeczy”<sup>27</sup>. Dlatego do obrazów

<sup>25</sup> H. Foster, op. cit., s. 174.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 170.

<sup>27</sup> W. Menninghaus, op. cit., s. 439.

Moskwy, Matyszewskiego, Kokosińskiego, de Kleijn, Schulze i Sztwiertni – mimo że tak dotkliwie wchodzą nam one pod skórę jak drzazga pod paznokiec, boleśnie nas raniąc – należy podchodzić możliwie blisko, wpatrywać się w nie, penetrować wzrokiem i wchodzić w haptyczny rezonans nawet, jeśli nasza podmiotowość – jak ma to zwykle miejsce w kontakcie z dziełami abiektałnymi – staje pod znakiem zapytania, nagle uzmysławiając sobie materialną obecność ciała i jego śmiertelność.

## CIELESNOŚĆ I SUBSTYTUTYWNA AKTYWNOŚĆ OBRAZU

Obok uciekania w dywagacje o wartościach formalnych, David Freedberg zarzuca historykom sztuki dokonywanie uniku przed opisem własnych reakcji wobec dzieła poprzez stosowanie rygorystycznych metod badań historycznych<sup>28</sup>. W kontekście malarstwa całkowicie utożsamiającego motyw skóry z płaszczyzną obrazu uruchomienie aparatu naukowego historii sztuki – podobnie jak skupienie na formie – może jednak okazać się niezwykle istotne w zrozumieniu jego specyfiki oraz generowanych przez nie doznań. Po dreszczach i szczękaniu zębami, po etapie niemożności oswojenia i wyobcowania, przychodzi bowiem moment, gdy odbiorca zaczyna się dystansować od oglądanych obrazów, emocje stygną, w ich miejsce zaś pojawia się pytanie o relację do historyczno-artystycznej tradycji<sup>29</sup>. Twórczość przede wszystkim Moskwy, Matyszewskiego i Sztwiertni niewątpliwie pozostaje w silnym związku ze spuścizną dawnych epok, a w szczególności ze sztuką religijną. Artyści ci zdają się być głęboko zainspirowani przedstawieniami stygmatów św. Franciszka oraz ran Chrystusa, przejmująco ukazywanych w krucyfikсах rzeźbiarskich i malarzkich oraz w typie ikonograficznym *Ecce Homo*<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> D. Freedberg, op. cit., s. 436. Freedberg zasadniczo zarzuca historykom sztuki, że jedynie intelektualnie podchodzą do dzieł. W wypadku prac Moskwy poprzestanie na pojęściu intelektualnym jest niemożliwe ze względu na ich cielesność, pobudzającą inne niż intelektualne sfery percepcji.

<sup>29</sup> Twórczość prezentowanej w niniejszym tekście szóstki malarek i malarzy w zasadzie do tej pory nie doczekała się analizy w kontekście tradycji historyczno-artystycznej. Większość tekstów poświęconych np. twórczości Magdaleny Moskwy cechuje się poetyckością i metaforyzacją języka, co przy całym potencjale tego typu pisania o sztuce, nie pozwala jednak na bardziej precyzyjne wskazanie miejsca Moskwy na współczesnej scenie artystycznej i naraża artystkę na zarzuty o powierzchowną restytucję dawnych technik malarskich.

<sup>30</sup> Por. z uwagami Izabeli Kowalczyk o wcześniejszych obrazach Magdaleny Moskwy: „Powierzchnia obrazów staje się więc tu powierzchnią ciała, delikatną, czułą, podatną na zranienie (co dzieje się w części przedstawień z odciętymi dłońmi czy palcami, które są naszymi relikwiami, albo z krwawiącymi ranami, które są naszymi stygmatami).” Za: <http://strasz.nasztuka.blox.pl/2008/02/Ranliwe-obrazy-Magdy-Moskwy.html> (dostęp: 05.02.2013).

Obrazy, których płaszczyzna została zidentyfikowana z przedstawieniem skóry, mogą z powodzeniem zostać opisane przez pryzmat tradycji sztuki religijnej, a zwłaszcza chrześcijaństwa, operującego motywem Wcielenia. Jak stwierdza Georges Didi-Huberman sztuki wizualne chrześcijaństwa, dotykając sedna immanencji i paradoksalnej natury obrazu, otworzyły imitację na motyw Wcielenia oraz na tworzenie ciał niemożliwych, pozwalających zrozumieć coś z naszego realnego tajemniczego ciała<sup>31</sup>. Teologiczne pojęcie inkarnacji na grunt estetyki zostało przetransponowane przez Cennino Cenniniego w jego traktacie *Libro dell'Arte*, pisany prawdopodobnie w Padwie w ostatniej dekadzie XIV wieku<sup>32</sup>. Cennini za pomocą metafory *incarnazione* (łac. *incarnatio*), która nie występuje jeszcze w „Wulgacie”, lecz pojawia się w literaturze patrystycznej od II wieku n.e.<sup>33</sup>, opisał przemianę płynnej, amorficznej farby w „żyjące” postacie oraz proces malarski polegający na czynieniu niewidzialnego widzialnym. W jego ujęciu malarstwo zostało zdefiniowane jako proces ikonoczno-mimetyczny, dzięki któremu dochodzi do ucieleśnienia postaci, przedstawianej na nośniku obrazowym, co wiąże się z kolei z fundamentalną antropologiczną funkcją medium<sup>34</sup>. Cennini, teologicznie ugruntowując malarstwo, ustanowił więc paralele między aktem malarskim a Wcieleniem: zarówno w malarstwie, jak i w przyjęciu ciała przez Chrystusa, coś niewidzialnego staje się widzialne, przyjmując materialny kształt<sup>35</sup>.

Odbiorca, percypujący prace szóstki opisywanych w niniejszym tekście malarek i malarzy, napotyka więc wcieloną oraz – jak skonstatowali by David Freedberg i Hans Belting<sup>36</sup> – organiczną obecność i stopniowo dąży do ustanowienia żywej cielesności, finalnie dostrzegając *ciało obra-*

<sup>31</sup> G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.

<sup>32</sup> Ch. Kruse, *Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als „incarnazione”. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von C. Cennini*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 63, 2000, s. 305-325. Zdaniem Ann-Sophie Lehmann implikacja teologiczna terminu *incarnazione* zanika już w kilka lat po ukazaniu się traktatu Cenniniego np. w *Manuskrypcie Bolońskim*. Zobacz: A.-S. Lehmann, *Leibfarbe – Erinnerungsfarbe – Scheinfarbe. Die Darstellung der Haut als Prüfstein für alte und neue Bildmedien*, (w:) *Haut – zwischen Innen und Außen*, Berlin 2009, s. 87.

<sup>33</sup> D. Bohde, M. Fend, *Inkarnat – eine Einführung*, (w:) *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hrsg. von D. Bohde, M. Fend, Berlin 2007, s. 9. Jak sugeruje Christiane Kruse, być może pojęcie to wprowadził Ojciec Kościoła Ireneusz. Zob.: Ch. Kruse, op. cit., s. 318.

<sup>34</sup> Ch. Kruse, op. cit., s. 318-319, 322, 325.

<sup>35</sup> D. Bohde, M. Fend, op. cit., s. 9-10.

<sup>36</sup> Por.: H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 30-37

zu. „Realne ciała zostają odcieleśnione w obraz, w przeciwieństwie tego aktu zaś ucieleśnia się obraz”<sup>37</sup>. W dziełach tych dokonuje się bowiem nieustanny ruch tautologicznej wymiany pomiędzy ciałem przedstawionym a ciałem obrazu. To wzajemne zastępowanie się, w pewnym sensie wymiennosc ciała i obrazu, Horst Bredekamp określił jako *substytutywny akt obrazowy*<sup>38</sup>. W ujęciu niemieckiego historyka sztuki pojęcie to konotuje dzianie się procesu substytucji, potwierdzane między innymi w aktach ikonoklastycznych, czczeniu obrazów i karaniu portretów skazanych zamiast ich samych. Teza Bredekampa koreluje również z substytutywną funkcją obrazu, wskazaną przez Beltinga jako najbardziej pierwotna i ważniejsza od jakiegokolwiek podobieństwa<sup>39</sup>. Obrazy Moskwy, Matyszewskiego, Sztwiertni, de Kleijn, Schulze i Kokosińskiego stapiają przedstawienie ciała z ciałem obrazu samego, zastępują ciało, wcielając i ucieleśniając się w najbardziej wyrazisty sposób. Obraz jawi się jako medium ciała – i stwierdzenie to nie jest tylko grą językową, odwracającą zdanie autora *Antropologii obrazu*, mówiące, że ciało stanowi medium obrazów, lecz zdaje się trafnie dotyczyć kwestii kondycji prac tych twórców. W ich wydaniu malarstwo staje się sztuką ciała<sup>40</sup>.

Cielesność obrazów Moskwy jest dodatkowo potwierdzana i dopowiadana również dzięki instalacjom towarzyszącym malarstwu, a mianowicie „operacyjnym” stołom. Pierwsza jego wersja pojawiła się w ramach wystawy w Galerii El w Elblągu w maju 2012 roku<sup>41</sup>. Na długim blacie, pokrytym białym obrusem, wyeksponowane zostały różnej wielkości pędzle i pędzelki, organiczne spoiwa, dłutka, nożyczki, pilniki, przecinaki i skalpele służące obróbce zaprawy kredowej, sama zaprawa kredowa w różnych stanach skupienia: w proszku oraz pomieszana z wodą, odlew przypominający drobiowy żołądek, pigmenty i napoczęte tubki farb, szmatki noszące ślady wycierania pędzli, delikatne foliowe rękawiczki, płatki aluminium do srebrzenia tła, nasączone czerwoną farbą gaziki i zwinięte bandaże, buteleczki z różnymi miksturami, bryłki szelaku, kosmyk włosów, sztuczne paznokcie, gipsowa forma do odlewania jakiegoś „organicznego” kształtu, a także podobrazie sygnalizujące początek pracy oraz dwa obrazy ukazujące wnętrze i ucho na srebrnym tle. Dokonana powyżej inwentaryzacja leżących na stole przedmiotów uzmys-

<sup>37</sup> M. Lüthy, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten in Edgar Degas' Werkprozess*, (w:) *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, op. cit., s. 44.

<sup>38</sup> H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt am Main 2010, s. 173 i nn.

<sup>39</sup> H. Belting, op. cit.

<sup>40</sup> Jako sztukę ciała malarstwo określa Jean-Luc Nancy. Zob.: J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris 2000, s. 17.

<sup>41</sup> Wystawa: Magda Moskwa / Beata Ewa Białecka, 17.05.2012–24.06.2012.

ławia, że pochylając się nad stołem i studiując całe to wyposażenie, widz mógł zapoznać się z poszczególnymi etapami pracy nad obrazem i wyobrazić sobie poszczególne fazy tej skomplikowanej, długotrwałej operacji, prowadzącej do ucieleśnienia jego powierzchni.

Druga wersja stołu, przygotowana na wystawę w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu w roku 2013, jeszcze bardziej akcentuje kwestię swojego pokrewieństwa ze stołami operacyjnymi i kontekstem quasi-medycznego obchodzenia się z ciałem (obrazu). Pojawia się na nim bowiem czekające na „lekarską interwencję” przedstawienie imitujące fragment ciała, otoczony białą, jakby sterylną tkaniną z wycięciem w środku, dokładnie wskazującym, jakie miejsce ma zostać poddane zabiegowi. Artystka jest więc chirurgiem, który pracuje w ciele (obrazu), podczas jej nieobecności zaś widz we własnej wyobraźni także może wejść w tę rolę. W dziejach malarstwa mieszanie pigmentów z olejem lub spoiwem wykazywało – wedle obserwacji Jamesa Elkinsa – analogie z płynami mieszającymi się w czasie operacji takimi jak woda i krew, co w twórczości m. in. Oskara Kokoschki czy Francisca Bacona owocowało utożsamieniem płynów ciała z materią malarską<sup>42</sup>. Metafora ta wydaje się wyjątkowo trafna także w odniesieniu do płócien Matyszewskiego, na których materia malarska jest identyczna z imitowanymi przez nią wydzielinami skóry. Aspekt relacji z operacją medyczną wykazuje również, opisany już powyżej, obraz Sztwiertni, wobec którego zarówno artysta, jak i widz wchodzą w rolę chirurga konfrontującego się z otwartym ciałem (obrazu).

## KRÓTKA HISTORIA SKÓRY: TERMINOLOGIA I SPOSOBY PRZEDSTAWIANIA

Jak celnie zauważa Claudia Benthien, pierwsza badaczka kulturowej historii skóry od XVI do XX wieku, dzieje tego zagadnienia zależą między innymi od postępu medycyny oraz zmian w filozoficznym definiowaniu tożsamości<sup>43</sup>. Benthien, analizując w literaturze i dziełach sztuk wizualnych tworzenie się metafor, odnoszących się do skóry, koncentruje się przede wszystkim na pytaniu, czy była ona rozumiana jako domostwo, w którym się zamieszkuje, czy jako integralna część siebie. Zgodnie z jej konstatacją transformacje w postrzeganiu i definiowaniu skóry korelują także ze sposobami przedstawiania skóry w malarstwie i zespołem pojęć, dotyczących tego zagadnienia.

<sup>42</sup> J. Elkins, op. cit., s. 494.

<sup>43</sup> C. Benthien, *Im Leibe Wohnen: Literarische Imagologie und historische Anthropologie der Haut*, Berlin 1998.

W odniesieniu do malowanej skóry najczęściej w historii sztuki stosuje się kategorię karnacji, pochodzącą, analogicznie jak termin niemiecki *das Inkarnat*, od włoskiego *carne*, a więc jego etymologia paradoksalnie nie odnosi się do skóry samej, lecz do mięsa. Zamiast więc wiązać się z namalowaną powierzchnią ciała, odwołuje się raczej do jego tętniącej życiem podskórnej substancji. Pojęcie to otwiera całe spektrum konotacji metafizycznych i religijnych, wynikających z pytań o relację pomiędzy powierzchnią a ową substancją oraz – oczywiście – pomiędzy wnętrzem a zewnątrz<sup>44</sup>. W traktatach włoskich od XV do XVII wieku mowa jest jedynie o mięsie i kolorze mięsa (*carne*, ang: *flesh*, niem: *Fleisch*), a dzieje się tak, ponieważ słowo *mięso* nie było wówczas kojarzone z nieukształtowanym ciałem, lecz głównie z substancją i życiem, co z kolei pozwalało na ustanowienie toposu żywego obrazu. Skóra była natomiast rozumiana jedynie jako cienka warstwa, często sugerująca wiek danej osoby, przemijanie i śmierć<sup>45</sup>. Nazywano ją mianem *pelle* i definiowano jako pomarszczoną, pustą w środku powłokę, nie konotującą trójwymiarowości<sup>46</sup>, co odzwierciedlają między innymi ryciny na okładkach następujących publikacji: *Historia de la composicion del cuerpo humano* Juana Valverde de Amusco, wydana w Rzymie w 1560 roku, oraz *Anatomia reformata* duńskiego anatoma Thomasa Bartholina z 1651 roku. Zbieżności między historią skóry a sposobami jej przedstawiania w publikacjach dotyczących anatomii uzasadniają zatem postulat Jamesa Elkinsa, który apeluje do historyków sztuki o nieoddzielanie obrazów medycznych od tradycji artystycznej<sup>47</sup>.

W krajach Północy w zasadzie nie znano z kolei określenia *carne*, gdyż dominowało tam po prostu sformułowanie *kolor ciała*. Natomiast w wiekach XVII–XVIII *incarnazione* straciło swoją prominentną pozycję nawet we Włoszech, by odrodzić się od początku XX stulecia w tekstach niemieckojęzycznych historyków sztuki, analizujących działanie kolorytu skóry w perspektywie fenomenologicznej, oraz zyskać ogromną popularność w kontekście badań sztuki nowoczesnej i współczesnej<sup>48</sup>.

Z kolei we Francji do końca wieku XVIII aparat pojęciowy, związany z malowaniem skóry, precyzowany był analogicznie jak we Włoszech.

<sup>44</sup> D. Bohde, M. Fend, op. cit., s. 9.

<sup>45</sup> D. Bohde, „Le tinte delle carni”. *Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in der italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts*, (w:) *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, op. cit., s. 41.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 43, 48.

<sup>47</sup> J. Elkins, op. cit., s. 491.

<sup>48</sup> D. Bohde, M. Fend, op. cit., s. 9, 13. Jako przykłady Bohde i Fend wymieniają publikacje Teodora Hetzera, poświęcone Tycjanowi, oraz Hansa Sedlmayra *Inkarnatsfarbe bei Rubens*.



Przełom nastąpił od schyłku tego stulecia, gdy – obok *mięsa* – pojęcie *skóra* zaczyna grać coraz istotniejszą rolę. W ramach toposu o ucieleśnieniu w obrazie zaczyna ono przejmować funkcje przypisywane wcześniej *mięsu*, a także rolę określania i nadawania ciału kształtu. Zmiany te wiążą się w dużej mierze z rozwojem medycyny, która od Oświecenia opisuje skórę jako aktywny i wyjątkowo żywy organ<sup>49</sup>. Około roku 1800 rodzi się dermatologia, przez pryzmat której skóra zaczyna być widziana jako wrażliwa membrana i wielowarstwowa fizyczna granica regulująca wymianę sensoryczną między wnętrzem a zewnątrz człowieka<sup>50</sup>.

Denis Diderot w 1765 roku zauważa, że zmienność koloru karnacji nawet wielkich kolorystów może doprowadzić do szaleństwa, ponieważ uwidaczniają się na niej uczucia, których odmalowanie stanowi prawdziwe wyzwanie i mękę nawet dla świetnych twórców: „ciało właśnie jest tak trudne do odtworzenia, ta jego biel mięsista, równomierna, ani blade, ani matowa – to połączenie różu i błękitu, który prześwieca niewidocznie – ta krew i życie doprowadzają malarza do rozpacz. Ten, kto osiągnął wycucie ciała, zrobił wielki krok naprzód, w porównaniu z tym reszta to nic. Tysiąc malarzy umarło nie zdobywszy wycucia ciała, drugi tysiąc umrze też go nie mając”<sup>51</sup>. Francuski krytyk w oryginale stosuje przy tym pojęcia, które mogą być rozumiane jako ciało (*chair*) i karnacja (*teint*). Karnacją nazywa bowiem membranę czy powłokę, na której uwidaczniają się afekty, a jej kolor jest efektem uczuć, ciało zostało zaś przez niego opisane jako coś żywego z tętniącą wewnątrz krwią<sup>52</sup>.

Georges Didi-Huberman, zaintrygowany niejasnościami w terminologii, a zwłaszcza relacją między *carne* a *pelle*, zapytywał, czy *carne* nie jest tym, co krwistoczerwone, bezforemne i wewnętrzne w przeciwieństwie do jego białej powierzchni<sup>53</sup>. Francuskiego badacza zainteresowało więc, dlaczego teksty malarzy i teoretyków sztuki wciąż odwołują się do

<sup>49</sup> M. Fend, *Die Substanz der Oberfläche. Haut und Fleisch in der französischen Kunsttheorie des 17. bis 19. Jahrhunderts*, (w:) *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, op. cit., s. 87-104.

<sup>50</sup> Eadem, *Inkarnat oder Haut? Die Körperoberfläche als Schauplatz der Malerei bei Rubens und Ingres*, (w:) *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, Köln 2001, s. 71.

<sup>51</sup> D. Diderot, *Esej o malarstwie. Nieco moich myśli o kolorze*, tłum. H. Ostrowska-Grabska, (w:) *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1800*, wybór, przedm. i kom. E. Grabska i M. Poprzęcka, wyd. II, Warszawa 1989, s. 118. Tytuł oryginału: *Essais sur Peinture. Mes petites idées sur la couleur*.

<sup>52</sup> Por.: M. Fend, *Inkarnat oder Haut? Die Körperoberfläche als Schauplatz der Malerei bei Rubens und Ingres*, op. cit., s. 71.

<sup>53</sup> G. Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei, Aus dem Französischen von Michael Wetzels*, München 2002, s. 23.

pojęcia mięsa, by opisać coś innego, co właściwie nazywa się *skórą*. Didi-Huberman sugeruje, że być może zjawisko tego rodzaju ma miejsce dlatego, iż dwuznaczność ta implikuje pewien fantazmat malarstwa: a mianowicie specyficzny stosunek do obiektu pożądania, który w czasie pobudzonej uwagi dokonuje podziału podmiotu, dzieląc przy okazji także dzieło samo. W spojrzeniu, w którym dochodzi do metamorfozy środków malarskich w karnację, płynna farba staje się strugami krwi, a cynober idealnie imituje ranę. Malowanie skóry jest pod wieloma względami testem granicznym kolorytu życia, dzięki któremu malarstwo pozwala się śnić jako ciało i jako podmiot. W kontekście fantazmatu malarstwa, tak wyraźnie czytelnego w przedstawieniach skóry, można bowiem marzyć o tym, że obraz się przemienia, śpi, budzi się, cierpi, reaguje, broni się, czerwieni się jak twarz kochanki, gdy wie ona, że jest obserwowana przez kochankę, co byłoby z kolei spełnieniem marzeń Balzakowskiego Frenhofera. Didi-Huberman podkreśla, że warunkiem uzyskania takiego efektu jest takie dodawanie czerwieni, które można porównać z zaczerwienieniem lub rozgrzaniem ciała: malarz nie powinien malować, lecz raczej przeprowadzać transfuzję lub – lepiej – infuzję krwi<sup>54</sup>. Koloryt życia w żadnym wypadku nie jest ubraniem, więc nie może być nigdy nakładany na ciało jak okrycie – gdy tak się zdarzy, staje się jedynie całunem na zwłoki lub rodzajem szminki. Kolor egzystuje w strefie granicznej, w ciele, pomiędzy tym, co niewidoczne, a skórą, a nie na powierzchni, inicjując labilną grę granicy i wahając się pomiędzy strefami niczym efekt subtelno łąszczenia się<sup>55</sup>. Karnacja to wszak barwa aktywna i przechodnia: splot cielesnej powierzchni i głębi, splot bieli i krwi, który w dialektyce objawiania się i zanikania podlega uczasowieniu, ukazując tym samym granice i fantazmat malarstwa, w którym pojawia się możliwość halucynacji ciała<sup>56</sup>.

Didi-Huberman, odnosząc się do historycznej dyskusji związanej z terminologią artystyczną, sugeruje więc, że skóra jako motyw malarski może być rozumiana jako fenomen funkcjonujący pomiędzy *carne* a *pelle* i szczególnie aktywny jako zjawisko graniczne, dzięki któremu dyskurs o ucieleśnianiu w sztuce splata się z aspektami dotyczącymi samego przedstawiania i natury obrazu. W takim ujęciu karnacja staje się czymś pomiędzy wnętrzem a powierzchnią.

Opisana pokrótce powyżej historia refleksji teoretycznej towarzyszyła oczywiście praktyce malarskiej, której świadectwa zachowały się zarówno w obrazach samych, jak i w opisach praktyk warsztatowych z różnych

<sup>54</sup> Ibidem, s. 21-22.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 31-33.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 27, 63, 132.

stuleci. Mnich Teofil w swoim traktacie, pisany na początku XII wieku po łacinie i ku chwale Boga, podaje techniczne recepty dotyczące malowania skóry i odsłoniętych partii ciała<sup>57</sup>. Sugeruje, by na podkład beżowy kłaść kilka warstw, przy czym części twarzy radzi dodatkowo obrysować czerwonym konturem. Teofil nie stosuje pojęcia *incarnazione*, lecz używa słowa *membrana* w znaczeniu skóra i nie ugruntowuje swoich wywodów w sposób teoretyczno-artystyczny, jak uczynił to dopiero Cennini<sup>58</sup>. W kontekście techniki malowania skóry Cennini zaleca z kolei, by pod malowanymi karnacjami – jak w technice malarstwa bizantyńskiego – kłaść zieleni, na nią zaś róż i ochrę. Róż okazuje się kluczowy w wywoływaniu efektu życia, gdyż w wypadku malowania ciał martwych włoski malarz zdecydowanie odradza stosowanie tej barwy. W rozdziale 67., poświęconym freskom, pojawiają się wskazówki, jak malować karnację młodych twarzy, by osiągnąć iluzję życia. Autor daje opis bardzo dokładny pod względem technicznym, skupiając się na przygotowaniu i szlifowaniu gruntu, nakładaniu kolorów, cieni i światła oraz na uzyskiwaniu efektu trójwymiarowości. Cennini koncentruje się więc na tym, w jaki sposób na płaskiej ścianie uzyskać efekt „żyjącej” i plastycznej ludzkiej twarzy, polecając tonalne stopniowanie koloru określanego jako *incarnazione* od jasnego do ciemnego. Metafora inkarnacji pozwala na opisanie przemiany płynnej, amorficznej farby w „żyjące” postacie, co następuje w czasie procesu malowania, gdy niewidzialne staje się widzialnym, w wyniku czego na pustej ścianie powstaje obraz człowieka. Jest więc Cennini pierwszym teoretykiem sztuki, który proponuje przewyciężenie płaszczyzny poprzez zastosowanie iluzyjnych, optycznych trików<sup>59</sup>, a owo nowe na ówczesne czasy nastawienie do malarstwa pojawia się właśnie w kontekście wskazówek jak malować skórę.

Za pioniera w przekonującym sposobie przedstawiania ludzkiej skóry uchodzi jednak dopiero Jan van Eyck, który jako pierwszy zastosował do tego celu technikę malarstwa olejnego<sup>60</sup>. Artystę szczególnie podziwiano za postacie Ewy i Adama z ołtarza gandawskiego, które zostały namalowane na podkładzie białoszarym, bardzo cienkimi warstwami nakładanymi bezpośrednio. Modelowanie na jasnym podkładzie oraz użycie róż-

<sup>57</sup> Zob.: *Teofila kapłana i zakonnika o sztukach rozmaitych ksiąg troje*, tłum. T. Żebrowski, Kraków 1880.

<sup>58</sup> Ch. Kruse, op. cit., s. 317.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 316.

<sup>60</sup> A.-S. Lehmann, *Jan van Eyck und die Entdeckung der Leibfarbe*, (w:) *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, op. cit., s. 21-40. Jan van Eyck nie był wynalazcą techniki olejnej (mimo że za takowego podawał go Vasari w żywocie Antonella da Messina; już we wczesnym XII wieku pisał o technice olejnej mnich Teofil), ale był pionierem w kwestii przedstawiania w tej technice ludzkiej skóry.

norodnych pigmentów (biel ołowiana, ochra, cynober, kraplak, ultramarina, czern z kości słoniowej) zagwarantowały efekt życia i inkarnacji. Wrażenie to było tym silniejsze, gdyż na partie włosów Ewy i Adama nałożono temperę, co działało rodzajem innej plastyczności. Natomiast po roku 1500 farba olejna na dobre zajmuje pozycję medium przedstawiania skóry, a w języku niemieckiej teorii sztuki terminy *Leibfarbe* i *Ölfarbe* stają się w zasadzie synonimami. Karel van Mander postrzega olej jako „żyjący” i ta metaforyka rozprzestrzenia się w teorii sztuki<sup>61</sup>, aż po słynne zdanie Willema de Kooninga, według którego technika ta została wynaleziona, by malarze mogli malować mięso.

*Hermeneia*, czyli zbiór receptur malarskich pochodzących z okresu po 1566 roku, spisanych w latach 1730–34 na Górze Athos przez Dionizjusza z Furny, zawiera z kolei liczne wskazówki, jak sporządzać farby do malowania ciała i jak malować olejno na płótnie<sup>62</sup>. Autor, opierając się na technikach greckiego malarza Panselinosa, radzi, by jako grunt pod partie cielesne stosować biel, ochrę, zielen i czern, a:

Podmalowawszy tło pod partie cielesne i nakreśliwszy twarz albo inną część [postaci], najpierw maluj ciało kolorem „zmięczonym”, [tak] jak to dokładnie ci opisaliśmy, rozjaśniając je trochę ku krawędziom, aby nie odcinały się zbyt od tła. Potem nakładaj kolor na wydatniejsze partie [ciała], rozjaśniając je nieco, tak jak tło, stopniowo (...). Następnie rozbiel ostrożnie kolor ciała, aby stał się jaśniejszy (...). Kładź tę biel bardzo delikatnie, potem grubiej, jeśli pragniesz podkreślić partie wydatniejsze<sup>63</sup>.

Wyraźna jest tu więc tendencja do uzyskiwania efektu iluzjonistycznego w odniesieniu do metafory *incarnazione*.

Z kolei Leonardo w swoim traktacie o malarstwie jako pierwszy zwrócił uwagę na to, że skóra osoby przebywającej w krajobrazie barwi się zielonymi refleksami. Ostrzega on jednak twórców, by tych refleksów w malarstwie nie naśladować, ponieważ mimo realizmu efekt ten mógłby być postrzegany przez widza jako nienaturalny: realizm musi się więc podporządkować temu, co odbiorca ma w pamięci na temat koloru karnacji<sup>64</sup>.

Za niekwestionowanego mistrza w przedstawianiu ciała uchodził zaś Tycjan, który według Lodovico Dolce wywoływał efekt żywej mięsności tak przekonująco, jakby używał mięsa zamiast koloru i farb, perfekcyjnie

<sup>61</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>62</sup> Dionizjusz z Furny, *Hermeneia, czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, tłum. I. Kania, Kraków 2003.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>64</sup> A.-S. Lehmann, *Leibfarbe – Erinnerungsfarbe – Scheinfarbe. Die Darstellung der Haut als Prüfstein für alte und neue Bildmedien*, op. cit., s. 92.

oddając ścisły związek między skórą, mięsem i barwą<sup>65</sup>. U tego malarza oddaniu efektu cielesności służy nie tylko kolor, lecz również materia farby – materialna baza malarstwa olejnego nie jest bowiem ukryta, lecz wyeksponowana. Jak ująłby to Meyer Schapiro, niemimetyczne nośniki znaczeń, czyli ślady pociągnięć pędzla, faktura, ziarno płótna są widoczne i biorą znaczący udział w kształtowaniu sposobu, w jaki obraz ostatecznie oddziałuje. Współcześni Tycjanowi teoretycy pisali, że w jego malarstwie spełnia się proces stawania się koloru i farby mięsem i ciałem, a więc dochodzi do spełnienia retorycznego toposu inkarnacji. Dodatkowo na ciałach kobiecych sposób nakładania farby daje wyjątkowo intensywne efekty taktylne<sup>66</sup>. Opisy z epoki mówią o tym, że Tycjanowskie postacie są jak żywe, pulsuje w nich krew, a malarstwo i natura zdają się w nich tak dalece wzajemnie się przenikać, że gdyby wbiło się nóż w przedstawione ciało, zaczęłoby ono krwawić. Malarstwu nie brakuje więc już nic jak tylko oddechu.

W malarstwie weneckim topos *imitazione della natura* miał bardzo istotne znaczenie, szczególnie zaś ceniono umiejętność naśladowania cielesności<sup>67</sup>. Tycjan, aby ów efekt spotęgować, używał bieli ołowianej, którą regularnie mieszał jako dodatek do innych kolorów, dzięki czemu – jak ujęła to Daniela Bohde – w twórczości weneckiego mistrza mamy do czynienia nie tylko z przedstawieniem inkarnacji przez malarstwo, lecz widzimy jak malarstwo tematyzuje samo siebie jako medium stawania się mięsem i ciałem<sup>68</sup>. Otwarta deklaracja Tycjana, że pragnie, by kolor stał się mięsem, a także niezamykanie ciał w ciągłych konturach, napotkała jednak nie tylko na aprobatę, lecz także na krytykę, gdyż m.in. Giorgio Vasari dostrzegwał w postawie tego typu upadek *disegno*<sup>69</sup>. Abstrahując od oceny Vasariego, można stwierdzić, że znamienne dla Tycjana ucieleśnianie przenosi się bardzo silnie na odbiorcę jego malarstwa, co staje się nieledwie bolesne wobec płótna ukazującego obdzieranego ze skóry Marsjasza, które samo działa niczym tnący, sekujący nóż<sup>70</sup>. Opisy recepcji dzieł weneckiego mistrza korelują z wynikami badań Claudii Benthien, która wskazuje, że renesans to jeszcze epoka, gdy „pierwotna” jedność skóry i siebie wciąż jest odczuwalna, a indywidualium nie jest jesz-

<sup>65</sup> D. Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten und Berlin 2002.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 173.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 249-250.

<sup>68</sup> Ibidem, s. 343, 346.

<sup>69</sup> Eadem, „*Le tinte delle carni*”. *Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in der italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts*, op. cit., s. 54.

<sup>70</sup> Eadem, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, op. cit., s. 341.

cze oddzielone przez ściśle granice od otoczenia<sup>71</sup>. Jednocześnie badaczka kulturowej historii tego fenomenu opisuje, że w XVI-wiecznych ilustracjach anatomicznych skóra staje się nagą osłoną czy powłoką, warstwą, którą można zdjąć z ciała – w owym czasie częstą karą było obdzieranie ze skóry, stąd więc również w obrazie Tycjana, przedstawiającym Marsjasza, skóra jawi się jako coś, co można stracić.

Problem stosunku do skóry można postrzegać zatem przez pryzmat konstruowania tożsamości i konstytucji ja, które to zagadnienia z biegiem czasu podlegają przemianom. W bardzo ciekawy i dwutorowy sposób aspekt ten uwidacznia się w twórczości Michała Anioła: z jednej strony w ukazanym w Sykstyńskim autoportrecie twórca identyfikuje się z obliczem św. Bartłomieja na jego ściągniętej skórze; z drugiej strony jednak w swojej poezji bardzo często podkreśla, że skóra nie należy do osoby, lecz jedynie ją zakrywa, stanowiąc niekoniczną powłokę duszy<sup>72</sup>, co zbliża takie podejście do znaczenia pojęcia *pelle*. Jeszcze także dla Kartezjusza skóra była tylko powłoką czy rękawiczką, lecz – jak zauważa Georges Didi-Huberman – my wiemy już od Jacques'a Lacana, że rękawiczka wcale nie jest czymś jednoznacznym<sup>73</sup>, co poniekąd uzmysławia także ambiwalentny stosunek do skóry, jaki reprezentuje sztuka Michała Anioła.

Szczególność koloru skóry i jej perłowego połysku w malarstwie Rubensa badacze tłumaczą natomiast użyciem żółci i czerwieni, wraz z domieszkami zarówno bieli i czerni, jak i niebieskiego<sup>74</sup>. Ponadto ów malarz pod kobiecą skórę kładł szarą podmalówkę, pod męską – czerwoną<sup>75</sup>, dzięki czemu skóra tym wyraziściej stawała się ekranem, na którym malują się afekty. Jak sugeruje badacz tego zagadnienia Ulrich Heinen, szczególne zainteresowanie Rubensa krwią i kolorem karnacji, wyrażającym życie i namiętność, ma swoje korzenie w antycznej teorii pneumy, mówiącej o tym, że krew jest medium życia. Poza tym flamandzki artysta osobiście znał angielskiego chirurga i anatoma Williama Harveya, który badał układ krwionośny. Na podejście do koloru karnacji przez Rubensa wpłynęła także niewątpliwie teoria afektów, gdyż powiązanie to było znane już w końcu XVI wieku – chociażby w traktacie Giovanniego Paolo Lomazza z 1584 roku, w którym sposób przedstawiania karnacji jest

<sup>71</sup> C. Benthien, op. cit., s. 69.

<sup>72</sup> D. Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, op. cit., s. 329.

<sup>73</sup> G. Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei*, op. cit., s. 34.

<sup>74</sup> H. Sedlmayr, *Bemerkungen zur Inkarnatsfarbe bei Rubens*, „Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München” 9-10, 1964, s. 41-54.

<sup>75</sup> A.-S. Lehmann, *Leibfarbe – Erinnerungsfarbe – Scheinfarbe. Die Darstellung der Haut als Prüfstein für alte und neue Bildmedien*, op. cit., s. 88.

ściśle powiązany z afektami. Lomazzo wskazuje, że kolor karnacji zależy od czterech temperamentów i przypisanych im planet. U Rubensa w różnych odcieniach i sposobach malowania karnacji można rozpoznać wpływ nauk o temperamentach, opisywanych w traktacie Lomazza, ponieważ na przykład żli i okrutni mają karnacje ciemne, oparte na czerni, brązach i silnej czerwieni, co wiąże się z temperamentem cholerycznym<sup>76</sup>.

Ciekawie na tle kulturowej i malarskiej historii skóry rysuje się *Portret Hegla* namalowany przez Jacoba Schlesingera w 1831 roku, który może być postrzegany jako ucieleśnienie teorii filozofa<sup>77</sup>. Hegel uznawał bowiem barwę karnacji za „szczyt kolorytu” o szczególnym znaczeniu w obrazie, gdyż malarstwo portretowe dzięki mistrzostwu w tym aspekcie miało potencjał ukazywania żywej indywidualności. Jego zdaniem malarstwo olejne, w którym farba jest nakładana warstwami, wywołuje wrażenie ożywienia i uduchowienia przedstawionej osoby. Filozof postulował zmieszanie trzech podstawowych kolorów malarstwa: czerwony zastosowany do ukazania arterii, niebieski do żył, żółty zaś do skóry, lecz z zastrzeżeniem, że ma to być transparentny żółty, dzięki czemu przedstawiona karnacja będzie oscylować między powierzchnią a głębią<sup>78</sup>. Hegel podkreśla, że w dobrze namalowanej karnacji widzi się powierzchnię z jej wewnętrzną żywością, stosując przy tym termin *ein ideelles Ineinander*, który zwraca uwagę, że kluczowy jest tu aspekt przezroczystości karnacji i wyraźnej oscylacji pomiędzy powierzchnią a głębią.

Uwagi te nie pozostają bez konsekwencji dla obrazów, a w szczególności dla malowanego wizerunku samego filozofa. Schlesinger w portrecie myśliciela zastosował bowiem specjalnie zniuansowaną i zróżnicowaną technikę malarską z zachowaniem widocznych śladów pociągnięć pędzla, by oddać wrażenie żywej indywidualności, które miało manifestować zgodność z estetyką Hegla. Mimo że malowanie karnacji było około 1800 roku silnie skodyfikowane i dokładnie opisane w traktatach, malarz ten w tym wyjątkowym wypadku w wielu miejscach odszedł od tej reguły, by partie karnacji w szczególny sposób oddawały indywidualność portretowanego i aplikowały jego teorię na grunt malarskiej praktyki.

Przedstawienie tego rodzaju stanowi swego rodzaju wyjątek w tym okresie, gdyż w XVIII wieku rola skóry jako granicy i fizycznej powłoki podmiotu stopniowo narastała, a ciało miało być zamknięte i gładkie,

<sup>76</sup> U. Heinen, *Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei*, (w:) *Rubens Passioni. Kultur und Leidenschaften in Barock*, hrsg. von idem und A. Thielemann, Göttingen 2001, s. 76.

<sup>77</sup> A. Pietsch, *Der „glanzlose Seelenduft“ der Fleischfarbe Schlesingers Hegel-Porträt*, (w:) *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, op. cit., s. 133-158.

<sup>78</sup> G. Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei*, op. cit., s. 28-29.

a nie otwarte i porowate<sup>79</sup>. Jean-Auguste-Dominique Ingres, który ignorował anatomię i nie mógł znieść szkieletu ani w swojej pracowni ani tam, gdzie nauczał, pozostawał pod wpływem koncepcji skóry jako nie-skazitelnej granicy i membrany, bliskiej znaczeniowo renesansowemu terminowi *pelle*. W jego malarstwie nie ma mowy o karnacji, gdyż skóra jest niemą, nieprzepuszczalną i płaską powierzchnią, mocnym konturem zamykającą ciało i pracującą na rzecz idealizacji<sup>80</sup>.

Podobnie rzecz się ma z malarstwem akademickim w XIX wieku, które koreluje z kulturową historią skóry i coraz bardziej zdystansowanym jej postrzeganiem, redukującym ją tylko do optycznego wrażenia. O ile bowiem jeszcze do XVIII wieku medycyna postrzegała skórę jako porowatą, o tyle w końcu tego stulecia taki charakter skóry uznano za patologię; zaczęła się era przedstawiania skóry gładkiej, bez ran, zamkniętej i obrysowującej ciało mocnym konturem<sup>81</sup>. Dopiero krytyka artystyczna spod znaku naturalizmu krytykowała *fini* jako symptom braku życia i krwi, *pastoso* zaś wskazywała jako rodzaj mięsa i owego życia znak<sup>82</sup>. W XIX wieku fizjologia stała się osobną dziedziną naukową, na bazie której próbowano wyjaśniać działanie ciała oraz zjawisko życia w powiązaniu z fizyką i chemią. Dyskurs ten odbił się na sposobie ukazywania ciała w malarstwie, które nie miało być już przedstawieniem niematerialnej duszy, jak chciała krytyka idealistyczna, lecz miało prezentować swoją cielesną naturę. Émile Zola uczynił z fizjologii podstawę swojej naturalistycznej krytyki artystycznej, atakował między innymi Alexandre'a Cabanela za anemiczność postaci, ich jedwabną skórę, brak krwi, kości i cielesności. Jako przeciwwagę dla jego *Wenus* Zola przywoływał *Olimpię* Edouarda Maneta, na której ciele widać ślady pracy pędzla i surową materialność farby mimo że twórca ten także malował gładko, ale suchym pędzlem, co dawało zupełnie inny efekt. Zola właśnie tę mięsność ciała i materialność farby w partiach przedstawienia skóry wskazuje jako rzeczywiste przyczyny skandalu na Salonie.

Wiek XX przynosi już z kolei zupełną dowolność w kreowaniu cielesności i wizerunku ludzkiej skóry, a artyści swobodnie i wybiórczo czerpią z dotychczasowej tradycji, związanej z tą kwestią. W jaki sposób do histo-

<sup>79</sup> M. Fend, *Inkarnat oder Haut? Die Körperoberfläche als Schauplatz der Malerei bei Rubens und Ingres*, op. cit., s. 75.

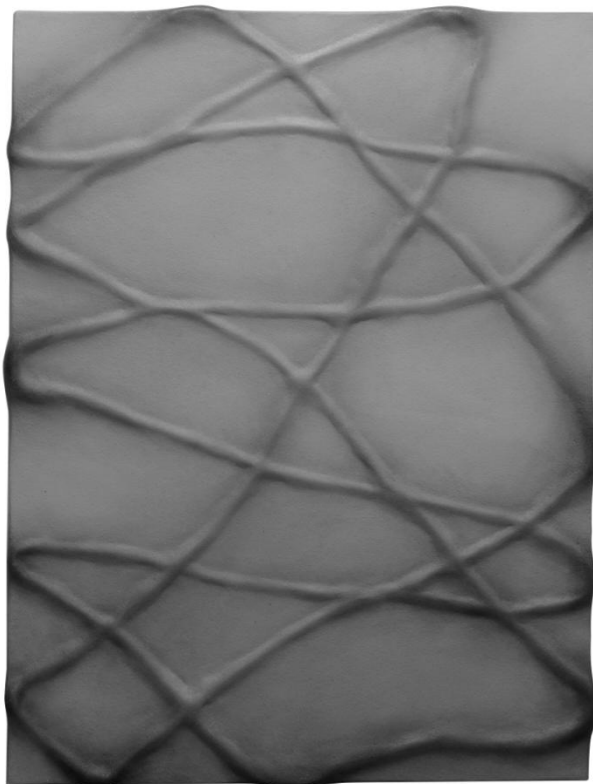
<sup>80</sup> Ibidem, s. 77-78.

<sup>81</sup> C. Benthien, *Die Tiefe der Oberfläche. Zur Kulturgeschichte der Körpergrenze*, (w:) *Gesichter der Haut*, op. cit., s. 48, 59.

<sup>82</sup> M. Krüger, *Das Fleisch der Malerei. Physiologische Kunstkritik im 19. Jahrhundert*, (w:) *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, op. cit., s. 159-180.



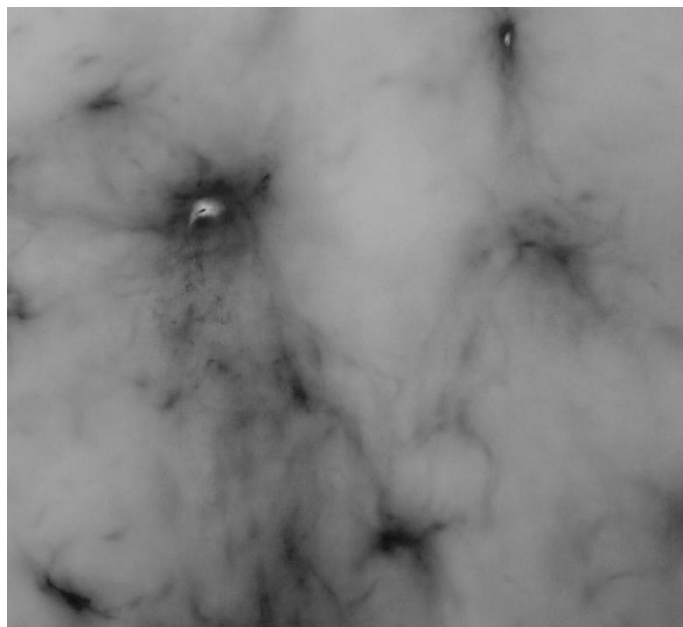
rii przedstawiania skóry i przypisanej temu zagadnieniu terminologii odnoszą się obrazy Moskwy, Matyszewskiego, Kokosińskiego, Sztwiertni, Schulze i de Kleijn?



7. Paweł Matyszewski, *Bez wyjścia*, 2010, technika mieszana, 62 x 47 cm, fot. Piotr Rymer, dzięki uprzejmości artysty

Moskwa i Matyszewski z pewnością ukazują *carne*, wzmacniając swego rodzaju mięsność i cielesność swoich obrazów przekraczaniem płaszczyzny obrazu w kierunku trójwymiaru, co wrażenia głębi i wielowarstwowości nadaje także przedstawionej skórze. Tętni ona życiem, oscyluje pomiędzy powierzchnią a głębią i inicjuje labilną grę granicy, wpisując się w estetykę Hegla i wnioski Didi-Hubermana. Jawi się jako coś pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, jako aktywne i żywe miejsce nieustannego transferu pomiędzy tymi sferami. Gdyby wbić w nią nóż, na pewno trysnęłaby krew, którą oboje artyści wprowadzili tam w drodze procesów rozgrzewania i zaczerwieniania ciała oraz infuzji. Ów efekt życia nie jest

jednak uzyskany w technice oleju na płótnie, tradycyjnie przypisywanej perfekcyjnemu oddawaniu wrażenia cielesności, lecz w wypadku serii obrazów Moskwy, pozostawianych zawsze bez tytułu, mamy do czynienia z zaprawą kredową na desce. Moskwa zdaje się drążyć skórę jak kropla skałę i nieustannie operować w jej grubości, by zajrzeć pod jej spójną powierzchnię oraz obnażyć wewnętrzną mięśność, błoniastą i śluzowatość. Niewielkie formaty pracy zapraszają do intymnej kontemplacji iluzjonistycznie wypracowanych szczegółów.



8. Paweł Matyszewski, *Agorafobia*, 2010, akryl na płótnie, 155 x 142 cm, dzięki uprzejmości artysty

Matyszewski posługuje się zaś techniką akrylu na płótnie, inicjując na jego powierzchni uszkodzenia, zgrubienia i rany, które są dopowiadane przez znaczące tytuły obrazów. W *Bez wyjścia* (il. 7) pod skórą zdaje się drążyć tunel jakiś tajemniczy pasożyt, którego obecność zaznacza się licznymi zapętlonymi wybrzuszeniami. Powstaje więc sytuacja, w której skóra ma jeszcze swoje podskórne, podpowierzchniowe życie wewnętrzne, jakiego ślady niepokojąco ukazują się na płaszczyźnie obrazu, identycznej z przedstawionym motywem. Z kolei *Agorafobia* (il. 8), *Dopust* czy *Komplikacje* zdają się w metaforyczny sposób rejestrować na skórze – w formie blizn, zadrapań i szram – ślady kontaktów z otoczeniem, pokazując jej podatność na zranienia i delikatność tej bezbronnej, odsłoniętej po-

wierzchni narażonej na nieprzyjazne potraktowanie na agorze. Skóra jako rejestrator biografii danej osoby pojawia się również w obrazie *Komplikacje miłosne*, gdzie rysuje się na niej, wyryte do krwistego mięsa serce przebite strzałą. W *Erupcji i Embrionach* pod zewnętrzną powłoką wyrastają jakieś zgrubienia, a niektóre z nich doprowadzają do swoistej eksplozji i od wewnątrz rozrywają spójność skóry, zalewając ją z wierzchu podskórnymi płynami i dziwnymi wydzielinami z impetem rozpryskującymi się wokół tych naskórnych „wulkanów”. Tytuł *Duritas* konotuje natomiast twardość, wytrzymałość i szorstkość, co stoi w jawnej opozycji do subtelności różowej karnacji i jej ranliwości. Do sfery organiczności oraz pór roku nawiązują zaś płótna *Moczary i Gęstwina* oraz *Przedwiośnie*, porównujące tym samym życie ludzkiej skóry ze zjawiskami natury. Dla Matyszewskiego skóra jako *carne* stanowi osobliwą i osobistą mapę, której topografia zapisuje ślady, które następują pod wpływem interakcji z otoczeniem lub zachodzą w wyniku działalności jakichś zjawisk dziejących się wewnątrz. Skóra jawi się więc jako fenomen, który odbiera bodźce zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne, wchodząc w rolę błony, jaka niczym film rejestruje przebieg biografii danej osoby. Sposoby czytania tego rodzaju map warunkują formaty prac Matyszewskiego, które oscylują od średnich (ok. 65x50 cm) po duże: jak w wypadku *Moczarów* 170 x 175 cm. Odbiorca może więc z jednej strony zgłębiać szczegóły z bliskiej odległości i czuć się nieledwie „wchłaniany” przez powierzchnie płócien wielkoformatowych lub oglądać je z dystansu, rozpoznając jedynie ogólny charakter różowych płaszczyzn.

Bliskie pojęciu *carne* i oscylowaniu na granicy wnętrza i zewnątrz są z pewnością także malowane płasko obrazy de Kleijn i Sztwiertni. Kleijn, zainspirowana zdjęciami z medycznych atlasów z dziedziny dermatologii, koncentruje się w swojej małoformatowej serii (30x40 cm) *Hautdetail* z 2005 roku, wykonanej w technice akrylu na płótnie, na defektach, chorobowych zmianach, wydzielinach i zwyrodnieniach skóry. Stają się one – przy całej swej abiektałnej obrzydliwości – także krajobrazami rozegranymi w najsubtelniejszych odcieniach różu z błyskami światła na foremnych kropelkach wilgoci. U de Kleijn skóra jest więc nie do końca pozwalającym się kontrolować żywiołem, który podlega transformacji bez udziału woli osoby, jaka w tej skórze żyje. Przeraza i fascynuje, uzmysławiając odbiorcom, że te swego rodzaju wizualne preparaty dermatologiczne dotyczą wszystkich i każdego z osobna. Aspekt pokrewieństwa z obrazami z zakresu medycyny łączy prace de Kleijn z małoformatowym obrazem Sztwiertni, który ukazuje skórę rozciąganą klamrami jak do operacji. W centrum pola obrazowego zieje głęboka, czerwona rana, przypominająca zarówno średniowieczną ikonografię ran Chrystu-

sa, jak i *Rozdarte plecy* Andrzeja Wróblewskiego, co stawia ten obraz w ciekawym intertekstualnym kontekście, uruchamiając także wątki religijne i egzystencjalne. Wnikliwe zainteresowanie skórą w twórczości Sztwiertni dostrzegła inna artystka, a mianowicie Marta Deskur, która sportretowała malarza na fotografii jako św. Bartłomieja w projekcie *Nowe Jeruzalem* (2007), trzymającego atlas anatomiczny i nóż. W ten sposób wizerunek Sztwiertni jako św. Bartłomieja zainicjował dialog międzyobrazowy z autoportretem Michała Anioła jako św. Bartłojem.

Obrazy, ukazujące rany i zmiany skórne, wchodzą w dialog również z teorią tzw. spirytualistycznego naturalizmu autorstwa Jorisa-Karla Huysmansa, według której przedstawienie wynędzniałego ciała Chrystusa wywołuje wrażenie objawiania się świętości<sup>83</sup>. Huysmans, wpatrzony w centralną kwaterę tzw. Ołtarza z Isenheim (1506–1515) Matthiasa Grünewalda, detalicznie opisuje nie tylko rany jako ślady doznanego cierpienia, lecz także zmiany skóry, które następują z upływem czasu po śmierci – opis służy spotęgowaniu potworności sceny, by grzesznicy empatycznie wczuli się w cierpienie Chrystusa. Skóra Ukrzyżowanego funkcjonuje więc jako tekst, który sugeruje ambiwalencję między ludzką i boską naturą Zbawiciela, a zmieniona ranami i chorobami skóra staje się metaforą świętości. W wypadku prac Moskwy, Matyszewskiego i de Kleijn deformacje powierzchni skóry również konotują cierpienie, lecz doznawane przede wszystkim w wyniku konfrontacji z otoczeniem, niekontrolowanych przemian żywiołu ciała i chorób. Podobnie jak w teorii Huysmansa, skóra jawi się jako rodzaj tekstu czy osobistego dziennika, w którym zapisują się rozmaite doświadczenia.

Natomiast Schulze, stosując technikę oleju i akrylu na płótnie, nie przerywa ciągłości i zwartości skóry, lecz skupia się na jej powierzchni jako rodzaju ekranu, na którym odcisnęły się zdjęte przed chwilą kabaretki. Tak ukazana skóra nie jest jednak tylko renesansową *pelle*, gdyż odcisk ukazuje jej plastyczność i wewnętrzne życie, rysujące się w sieci niebieskawych naczyń krwionośnych. Ponadto duży format płótna 160 x 270 cm konfrontuje odbiorcę z nieoczekiwanym widokiem, niemożliwym do napotkania w rzeczywistości, co zaskakuje i otwiera możliwość postrzegania fenomenu tak znanego jak skóra z nowej, nieoswojonej perspektywy. Powiększenie z jednej strony uabstrakcyjnia przedstawienie, z drugiej zaś uzmysławia nam charakter naszej własnej cielesności, która na co dzień nie jest postrzegana w takim detalicznym zbliżeniu. Na monumentalnym wręcz formacie 270 x 400 cm Schulze ukazuje także owło-

<sup>83</sup> Zob.: K. Chikashi, *Die kranke Haut und die Offenbarung des Heiligen. Grünewalds Kasseler Kreuzigung in den Augen von Huysmans*, (w:) *Gesichter der Haut*, op. cit., s. 213-231 oraz J.-K. Huysmans, *Na wspanak*, tłum. J. Rogoziński, Kraków 2003.

sioną skórę głowy, gdzie każdy włos może być odczytywany nieledwie jak drzewo w leśnym krajobrazie, a wzrok odbiorców snuje się pomiędzy nimi, penetrując tajemnicze przestrzenie. Obraz działa niezwykle haptycznie: w zasadzie można powiedzieć, że kłuje stojących przed nim widzów w całe ich ciała. Na małym płótnie 25 x 45 cm z 2010 roku Schulze przedstawia natomiast owłosioną skórę z tatuażem. W tym ujęciu ciało staje się więc nośnikiem i medium obrazu, których oko nie może od siebie odróżnić<sup>84</sup>. Zagadnienie komplikuje się jednak o tyle, że ciało nie jest w tym wypadku realne, lecz przedstawione, dzięki czemu mamy w zasadzie do czynienia z obrazem w obrazie, medium w medium, co otwiera z kolei dyskusję o statusie i naturze reprezentacji.

W przypadku serii prac Kokosińskiego z 2010 roku, ukazujących skórę w technice oleju na płótnie o formatach 170 x 68,5 cm, 142,5 x 65,5 cm oraz 200 x 150 cm, można natomiast wskazać relatywnie duże pokrewieństwo z pojęciem *pelle*. Skóra na dwóch zagiętych blejtramacz sprawia bowiem wrażenie różowej, cienkiej powłoki, która pomarszczyła się w newralgicznych miejscach i którą potencjalnie można ściągnąć, pozostając z pustą błoną w dłoniach, przypominającą XVI- i XVII-wieczne ilustracje anatomiczne oraz skórę św. Bartłomieja Michała Anioła. Na klasycznym prostokątnym blejtramicz sprawia ona także wrażenie cienkiej i napiętej niczym prześcieradło lub skóra na bębnie; wydaje się spreparowana, wysuszona i pozbawiona pierwotnego życia wewnętrznego.

Moskwa, Matyszewski, Sztwiertnia, de Kleijn, Schulze i Kokosiński na rozmaite sposoby nawiązują więc dialogi z tradycją przedstawiania skóry oraz sposobami jej definiowania, jakie sformułowano w przeszłości. Każdy z nich na swój własny sposób obchodzi się z tym motywem, zapisując osobisty dziennik doznań, który w kontakcie z odbiorcami zaczyna się uniwersalizować. Skóra, podobnie jak miało to miejsce chociażby w twórczości Rubensa, staje się miejscem uwidaczniania (się) afektów oraz mapą śladów (nie)przyjemnych doświadczeń.

## DYSKURS METAMALARSKI: OBRAZ SKÓRY A SKÓRA OBRAZU

Werystyczne przedstawienie skóry, identycznej z płaszczyzną obrazu, skłania także, by badać napięcie między materializacją a medializacją<sup>85</sup>, w konsekwencji inicjujące dyskurs metamalarski. Historia malowanej

<sup>84</sup> Por.: H. Belting, op. cit., s. 11-69.

<sup>85</sup> Taki postulat badawczy stawia Ursula Frohne. Zob.: U. Frohne, *Berührung mit der Wirklichkeit. Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Gegenwartskunst*, (w:) *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, op. cit., s. 405.

skóry jest bowiem w pewnym sensie także historią obrazu<sup>86</sup>. W przedstawieniach skóry, w których dochodzi do całkowitego stopienia tego, co przedstawione z płaszczyzną obrazu, malarstwo tematyzuje swoje przyrodzone właściwości z płaskością na czele, a skóra staje się metaforą medium<sup>87</sup>. Już od antyku greckiego malarstwo było utożsamiane ze szminowaniem powierzchni, a więc podłoże traktowano analogicznie do skóry, na którą nakłada się kosmetyki<sup>88</sup>. Skóra była także bezpośrednio porównywana z powierzchnią obrazu, gdyż w literaturze o sztuce często pojawiała się jako metafora nośnika obrazu, na którą nakłada się warstwy farby i laserunków<sup>89</sup>.

W średniowieczu natomiast ów aspekt metamalarski jest czytelny w kontekście motywu ran Chrystusa, które stają się samodzielnym tematem od wieku XII, a ich wizerunki mają służyć kontemplacji cierpienia Ukrzyżowanego i wzbudzaniu żalu za grzechy<sup>90</sup>. W XIV stuleciu przedstawienia tego typu, najczęstsze w malarstwie iluminowanym w modlitewnikach, bardzo silnie eksponowały ranę w boku jako osobno przedstawiony preparat, umieszczony w centrum pola obrazowego i sprawiający wrażenie rozcięcia zarówno skóry, jak i płaszczyzny malowidła. Rana jest więc namalowanym cięciem, które uwrażliwia postrzeganie na jego materialny nośnik, kierując uwagę z powierzchni obrazu w głębię oraz powodując, że to, co przedstawione oraz medium stają się sobie bardzo bliskie<sup>91</sup> – wizualne podobieństwo pomiędzy miniaturami tego typu a obrazem Sztwiertni nie ulega wątpliwości.

Apogeum utożsamienia motywu i nośnika ukazuje tzw. „Święte serce”, które miało być nie tylko oglądane, lecz także dotykane i całowane jak realne ciało. Powstało ono ok. 1470 roku w Norymberdze, a więc w mieście, w którym przechowywano jedną z najważniejszych relikwii chrześcijaństwa – włócznię, jakiej użyto do przebicia boku Chrystusa.

<sup>86</sup> A.-S. Lehmann, *Leibfarbe – Erinnerungsfarbe – Scheinfarbe. Die Darstellung der Haut als Prüfstein für alte und neue Bildmedien*, op. cit., s. 84.

<sup>87</sup> M. Koos, *Haut als mediale Metapher in der Malerei von Caravaggio*, (w:) *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, op. cit., s. 79.

<sup>88</sup> Atsushi Tanigawa, *Horizonte einer Theorie der Haut in der Kunst*, (w:) *Gesichter der Haut*, hrsg. von Ch. Geissmar-Brandi, I. Hijiya-Kirschner, S. Naoki, Frankfurt am Main und Basel 2002, s. 21. Japoński badacz wskazuje również, że to porównanie mogło mieć wydźwięk negatywny: za dużo szminki implikuje nadmiar koloru, co w sporze pousienistów z rubensistami wykorzystywali zwolennicy linii.

<sup>89</sup> D. Bohde, M. Fend, op. cit., s. 13.

<sup>90</sup> S. Tammen, *Blick und Wunde – Blick und Form: Zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der Spätmittelalterlichen Buchmalerei*, (w:) *Bild und Körper im Mittelalter*, hrsg. von K. Marek, R. Presinger, M. Rimmele, K. Kärcher, München 2006, s. 85-114.

<sup>91</sup> *Ibidem*, s. 101-102.

Wyobrażenie tej rany nie jest namalowane, lecz wycięte w papierowym podłożu, co prowadzi do całkowitej fuzji operacji mimetycznej z refleksją o statusie medium i relacji ciało-obraz<sup>92</sup>. Na analogiczne zjawisko w malarstwie gotyckim zwraca uwagę Georges Didi-Huberman, podkreślając takie akty twórcze, w których przemoc zadana podłożu wykraczała daleko poza prezentację rany, ponieważ „malarz nie zadowolął się użyciem czerwonej farby, by przedstawić krew Chrystusa płynącą z jego boku, ale używał tępego narzędzia, by z r a n i ć połączoną powierzchnię i odsłonić czerwoną warstwę gliny. (...) Było to bowiem t w o r z e n i e rany w obrazie, rana zadana obrazowi. Otwarcie i zagłębienie stawały się namacalne, a sama rana u o b e c n i a ł a s i ę, wyryta przed naszymi oczami w płacie złota – mimo że p r z e d s t a w i a ł a ranę na obrazie”<sup>93</sup>.

Dyskurs metamalarski w kontekście przedstawiania skóry uruchamia także obraz Michelangelo Merisi da Caravaggio *Niewierny Tomasz* (ok. 1595–96; Galeria Malarstwa Sanssouci w Poczdamie), gdzie palec zdaje się penetrować ranę, a efekt ten jest dodatkowo potęgowany przez podążający za nim wzrok i *quasi* cielesną percepcję. Ciągła powierzchnia płótna zostaje więc niejako sama wyposażona w ranę, a ten irytujący detal – według Nicoli Suthor<sup>94</sup> – staje się raną wpisaną w reprezentację. Ponadto obraz ten uzmysławia kontrast między haptycznością przedstawionych przedmiotów a gładkością malarskiej powierzchni – palec skierowany w ranę świętego Tomasza nie wchodzi wszak w głębię, lecz wskazuje płaszczyznę obrazu, co z kolei definiuje malarstwo jako napięcie między iluzją trójwymiarowości a płaszczyznowością, między *incarnazione* a *pelle*<sup>95</sup>. Powierzchnia obrazu jest więc tematyzowana w formie przedstawienia skóry, która jawi się z kolei jako metafora medium. W kontekście dyskursu metamalarskiego może być rozpatrywana również relacja Tomasz – Chrystus, która staje się analogiczna do relacji widz – obraz: sposób przedstawienia ciała Chrystusa uruchamia refleksję o naturze medium, a szata Jezusa działa niczym kurtyna odsłaniająca/zasłaniająca obraz<sup>96</sup>. Białe płótno funkcjonuje więc w obrazie Cara-

<sup>92</sup> G. Wolf, *Das verwundete Herz – das verwundete Bild*, (w:) *Rhetorik der Leidenschaft. Zur Bildsprache der Kunst im Abendland*, hrsg. von I. Barta-Friedl, Ch. Geissmar-Brandi und Naoki Satô, Hamburg und München 1999, s. 20. Zobacz także: Ch. Geissmar-Brandi, *Gesichter der Haut – Einleitung*, (w:) *Gesichter der Haut*, op. cit., s. 11-16.

<sup>93</sup> G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, op. cit., s. 136.

<sup>94</sup> N. Suthor, *Bad touch? Zum Körperinsatz in Michelangelo/Pontormos 'Noli me tangere' und Caravaggios 'Ungläubigem Thomas'*, (w:) *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflektionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hrsg. von V. Rosen, K. Krüger, R. Preimesberger, München und Berlin 2003, s. 277.

<sup>95</sup> M. Koos, op. cit., s. 68-73.

<sup>96</sup> *Ibidem*, s. 72-73.

vaggia zarówno jako aluzja do całunu grobu, jak i jako reprezentacja płótna, czy wskazanie na zakryte podłoże obrazu samego, w którym dokonuje się cięcie<sup>97</sup>.

Natomiast przedstawienia obdzierania ze skóry, ukazujące cierpienia Marsjasza czy św. Bartłomieja – szczególnie w barokowej tradycji *trompe l'œil* – pokazują jak samo płótno może być traktowane jako zdjęta skóra: motyw ten przenosi się więc ze sfery przedstawienia na płaszczyznę techniczno-malarską i retoryczną<sup>98</sup>. Od Oświecenia z kolei medycyna określa skórę jako aktywny, wrażliwy i wyjątkowo żywy organ, co znajduje swoje odzwierciedlenie w *Encyklopedii*, w której jest ona opisana jako „unerwione płótno”<sup>99</sup>, co dzięki temu określeniu tym bardziej wyraża jej pokrewieństwo z medium obrazowym.

Aspekt metamalarski w związku z przedstawieniami skóry w szczególności sposób ujawnia się również w pastelach Edgara Degasa. Michael Lüthy pisze, że w wielu przedstawieniach autorstwa tego twórcy kobiety wykonujące toaletę same się dotykają – kierunek spojrzenia i gest dotyku spotykają się, powodując fuzję widzenia i taktylności, zachodzącą w miejscach ukazania nagiej skóry. Do tej konfiguracji, zdaniem niemieckiego badacza, dochodzą rysujące ręce artysty, a także, w sferze przedstawienia, kontakt ręczników z mokrą skórą kobiet, które sprawiają wrażenie, jakby osuszały się obrazem samym<sup>100</sup>. Przecinanie się wizualności i taktylności może być postrzegane również na poziomie malarskiego lub rysunkowego wykonania obrazów. Częste szrafowania na plecach kobiet zyskują osobliwą ambiwalencję: są refleksami światła, które udzielają ciału plastyczności i zakorzeniają spojrzenie na nagiej skórze, lecz ich rola polega również na eksponowaniu podskórnej obecności płaszczyzny obrazu, miejscami bardziej niż namalowanego ciała. Szrafowania te są fenomenami paradoksalnymi, ponieważ pozostają zewnętrzne wobec przedstawionego, podając w wątpliwość jego koherencję, a jednocześnie jawią się jako indeksalne ślady artysty, markując przy tym najbardziej wewnętrzne miejsca obrazu i inicjując dyskurs metamalarski.

W tym kontekście istotny pozostaje również fakt, że Degas specyficznie obchodzi się z techniką pastelu – stawia bowiem surowe kreski obok siebie, nie integrując ich w homogeniczną powierzchnię przy pomocy np. ściereczki, co było tradycyjnie uważane za największy urok tej techniki.

<sup>97</sup> N. Suthor, op. cit., s. 277.

<sup>98</sup> A. Tanigawa, op. cit., s. 26.

<sup>99</sup> M. Fend, *Die Substanz der Oberfläche. Haut und Fleisch in der französischen Kunsttheorie des 17. bis 19. Jahrhunderts*, (w:) *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, op. cit., 87-104.

<sup>100</sup> M. Lüthy, op. cit., s. 44-45.



Artysta ten wyzyskuje więc przedstawienia nagiej skóry do zaakcentowania potencjału medium. Użycie prawie czystych pigmentów w opracowaniu skóry pozwala szczególnie mocno zbliżyć się płaszczyźnie obrazu do nagich pleców kobiet, wykonujących toaletę. Zdaniem Lüthy'ego takie podejście do techniki pastelu, przypominające pudrowanie skóry, prowadzi do napięcia między malarstwem jako „przedstawieniem” i malarstwem jako „pokrywaniem płaszczyzny obrazu”. Degas tworzy tak, jakby chciał swoją pracownię przemienić w łaźnię, którą przedstawia. Aby uzyskać odpowiednie efekty moczy niektóre miejsca pastelu, a potem pozwala im schnąć na słońcu. Miesza pastele z gliceryną i sodą, by – jak sam mawiał – uzyskać „mydło pastelowe”. Rozwija także technikę rozdmuchiwania na pastel pary wodnej, dzięki czemu uzyskuje efekt filmu przypominającego akwarelę i laserunki lub zamienia farbę w rodzaj grubego kremu, który obrabia palcami. W ten ostatni sposób szczególnie często traktuje partie skóry, dzięki czemu malarstwo i pielęgnacja ciała rzeczywiście się przenikają<sup>101</sup>. Abstrahując od tezy Lüthy'ego o metonimii pożądania, sugerującej, że Degas, który w rzeczywistości nie doznał dotyku innego ciała, przeniósł ten dotyk na proces twórczy i przedstawienia nagiej skóry kobiet, wykonujących toaletę, można powiedzieć, że po raz kolejny w dziejach malarstwa twórczość ta zarysowuje motyw skóry jako szczególnie adekwatny do inicjowania dyskursu metamalarskiego, związanego z kondycją przedstawienia i reprezentacją<sup>102</sup>.

Prace Moskwy, Matyszewskiego, Kokosińskiego, Schulze, de Kleijn i Sztwiertni mogą być postrzegane jako współczesna kontynuacja przywołanych powyżej aspektów tradycji historyczno-artystycznej z akcentem na samoświadomość i autorefleksyjność medium. Dodatkowo Moskwa i Matyszewski nie poprzestają na namalowaniu ran, lecz otwierają podobrazie, naruszają jego ciągłość i zwartość w dosłowny, namacalny sposób, integrując motyw i medium oraz tym wyraziściej inicjując refleksję metamalarską o (nie)możliwości ucieleśnienia obrazu. Podobnie jak w pastelach Degasa, krzyżują się tu aspekty tematyzujące zarówno zmysł wzroku, jak i zmysł dotyku. Jak ująłby to Didi-Huberman, w obrazach tych twórców z jednej strony dokonuje się „podwojenie wielkiej tkaniny klasycznej imitacji, z drugiej zaś rozdarcie w samym centrum tej tkaniny”<sup>103</sup>,

<sup>101</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>102</sup> Zdaniem Elisabeth Bronfen już samo przedstawienie aktu kobiecego zawsze kieruje naszą uwagę także na naturę medium, gdyż skłania do refleksji nad transformacją ciała w ciało sztuki. Zob.: E. Bronfen, *Nackte Berührung – Entstellung und Anerkennung im weiblichen Akt*, (w:) eadem, *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*, Zürich 2009, s. 92.

<sup>103</sup> G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, op. cit., s. 124.

co otwiera te realizacje – w sensie dosłownym i metaforycznym – na mnogość znaczeń oraz wskazuje paradoksalną naturę obrazu wraz z jego zdolnością do aktów substytutuwnych. Działanie tych aspektów jest w wypadku prac utożsamiających motyw skóry z powierzchnią obrazu możliwe zarówno ze względu na wybór motywu skóry i sposób jego stopienia z powierzchnią malarskiego podłoża, jak i dzięki doskonałemu opanowaniu technik malarskich i celnemu uruchomieniu potencjału jakości warsztatowych.

## DERMATOLOGIA MALARSKA

Skóra do niedawna nie była tematem badań historyczno-artystycznych ani związanych z historią kultury. W latach 90. XX wieku przeszła jednak z pozycji marginalnych na centralne i jako powierzchnia, granica, membrana, ekran, mapa, czy powłoka stała się wieloznaczną metaforą<sup>104</sup>. Nie tylko współcześni artyści tematyzują cielesną powłokę, lecz także badacze odkryli ją na nowo, sugerując, że jest ona nie tylko rzeczywistą granicą ciała, lecz także symbolicznym konstruktem, który podlega historycznym i kulturowym przemianom<sup>105</sup>.

Najsilniejszy impuls w tym zakresie przyszedł z psychoanalizy. Francuski psychoanalityk Didier Anzieu skupił się na roli skóry w kształtowaniu się ja, proponując pojęcie „skóra-ja”. Anzieu próbował tym samym przemyśleć człowieka radykalnie przez pryzmat jego powierzchni, przez powłokę, a nie przez jądro, raczej przez pryzmat pojemnika niż zawartości<sup>106</sup>, co koreluje z kolei ze sposobami definiowania tożsamości człowieka, jakie stały się charakterystyczne dla postmodernizmu.

Do skóry jako metafory odwołał się także Vilém Flusser, który zaproponował filozoficzną dermatologię poszerzoną, traktującą o skórze jako o granicy między ja a światem<sup>107</sup>. Filozof ten postulował, że musimy się zmienić i stać się powierzchnią, byśmy w teorii wychodzili od samych

<sup>104</sup> A.-S. Lehmann, *Leibfarbe – Erinnerungsfarbe – Scheinfarbe. Die Darstellung der Haut als Prüfstein für alte und neue Bildmedien*, op. cit., s. 99.

<sup>105</sup> Zob. m.in.: C. Benthien, op. cit. oraz eadem, *Die Tiefe der Oberfläche. Zur Kulturschichte der Körpergrenze*, (w:) *Gesichter der Haut*, op. cit., s. 45.

<sup>106</sup> Zob.: D. Anzieu, *Le Moi Peau*, Paris 1995. Koncepcja skóra-ja pojawia się częściowo w tekstach Anzieu już w roku 1974, ale doprecyzowana zostaje dopiero w roku 1987. Por. także: D. Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, op. cit., s. 325 oraz E. Sechaud, *Vom Haut-Ich zur Schmerzhülle*, (w:) *Tasten*, hrsg. von U. Brandes, Bonn 1996, s. 164-184.

<sup>107</sup> V. Flusser, *Haut*, (w:) *Flusser Studies 02*, <http://www.flusserstudies.net/pag/02/flusser-haut02.pdf>, dostęp: 22.09.2012.

siebie i widzieli wszystko ekstatycznie z perspektywy własnego ciała pokrytego skórą. Jego zdaniem powinny nas interesować powierzchnie, a nie rzekomo ukryte pod nimi tajemnice, gdyż tajemnica nie jest gdzieś głęboko schowana, lecz leży na powierzchni skóry. Skóra jawi się jako „przestrzenno-czasowe kontinuum”, które pulsuje równolegle z czasem, rozciąga się i zbiega w trzecim wymiarze, nie tracąc przy tym swojego charakteru powierzchni, a ponadto działa niczym „moja pamięć”, zapisując skaleczenia w formie blizn i szram. Flusser diagnozuje kryzys nauki i zachodnich modeli myślenia, opartych na obiektywizmie i transcencji, poprzez które nie da się wypowiedzieć doświadczeń i informacji, pozyskiwanych z perspektywy fenomenologicznej. Ta niemożność czyni nas z kolei wyobcowanymi wobec własnej skóry – czujemy się w niej jak w czymś dla nas obcym, wskutek czego jesteśmy wyobcowani także w świecie. Filozof zaproponował więc dermatologię filozoficzną jako rodzaj narzędzia, dzięki któremu proces wyobcowania zostanie odwrócony. Nakreślenie mapy skóry oraz rozwinięcie poszerzonej dermatologii filozoficznej powinno również stymulować pojawianie się nowych modeli myślenia i nauki, których jego zdaniem obecnie potrzebujemy.

Barbara Stafford proponuje poszerzenie dermatologicznego projektu Flussera na obszar estetyki, propagując pojęcie dermatologii estetycznej<sup>108</sup>. Natomiast zdaniem Atsushi Tanigawy możemy mówić o semiotyce skóry, gdyż jest to miejsce, w którym dochodzi do wyjątkowo skomplikowanej wymiany i transferów pomiędzy wnętrzem a zewnątrz<sup>109</sup>. W odniesieniu do obrazów Moskwy, Matyszewskiego, Kokosińskiego, Sztwiertni, Schulze i de Kleijn pozwalam sobie powołać termin *dermatologia malarska*, gdyż – pokrewnie do sugestii Flussera – dzieła te koncentrują się na tajemnicy, która sytuuje się na powierzchni skóry i wywołują zindywidualizowaną, zakorzenioną w ciele percepcję. Dwoma równouprawnionymi sposobami dostępu do tych prac jest widzenie i odczuwanie<sup>110</sup>, a proces interpretacyjnego zbliżania się do nich wymaga fuzji metod historyczno-artystycznych, psychoanalitycznych oraz pochodzących z zakresu fenomenologii i antropologii obrazu. Obrazy, w których dochodzi do utożsamienia motywu skóry z płaszczyzną, frapująco współgrają z paradoksalną myślą Paula Valéry’ego, że to, co leży w człowieku najgłębiej, to właśnie skóra. Ranią nas one tak dotkliwie także i dlatego, że postrzegamy i sami empatycznie odczuwamy (z)ranienie skóry, która staje się

<sup>108</sup> Zob.: B.M. Stafford, *Body Criticism – Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge and London 1991.

<sup>109</sup> A. Tanigawa, op. cit., s. 23-24.

<sup>110</sup> H. Schmitz, *Der gespürte Leib und der vorgestellte Körper*, (w:) *Wege zu einer volleren Realität*, hrsg. von M. Großheim, Berlin 1994, s. 75-91.

identyczna z ucieleśnioną powierzchnią obrazu. Jak celnie zauważa Richard Shiff, mimo że malarstwo zjawia się powierzchniowo, przenika jednak przez skórę na wskroś do mięsa ciała i pozwala doznać cielesności<sup>111</sup>.

„Obraz człowieka i obraz ciała są ze sobą silniej związane, aniżeli gotowe są to przyznać dzisiejsze teorie”<sup>112</sup>. Ta myśl Hansa Beltinga stymuluje do postawienia pytania o ów obraz człowieka konotowany przez dermatologię poszerzoną i popularność motywu skóry w sztuce współczesnej w ogólności. Jak wiadomo z badań tzw. *Motivkunde*, motyw może być bowiem traktowany jako klucz do zrozumienia epoki<sup>113</sup>. W czasach nowożytnych o podmiotowości myślano jako o ukrytej w ciele, we wnętrzu, jako o niematerialnej i niewidzialnej, stanowiącej jądro, które należy znaleźć gdzieś w głębi, pod skórą. Obecne skierowanie uwagi na powierzchnię i skórę inspirowane są nie tylko badaniami z zakresu psychoanalizy, lecz również metaforami autorstwa między innymi Paula Valéry’ego, określającymi człowieka jako istotę ektodermiczną, której właściwa głębia paradoksalnie jest skórą. To przesunięcie zainteresowania z głębi na powierzchnię oraz z dualizmu wewnątrz–zewnątrze na to, co *pomiędzy* nimi, wiąże się także ze sposobami definiowania tożsamości współczesnego człowieka, z czym koreluje nie tylko dermatologia malarska, lecz artystyczna dermatologia poszerzona w ogólności.

Turecka artystka Mehtap Baydu wielokrotnie już wykonywała *performance Eat me – Meet me*, w ramach którego ubrała się w skrópodobną sukienkę i zaprosiła odbiorców do rozebrania jej z tej szaty (il. 9). Obserwujemy więc rozrywanie tego osobliwego okrycia bezpośrednio na ciele performerki aż do odsłonięcia jej nagości i/lub sami uczestniczymy w jej rozrywaniu. Ubranie wykonane jest z przypominającej skórę substancji spożywczej, którą można konsumować, „pożerając” niejako fragmenty ciała samej artystki. Gdy ten rodzaj skóry zewnętrznej zostaje usunięty, zerwany i zjedzony przez odbiorców, ukazuje się rzeczywista naga skóra Baydu, co można odczytywać między innymi jako niemożliwość dotarcia do wnętrza i tzw. istoty, gdyż to, co ukazuje się pod skórą, to także skóra; to, co odkrywa się pod powierzchnią to kolejna powierzchnia. Także w serii fotografii Nicole Tran Ba Vang skóra jawi się jako wielowarstwowe „ubranie”, z którego można się rozbierać i odkrywać pod spodem podobną warstwę, a nie jakieś wewnętrzne jądro. Tożsamość jest

<sup>111</sup> R. Shiff, *Durch die Haut hindurch*, „31. Das Magazin des Instituts für Theorie” Nr 12/13, Dezember 2008, Zürich, s. 24.

<sup>112</sup> H. Belting, op. cit., s. 110.

<sup>113</sup> Por.: J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, München 1970.

więc czymś, co rozgrywa się na powierzchni, pomiędzy wnętrzem a zewnątrz i tam właśnie dzieje się tajemnica. Postawiony w centrum uwagi pojemnik skłania do refleksji o stanie jego zawartości.



9. Mehtap Baydu, performance: *Eat me – Meet me*, 2013, Berlin, fot. M. Smolińska

Giorgio Agamben, zaniepokojony sprowadzeniem człowieka do nagiej egzystencji, uwidaczniającym się w pobieraniu biometrycznych i genetycznych danych dla celów ustalania tożsamości, stwierdza, że nowa tożsamość to tożsamość bez osoby, w obliczu której trzeba od początku

przemyśleć wymiar etyczny ludzkiej kondycji<sup>114</sup>. Filozof pisze: „Jeżeli mają tożsamość określają teraz w ostatecznym rozrachunku elementy biologiczne całkiem niezależne od mojej woli, na które nie mam żadnego wpływu, budowa czegoś przypominającego etykę osobistą staje się problematyczna”<sup>115</sup>. Agamben postuluje poszukiwanie nowej tożsamości gdzieś zarówno poza tożsamością osobistą, jak i tożsamością bezosobową. Być może właśnie propozycje artystek i artystów, poruszających się w sferze dermatologii poszerzonej, mogą być postrzegane jako wyjście naprzeciw postulatowi włoskiego filozofa? Skóra, niesprowadzona jedynie do nedorzecznych arabesków odcisków palców<sup>116</sup>, staje się wszak mapą osobistych doświadczeń, której indywidualna topografia przypomina tekst dziennika spisywanego przez doznania. Każda jest więc niepowtarzalna i jedyna w swoim rodzaju, znaczone bliznami, otarciami, szramami i znamionami. Jej przedstawianie i analizowanie odwraca, opisany przez Flussera, proces wyobcowania wobec świata oraz pozwala wypowiedzieć doświadczenia i informacje, pozyskiwane z perspektywy fenomenologicznej.

W fotografiach Aleksandry Ska *O+O+O* z roku 2005 widzimy powiększoną skórę utożsamioną z płaszczyzną zdjęcia, na której wyraźnie rysują się blizny po szczepionkach, wyglądające niczym tajemnicze kwiaty lub ornamenty stygmatyzujące indywidualność każdej osoby (il. 10). Znakiem tożsamości jest więc ponownie coś powierzchniowego – zintegrowany z powierzchnią ciała ślad jego uprzedniej medykalizacji. Oczy, kulturowo interpretowane jako zwierciadła duszy, oraz usta, które mogłyby wypowiedzieć to, co wewnętrzne, pozostają zakryte przez zwielokrotnione blizny po szczepieniach. Wydaje się więc, że dermatologia poszerzona, wpisując się w ducha współczesności, bezwzględnie rozwiewa iluzję traktowania tożsamości jako ukrytego w głębi jądra na rzecz tożsamości rozgrywającej się na powierzchni skóry, która funkcjonuje i kształtuje się na pograniczu działania bodźców wewnętrznych i zewnętrznych.

Motyw skóry – mimo iż z natury powierzchniowy – uruchamia więc złożone i wielowarstwowe pokłady znaczeń, związane z balansowaniem na granicy wnętrza i zewnątrz, sygnalizowaniem naszej cielesnej kruchości oraz próbami definiowania tożsamości w czasach ponowoczesnych. Uzmysławia nam również naszą śmiertelność oraz podatność na zranienia i choroby, co w dzisiejszych czasach zostało wyparte ze sfery naszej świadomości przez kulturę gloryfikującą młode i zdrowe ciała o nieprzemijającej urodzie. Generacja artystek i artystów, aktywna na przełomie

<sup>114</sup> G. Agamben, *Tożsamość bez osoby*, (w:) idem, *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 56-65.

<sup>115</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>116</sup> Ibidem, s. 61.

wieków XX i XXI, podejmując ten wątek być może sugeruje, że tę wypartą wiedzę warto jednak przywrócić: „cokolwiek się w życiu ludzkim liczy, liczy się tylko dlatego, że życie ludzkie ma kres, i że ludzie o tym wiedzą”<sup>117</sup>. Analogicznie rzecz się ma z doznaniem wstrętu, które zdaniem Nietzschego wyróżnia tylko wybrańców poznania<sup>118</sup>. Jak z kolei zauważył Emil Cioran, wszystko, co nas krępuje, pozwala nam się samookreślić.



10. Aleksandra Ska, *O+O+O*, 2005, fotografia, dzięki uprzejmości artystki

Podsumowując można więc powiedzieć, że motyw skóry silnie wiąże się z aktualną ludzką kondycją, dermatologia malarska zaś w wyjątkowo dogłębny sposób problematyzuje fantazmat malarstwa, status reprezentacji, wątki metamalarskie oraz sensomotoryczność procesu percepcji. Ucieleśniając medium, potęguje efekty haptyczne, gdyż zamiarem wzroku staje się dotykanie przedstawionych ciał<sup>119</sup>. Estetyka weryzmu w stylu *trompe l'œil*, w efekcie prowadząca do traumatycznego iluzjonizmu, uprzywilejowuje wzrok jako „dotyk” rzeczywistości w przeciwieństwie do sfery medialnej reprezentacji<sup>120</sup>. Obrazy Moskwy, Matyszewskiego, Kokosińskiego, Sztwiertni, Schulze i de Kleijn oscylują bowiem w napięciu pomiędzy przyrostem rzeczywistości a jej utratą, wywołując zarówno halucynację cielesności, jak i tematyzując naturę medium obrazu. Wyraźny udział jakości taktylnych sprawia, że w „dermatologii malarskiej” można dostrzec kontynuację *innej* historii modernizmu, którą Michael Lüthy powiązał

<sup>117</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, wyd. II, Warszawa 2000, s. 255.

<sup>118</sup> W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 430.

<sup>119</sup> E. Bronfen, op. cit., s. 96-111.

<sup>120</sup> U. Frohne, op. cit. s. 401-402.

z twórczością Edgara Degasa<sup>121</sup>. Zdaniem tego badacza, Degas nie pozwala przyporządkować się do żadnego z nurtów epoki, sytuując się *w poprzek* tych nurtów i przecinając je, a nie stojąc z boku. Jest więc kluczową figurą *innej* historii modernizmu niż ta proponowana przez Clementa Greenberga: ta *inna* historia modernizmu równie mocno jak na wizualnym podobieństwie między światem i obrazem, opiera się na procesie przedstawiania jako materialnym dotykaniu. Pokrewieństwo pomiędzy malarkami i malarzami tworzącymi na przełomie XX i XXI wieku a ową *inną* historią modernizmu, uwzględniającą taktylne aspekty obrazu, pokazuje, że sztuka aktualna nie może być jednoznacznie postrzegana jako zerwanie z modernizmem, co wielokrotnie deklarowano. Paradoksalnie dermatologia malarska wykazuje jednak również zbieżności z Greenbergiańskim paradygmatem modernizmu, dla którego kluczowa była samokrytyczna i samoświadoma praca medium, co bezsprzecznie dzieje się również w dziełach całkowicie utożsamiających motyw skóry z płaszczyzną obrazu. Ponadto nurt ten jest głęboko zakorzeniony w tradycji malarstwa religijnego, związanego z Wcieleniem, co, moim zdaniem, określa go jako jeden z najbardziej wieloaspektowych i złożonych zjawisk w sztuce pierwszej dekady XXI wieku.

Dermatologia malarska prowokuje także pytanie, czy – odnosząc się do kategorii Jeana Baudrillarda – w przedstawieniach napotykamy reprezentację czy symulację skóry. W świetle powyższych rozważań moja odpowiedź może być tylko jedna, a mianowicie: reprezentację. Obraz sztalugowy, w którym przedstawiona skóra pozostaje identyczna z jego płaszczyzną, wyraźnie i wyraziście uzmysławia działanie konwencji i ikonicznej różnicy, zyskując ikonyczną gęstość odmienną od rzeczywistości pozaobrazowej. Proces jego percepcji wahadłowo oscyluje pomiędzy doznaniem cielesności a świadomością obecności medium. Dlatego też, jak celnie zauważyła Ann-Sophie Lehmann, motyw skóry jest probierzem dla tzw. starych i nowych mediów<sup>122</sup>.

W sztuce współczesnej imitowanie cielesności ma jednakowoż miejsce nie tylko w malarstwie, lecz przede wszystkim także w obiektach z wosku, lateksu i silikonu, które to materiały pozwalają imitować skórę z niemożliwą dotychczas precyzją. Przełom czyni również *body art*, w ramach którego jako materia sztuki używane jest rzeczywiste ciało, a ranieniu podlega prawdziwa skóra. Z kolei prace takich artystów, jak Ron Mueck, Patricia Piccinini czy John Isaacs, zdają się być jednak bliższe symulacji niż reprezentacji, gdyż stopień realizmu jest w nich posu-

<sup>121</sup> M.Lüthy, op. cit., s. 44.

<sup>122</sup> A.-S. Lehmann, *Leibfarbe – Erinnerungsfarbe – Scheinfarbe. Die Darstellung der Haut als Prüfstein für alte und neue Bildmedien*, op. cit.



nięty tak daleko, że samokrytyczny potencjał medium nie dochodzi wyraziście do głosu. W rzeźbie nowożytnej ową pracę medium warunkowały koncepcje prawdy materiału i *non finito*, rozpropagowane przede wszystkim przez Michała Anioła, a skórę rzeźby określano pojęciem epidermy<sup>123</sup>. Ślady artystycznej obróbki były czytane jako „surowa epiderma rzeźby” lub indywidualne cechy skóry przedstawionej osoby, co z czasem stawało się coraz bardziej pożądane w porównaniu do efektu całkowitego wygładzenia.

W świetle powyższych analiz powiedziałabym więc – co może wydawać się zaskakujące – że to obraz sztalugowy stanowi bazę dla najciekawszych, najbardziej wieloznacznych i wielowątkowych rozwiązań artystycznych, w których medium nadal samokrytycznie pracuje i jest wciąż na nowo wynajdywane, chociaż niekoniecznie zachowuje swoją, tak pożądaną przez Greenberga, czystość. Dermatologia malarska koreluje z tezą Rosalind Krauss, mówiącą o tym, że nadejście „epoki postmedialnej” nie unieważnia problemu medium, lecz raczej otwiera go na nowo w kontekście polemicznym<sup>124</sup>. Medium w obrazach Moskwy, Matyszewskiego, Kokosińskiego, Sztwiertni, de Kleijn i Schulze, gdzie obraz skóry jest jednocześnie skórą obrazu, definiowałabym więc jako splot konwencji, wyznaczających sferę, która pośredniczy pomiędzy materialną warstwą obrazu a jakościami estetycznymi, wchodząc przy tym w krytyczne, różnicujące i rekontekstualizujące dialogi z zastaną tradycją. Proces ten postrzegam zaś jako szczególnie owocny i intensywnie nasycony znaczeniami właśnie w malarstwie sztalugowym, w którym motyw skóry zlewa się w jedno z płaszczyzną obrazu.

#### THE PAINTERLY DERMATOLOGY: A PAINTING OF THE SKIN AND THE SKIN OF A PAINTING

##### Summary

Since the 1990s, the motif of mimetically reproduced human skin, concentrating the recipient's attention on the sense of touch and on the surface which separates the inside from the outside, seems to have been more and more popular. It has been quite

<sup>123</sup> H. Körner, „Die Epidermis der Statue”. *Oberflächen der Skulptur vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert*, (w:) *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hrsg. von D. Bohde, M. Fend, Berlin 2007, s. 105-132. Zob. także: T.J. Żuchowski, *Michał Anioł Bounarroto (1475–1564)*, „Pietà Rondanini”, (w:) idem, *Poskromienie materii. Nowożytnie zmagania rzeźbiarzy z marmurem karraryjskim. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2010, s. 53-123.

<sup>124</sup> A. Rejniak-Majewska, „Kondycja postmedialna” i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss, (w:) *Sztuka w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010, s. 43.

ostentatiously exposed in the works of such well-known artists as Ron Mueck, Patricia Piccinini, Pipilotti Rist, John Isaacs, and Nicole Tran Ba Vang, becoming an emblem of the present. The paradox is, however – and this is one of the claims formulated in the present essay – that the motif's most complex versions do not appear in photography, installations or the new media, but in easel painting which has been often dismissed as inadequate to new ideas. To provide evidence – the paintings of Magdalena Moskwa, Bartosz Kokosiński, Paweł Matyszewski, Grzegorz Sztwiertnia, Saskia de Kleijn, and Marina Schulze – the author has distinguished the so-called painterly dermatology. The present time, which offers no striking generational manifestoes or dominant artistic currents, has brought us a revealing metaphor coined by Yuri Lotman who compares the activity of artists to the dissociated energy of a minefield where we can here random explosions but it is impossible to predict if and where they will actually take place. Thus, it is the author's contention that the painterly dermatology can be perceived as one of such explosions – they can be distinctly “heard” on the contemporary global art stage and included as a singular phenomenon in a broader tendency connected to the exploration of the body in the era of media convergence.

The selected artists, who have identified the motif of skin with the surface of a painting, have initiated a tension between the transformation of the body into the body of art, which is significantly close to the tradition of religious painting, and the transposition of the human skin into the skin of a painting, which stresses a meta-painterly aspect and a dialog with the potential of the medium. The complexity of the painterly dermatology inaugurates a narrative which runs *across* not only of modernism and postmodernism, but also a centuries-old artistic tradition. Moreover, skin as a limit phenomenon is situated *between* the inside and the outside, putting this dualistic division into doubt. As a topic, it is both archaic and contemporary. Also, it should not be forgotten that the growing interest in the motif of skin is taking place in the context of changes of the hierarchy of the senses, downgrading sight in favor of touch and the tactile qualities of art which activate the sensomotoric and soma esthetic perception. After all, the sense of touch has always been located in the skin. Referring to Georges Didi-Huberman, Hans Belting, and David Freedberg's anthropology of painting as well as to Vilém Flusser's extended philosophical dermatology, the author suggests that the easel painting provides the ground for the most complex artistic experiments in which the medium continues its self-critical work, being continuously reinvented, even though it does not remain as pure as Clement Greenberg wanted it to be. The question of the “painterly dermatology” corresponds to a claim of Rosalind Krauss that the “post-media era” does not dismiss the problem of the medium but readdresses it in a polemical context. The medium in the paintings of Moskwa, Matyszewski, Kokosiński, Sztwiertnia, de Kleijn, and Schulze, in which the picture of the skin is also the skin of the picture, has been defined in the essay as a network of conventions which determines a zone mediating between the material stratum of the painting and its aesthetic qualities, initiating critical and differentiating dialogs with the received tradition.



IVAN GERÁT, MARIAN ZERVAN

## IMAGES, MEDIA AND IDOLS

(AN EXPLANATION OF ŠTEFAN PAPČO'S WORK *CITIZENS*)

What really is an image and what really is not an image? When do images gain strength and power? In what way do images interact with human bodies? When the human body and image meet in the struggle of representation and performance, how do these processes turn a living being into an object that can become an idol? And finally – how can contemporary artists work with pictorial media so that they can depict the body while not creating an image as idol? We are trying to find answers to these old but still topical questions in relation to the work of the young Slovak artist Štefan Papčo, *Citizens*.



1. Štefan Papčo, *Citizens*, the planned installation of the work, 2015. Photo: archive of the author

## NATURE AND SOCIETY IN RELATION TO IMAGES

How do images differ from the things by means of which images appear? What is the difference between the image and the thing? Things are material, while images appear to be ephemeral, although they are fixed in various media: they appear and disappear, they can be painted over and still appear under the layers. On the one hand, images are dependent on material things used as media, which enable them to become images of other things, but also to be manifested in things, while on the other hand they have the ambition to be emancipated from things. This does not apply to all images. An image can acquire the form of a mirror image. On the surface of water, in a mirror, but also in a work of art in a natural or artificially produced material, other things or persons are reflected as if they were imprinted. Mirror images also differ from others in the degree of emancipation in relation to the material bearer. The thing or person reflected in a mirror is always connected with the image. Moving further away or closer only makes the mirror image smaller or larger, it does not disappear. It disappears only when there is not enough light, or when something happens to the reflecting surface of the material. Images surprise and fascinate us, they ask us questions, and they evoke various emotional reactions<sup>1</sup>. We can touch persons and things, but not things reflected on the surface of water, in a mirror or in an illusive image. We see them, or to be more precise we can only see them, but at the same time we are convinced that in their pictoriality they do not exist in a real, physical sense.

One of the clear differences distinguishing artistic images from natural images not made by human hands is that the former are thoughtfully produced. This production connects the orders of simple vision with the orders of the image in general, and finally also with the orders of the artistic image. The orders of artistic images reach far beyond the limits of the natural and relate to personal and social problems. In this reaching beyond, it is sometimes possible to forget that the basic relationship of

---

<sup>1</sup> There are many publications concerning the topic, for example: P.P.L. Tinio and J.K. Smith, *The Cambridge handbook of the psychology of aesthetics and the arts*, Cambridge handbooks in psychology New York: Cambridge University Press, 2014; D. Freeman, *Art's emotions: ethics, expression and aesthetic experience Montreal*: McGill-Queen's University Press, 2012; E.R. Kandel, *The age of insight: the quest to understand the unconscious in art, mind, and brain: from Vienna 1900 to the present*, 1st ed. New York: Random House, 2012; P. Gouk and H. Hills, *Representing emotions. New connections in the histories of art, music, and medicine Aldershot*, Burlington: Ashgate, 2005; C. Benson, *The cultural psychology of self: place, morality, and art in human worlds London*, New York: Routledge, 2001.

images to nature still survives. However, there is an artistic strategy to bring our attention back to the basic relationship of images to nature.



2. Štefan Papčo, *Andrej*, detail of the sculptural group *Citizens*, 2015. Photo: archive of the author

The example we choose to illustrate our ideas, namely Papčo's work *Citizens* (in Slovak: *Občania*), is concerned with the situation of a work that is placed in nature, but presented in the environment of a gallery. The artist placed a set of five wooden statues of people dressed in unusual 'clothes' (for example bivouac sacks) in various inaccessible places in high mountains. Papčo's statues are watched by cameras powered by natural sources. The digital images are continually transmitted into the gallery, where they are projected onto a wall. A two-dimensional group of light sculptures is finally created in the artificial gallery environment from the original five three-dimensional wooden sculptures in the natural environment. If we understand each individual statue as a work, we can call the final image, including the method and process of its origin, a *super-work*. In the framework of this *super-work*, the depictions of statues in the gallery are freed to some degree from their connection with the natural environment and their own physicality. The resulting depiction can also be manipulated by cutting through their shape. In this fragmentary form they still bear the traces their environment leaves and finally, definitively, has left on the wooden statue. Each member of the group lives its own life from the moment their creator made it, took it to the selected place and pointed a camera at it.

During three years of unprotected exposure of the carved work, the statues will have been exposed to an extreme environment and weather. Part of the aim of the artist is to allow natural forces to penetrate his work, so that its form is changed temporarily (as in the case of changing light conditions during the day), or permanently (for example by weathering of the surface). In relation to the physical form of individual artefacts, the question arises: what will happen to the five wooden statues when positioned within various mountain ranges? Will they freeze, rot or weather? The artist selected unstained lime wood as his material which naturally succumbs to the influence of the environment more quickly than other woods do. At present it is impossible to exclude the possibility that the artist's aim may be the complete disintegration of the wooden statues in the natural environment. This text originated at the time of the origin of the *Citizens* group of sculptures. The decisions the artist will take, or less probably not take, should determine the form and method of survival or disintegration of his creation, which he is still shaping or participating in shaping. Some questions have not been solved yet, so that we can express only qualified pre-conditions, not factual statements.



3. Štefan Papčo, *Miroslav in situ*, detail of the sculptural group *Citizens*, 2015. Photo: archive of the author

It is possible that in a certain phase of their existence, the statues will acquire such an attractive form that the artist will decide to present them in a different way. In relation to the gallery's real possibilities to exhibit a work for a limited time, as well as the confined possibilities of the viewer to systematically follow the gradual changes to the statues, the decision on how to show the viewer the changes caused by weather and environment is a matter for the artist. The decision between the two

extreme possibilities – complete destruction of the work or complete gallery presentation of its remains – will influence the overall meaning of the *super-work*.

To what degree can Papčo's decision to expose sculptures to the long-term and unpredictable actions of natural forces be regarded as a legitimate part of the process of artistic creation in the usual sense, and to what extent is it a decision to abandon the traditional concept of the image as a work of art? The number of terms used in the previous sentence is culturally conditioned and the replies of the different viewers may vary depending on their positions on contemporary cultural processes.

However, apart from this, it is possible to make more general statements about every image for which the cultural and value conditions are not clear at first sight. 'Seeing' has its own laws: for example, seeing distinguishes foreground and background, it fills in missing parts on the basis of the law of the suggestive shape, and so on. Images mediate the appearance of a thing among other things on the basis of imitation and similarity. They presuppose relations between the prototype or model and the image. Orders of vision and images are directed mainly towards recognition of the already seen. Artistic images are ordered according to social and stylistic norms, mainly by our own order of vision, which enables visualisation of the invisible or visualization of a new vision of the already seen<sup>2</sup>. But what actually appears in things and why do we call them images? Why do people produce a special type of image – the artistic image? How do images generate meaning<sup>3</sup>?

The image can be understood as the non-material layer of the work of art, which appears to all who look at it. From the material point of view, this non-material thing is fixed by cuts into wood, coloured marks or arrangement of surfaces, walls and spaces. However, apart from their relationship to the human body as a partly natural phenomenon, the decision on what human bodies to select also influence the meaning of the original wooden statues. This decision cannot be considered without thinking about the social dimensions of the body, art and the image.

Things are part of the material, physical and chemical environment, but images as images are the products of the psycho-physical activity of the viewers, while also being an active part of various social environments. The image arises precisely on the boundary between these envi-

---

<sup>2</sup> B. Waldenfels, *Bildhaftes Sehen. Merleau-Ponty auf den Spuren der Malerei, in Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundersten München*: Wilhelm Fink Verlag, 2010, p. 31-51; *Záhada viditelnosti (poznámky fenomenologie umění ke statutu moderního malířství)*, in *Znepokojivá zkušenost' cizího*, Praha: Oikoyomenh, 1998, p. 231-234.

<sup>3</sup> G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen – Die Macht des Zeigens*, Berlin: Berlin University Press, 2007.



ronments, and so it inevitably brings into the beholder's attention their boundary by means of mental and physical framing. The character of these environments and the position of the viewers may also lead to various forms of positive perception of images, but also to doubts about them and, in extreme cases, to iconoclasm, which will be considered further below. What is the proportion of framing, the cultural view and the 'social environment' in the origin and formation of the images? This question is so fundamental that it motivates a whole current in the social history of art.



4. Štefan Papčo, *Igor*, detail of the sculptural group *Citizens*, 2015. Photo: archive of the author

Papčo's work is composed of sculptural, handmade images representing specific people. The selection of people was not only a matter of aes-

thetics. Work with the social statement, with depiction of the 'political bodies of citizens of socialist Czechoslovakia with all the consequences flowing from this for the image and the narrative, was also part of the artistic programme of the artist. The environments in which these bodies from the *super-work Citizens* are placed are not only marked by the visible, natural power of the elements, but also by an invisible, 'anonymous and dispersed' political power, which not by accident arises by digital manipulation. Although it is not a matter of naked, tortured bodies, but rather of bodies covered in something that may be part of the mountain-climbing equipment, also an allusion to a straitjacket. Precisely this image arises when bodies are placed, not in the natural environment, but on the flat surface of a picture on the wall of a gallery<sup>4</sup>. Apart from the polarity of man and nature, the psycho-social being and its natural body, various terms of an essentially social nature, such as diaspora, citizenship, Empire or totalitarian that shape the socio-political meaning layer of the work, can also be applied to analysis of the *super-work*. Thus, it is also concerned with the polarity between the person as a citizen and the social order, shaping various basic dimensions of his existence. We can also recognize in the work people wishing for confirmation of their essential dimension, which casts doubt on the legitimacy of the social order of the time. On one hand there are the performers and exhibitionists, who desire extreme experiences, while on the other, and perhaps also simultaneously, people fleeing from the social order and voluntarily subjecting themselves to the laws of nature, people climbing to the summit and, at the same time, people hunched up and threatened, ecological dissidents or representatives of the grey zone – perhaps also political prisoners, outcasts or modern hermits, escaping from culture, from their own surroundings. The artistic problems solved by the author also include the contrast between the body and the strange clothing or unusual drapery, in this case of the human form and the bivouac or sleeping bag, which is simultaneously a meeting of two orders: figurative, mimetic, imitative and non-figurative, abstract and developing chosen aspects or connections of visual shapes and similarities. Precisely by means of the system of similarity, we can recognize the images of specific people, actually Slo-

---

<sup>4</sup> On the concept of political body E. Hartwig Kantorowicz, *The king's two bodies; a study in mediaeval political theology* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957; on the difference between *corpus mysticum* and *corpus morale et politicum*, p. 210-211. On the newer forms of pastoral power and biological power in the basic modalities of understanding (body as mechanical or biological entity), associated with the enforcement of the worldview and behavioral rules see M. Foucault, *Zrození biopolitiky. Kurs na Collège de France 1978–1979*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009.

vak mountain climbers, if we have met them personally or seen pictures of them somewhere else. Recognition includes entirely spontaneous association or conscious remembering of various stories that include a significant connection between image and narrative.

The relationship of images to narrative is so strong that a certain story is an essential pre-condition for the origin of images, and recognition of this story is a pre-condition for understanding the images. The relationship of iconic images to narrative images can be compared to the relationship of the prehistoric mythical period with cyclical time to history with its linear time or events, and with the relationship of the principles of imitation (*mimesis*) and storytelling (*diegesis*). From the beginning, images were inseparably connected to or infected by the stories to which they spontaneously referred, or people gradually learned to evoke them, so that they could depict a more-or-less continuous story of events. The relationship of image and word is partly replaced by the relationship of image and narrative, although narrative need not be inevitably connected with the word. If the relationship of the image and the narrative should make the image subordinate to the verbal narrative as its instrument, from the point of view of images this view would appear as logocentrism or linguocentrism. The image and the artistic image, with their orders and specific meanings, can be understood as an effective boundary between the word and the verbal interpretation of images. In this text we are considering pure images and images with stories only as ideal examples enabling us to formulate definitions. We are well aware that artistic images with a visualizing pictorial function most frequently work in hybrid regimes and, in the framework of support for the intensity of the visualizing function, they reach beyond the familiar norms and limits. This also applies to Papčo's work *Citizens*. Narration and story intervene in sculptural and technical artistic images in various ways<sup>5</sup>. In the case of the five individual statues placed in extreme locations, narration and story come into play paradoxically by means of the natural environment and natural processes. What is the final meaning of the demanding ascents that mountain climbers undertake? Do they take the trouble only to get lost in a hostile environment? Is the resulting artistic form a confirmation of the human need for meaning, or in the final analysis its denial? The extreme context functions like the extreme position of the body of the *Diskobolos*, which spontaneously evokes the impression of movement or action in the mind of the viewer.

---

<sup>5</sup> W. Flusser, *Komunikologie*, Praha: Bradvertising, 2002.

5. Štefan Papčo, *the face of Igor*, detail of the sculptural group *Citizens*, 2015. Photo: archive of the author



In his wooden sculptures, Papčo also puts into the recognition function of vision and images the function of visualizing, of enabling us to see images of people, citizens and mountain climbers in a way we have not seen them before. We perceive them not only through his personal sculptural poetics, but also by means of the effects of the environment and the weather. When the figures are successively dried, wet, rotted, frozen or snowed on, their social processing is lost or at least covered by the actions of nature. Precisely these changes in the material nature of the statues, together with the changing contrasts of the faces and drapery of the bivouac sacks, form the background for the sculptured artistic images. As a result, the images sometimes lose their narrative element, which retreats in favour of aesthetic values of a different kind.

Since the bodies of the individual figures are lost in the abstract shapes of the drapery, we do not see their specific shape. In spite of the physical performance, which the pictorial regimes associate, we cannot say whether it is a heroic body created for extraordinary physical performances, sport, work or battle<sup>6</sup>. The monumentalizing possibilities of sculpture disappear in the abstract shapes, and so they cannot be subjected to an exclusively ideological interpretation. The artist deliberately works, not only with the final lines of imitation up to the primary prototype regardless of whether memory or photography mediated it, but mainly with the extensive and crossing over lines of similarity. This leads to multiple imaging, which can be called the pictorial function of Papčo's sculptural images, in analogy with Roman Jakobson's concept of poetic function. But the complex imaging of Papčo's work *Citizens* does not end here.

<sup>6</sup> Comp. K. Clark, *The Nude. A Study in Ideal Form* New York: Pantheon Books, 1956, J.-P. Stonard, *Kenneth Clark: the nude; a study of ideal art*, 1956, (in:) *The books that shaped art history: from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, ed. R. Shone and J.-P. Stonard, London, New York: Thames & Hudson, 2013, 102-115.

The work also refers to the story of the possibility of citizenship in various societies and periods. Can bivouacking alone in a cold and entirely inhospitable environment be regarded as a reference to the private oases and niches, small private paradises, often much less striking, in which many people survived the regime that offered them an inauthentic interpretation of their own basic needs? Since the work lacks symbolic references, establishing the possibility of anchoring individual identity in the wider collective framework, is it possible to regard the *super-work* group of sculptures as a narrative parable of radical individualism, selecting its own route at the price of unprecedented difficulties?

It is clear that Papčo's *super-work Citizens* applies various types of image and their orders, and simultaneously also varied forms and types of narration. The most striking narrative component is the story of the mountain climbers to whom the work refers. Since this concerns pre-existing stories, which stimulated the pictorial presentation, we can call them narrative prototypes. It is necessary to distinguish them from the story contained in the work as a more-or-less planned event involving static, wooden statues. The artist has let the forces of nature intervene in the statues as objects, so that they are transformed into unique sculptural images, which include narrating and visualizing functions. These narratives cannot exist without an image, since they are tied to its transformations. Therefore, we can call them within-image narratives. Finally, there are the primeval stories of the sculptural medium, telling of the relationship of idolatry and iconoclasm, existing in the collective memory of cultures connected with Hebrew monotheism. Since these stories explain or comment on the possibility or impossibility of the artistic image and its meaning, they can be told with meta-image narrations. These three types of narration (pre-, within- and meta-image narratives) participate equally and in mutual harmony in the shaping and development of the work of art, or set of works (see below). They join in creating its conceptual and artistic depth and define its place in the history of culture<sup>7</sup>.

The realistic carving of the faces refers to the individual stories of specific people and a specific community. The regime of representing drapery puts into the individualized story not only various degrees of anonymity, or even de-subjectivization, but also introduces other stories of climbing to the summit, stories of being a modern hermit and the like. A story also comes into the work *Citizens* by means of the name as an instruction to possible readers. The name connects the stories of the individual people and their community with the wider problem field of com-

<sup>7</sup> B. Waldenfels, *Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl, in Was ist ein Bild?*, ed. G. Boehm, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, p. 238.

munity in the sense of citizenship and civil freedoms. The same name connects the 'virtual' sculpture group to the line of sculpture groups without bases and with similar names. The virtual sculpture group as a logical compositional whole finally forms a sort of collectivity as a fleeting light possibility, a temporary experience of the optical coordination of individuals huddled into their private worlds in their inconspicuous resistance to the official constructive story, their incorporation into one artistic whole. The rules of arrangement and functioning of this whole do not derive from the will of the coordinated individuals. They are determined by the artist as a superior subject, as a quasi-demiurge, creating a harmonious arrangement from unique monads, on the basis of his own decision, his own will.



6. Štefan Papčo, *the face of Pavel*, detail of the sculptural group Citizens, 2015. Photo: archive of the author

## MEDIA PRESENTATION

Papčo deliberately creates and presents his images in various media. To what degree and on what basis can we distinguish in individual media the material and non-material pictorial layers? What results flow from the character of the media for the social position of the image? To what degree does the artist's work with media use possibilities normally accessible in our culture, and when does it reach beyond or even criticize them? Apart from the more-or-less traditional natural and artificial images, and artistic images, Papčo also uses technical and digital images, which share the fact that they are produced with the help of equipment of various types. The images produced by them differ from the prototype

images in their degree of connection and disconnection, which means in what is designated as analogue and digital depiction. However, images and artistic images also differ from ideas, dreams and visions in not depending only on the visual memory of a particular individual, but in using various other forms of personal and collective memory, and finally in drawing on an autonomous visual memory. They combine various ideas and concepts, while also organically connecting various stories. Let us return to some basic concepts that can help us to understand the *Citizens* sculptural group.

The method of presenting the work in a gallery environment leads to various questions. Precisely, the projection of the images of the statues onto the wall of the gallery frames in a substantial way the physical forms of the individual sculptures and their overall perception. The artist has combined digital images of the statues into a single whole. The viewer can only exceptionally see what is happening to the wooden statues in their specific environments. The statues are clearly deliberately placed where they cannot be damaged or stolen, and where the digital equipment, namely cameras powered by the wind or sun in the mountains where the statues are placed, cannot be damaged or stolen. Therefore, their real physical form is practically inaccessible. We see it mainly in the space of the gallery, on a plastered wall or projected onto canvas, thanks to the fact that they are constantly recorded by cameras, which will record all changes until their possible disintegration. However, they are filmed so that we see them as objects isolated from their environment, although this aspect will have to be technically solved in the final installation, and so it may change. At the same time, the record of the 'life and death' of each statue is combined by the data projectors into a 'virtual sculpture group', which, however, is not an exclusively static 'painted image' but also a filmed 'image changing through time', although in some stages it may not be easy to perceive this. In this sense, Papčo's work *Citizens* is, above all, a technical and an artistic image at the same time. It is a technical image, which enables the transformation of a sculptural artistic image into a 'painted' or 'filmed' image. The transformation of the ephemeral nature of wood into the ephemeral nature of colour, light, shade and darkness, also produces from a static statue exposed to the environment and weather, a sculpture group that is static and changeable at the same time. Again it is a technical image, which brings the historic artistic image into the artistic image of iconic character or 'portrait', to form a hybrid image with signs of story and narration. The resulting *super-work* demands that the viewer progress from the image to the story before and after the image, so that the artistic hybrid

image can preserve the purity of the portrait and the meaning of the story of the image. Technical images, together with artistic combinations, 'painted', 'filmed' and 'virtual' sculptural images, start a whole series of stories, which we mentioned above. However, a technical image enables us to also develop the story of the media, from the classic to the new media, including the story of the sculptural media.

The artist placed a camera, set the parameters for imaging the surroundings, and set or calculated the method and direction of projecting the resulting shape onto the wall. This work procedure leads to important results. Originally, it was a matter of statues and a sculpture group without a base, but by placing them in the natural environment, by putting them in front of a camera in a certain position and angle, as well as the method of two-dimensional depiction on the wall, he really or intentionally creates a frame. At the same time, it is not insignificant that various framing strategies are applied in the whole *super-work*. The statues are placed in natural 'architectonic frames' and then in the virtual frames of the 'eyes' of the camera. Such 'double frames' are technically removed, the statues are literally cut from their frames, so that the cut outline becomes a sort of 'zero frame', and the adapted images of the statues are grouped into a virtual whole framed, by the boundary between light and darkness. Thus, the frame not only underlines the heterogeneity of the depicted worlds with their own laws, but also draws into the game the pre-pictorial and pictorial forms of the existence of the work<sup>8</sup>. Every statue has its separate material existence in the natural world, but loses it in the virtual world of the image of a group of sculptures. The group of sculptures actually 'levitates', and in this sense is not only a depiction of statues in various moments and stages, but also a 'miraculous' image. An encounter with this depiction substantially differs from a real experience of practical understanding of the physical world, by which changed states of consciousness may be induced in the viewer<sup>9</sup>. The specific content of this finding depends on whether and how the sculpture group is or will be placed on the wall, whether it floats on a lighted surface of the wall or is situated differently.

It is clear that just as the wooden statues are changing or gradually disintegrating, the sculpture group can also change or be lost if we do not

---

<sup>8</sup> M. Schapiro, *Dílo a styl*, Praha: Argo, 2006, p. 321-339; B. Uspenskij, *Poetika kompozice*, Brno: Host, 2008, p. 168-182.

<sup>9</sup> Comp. G. de Nie, *Eine Poetik des Wunders: bildhaftes Bewußtsein und Verwandlungsdynamik in den Wundererzählungen des späten sechsten Jahrhunderts*, (in:) *Mirakel im Mittelalter. Konzeptionen – Erscheinungsformen – Deutungen*, ed. K. Herbers and D. Bauer, Stuttgart: Franz Steiner, 2002, p. 135-150, here p. 136.



ensure that the record of the changes to the wooden statues is recorded in digital code, either continually or according to a certain plan, and preserved in a memory medium. Various forms of documentation can be supposed. Have photographic or film records been made of the artist placing the statues in the mountain terrain? Will the records be presented to the viewers, will they document at all the stories of the people represented by the statues? It is equally possible to suppose the complete or partial exclusion of documentation of the on-going processes. Various results flow from the answers to these questions. The method of their further presentation to the viewers is then a matter for future decision by the artist, or of the cooperating gallery manager or curator.

In connection with technical images, it is necessary to mention the story of the technical transfer from photography or filming, through satellite transmission, installation and projection. This is the basic story of the origin of the *super-work* Citizens. But the story does not demand only different types of images and their possibilities, but also individual orders of methods of representation.

#### ANTI-MONUMENT AND THE PERFORMANCE GESTURE

If we admitted that the artist programmed from the beginning the disappearance of the statues and the sculpture group, and already had decided not to intervene in the process, then the *super-work* would be an anti-monument in the sense that the environment causes the disappearance of the original sculptures and the set of technical instruments depicting them presents the process of the disappearance of the monuments in the gallery environment. If it is true that the artist also counted on documentation of the anti-monument, meaning the preservation of visual documentation of individual phases of demonumentalization, then the power lines of the process paradoxically run into the preserved depictions.

What could be the principles motivating this apparently destructive act – not only the possibility of creating image flows from the encounter of the seen, the resembling and the non-existent, but also the possibility of doubting the legitimacy of this creative act, with which various types of dispute between true and untrue images are existentially connected? People long ago realized that some images reflect the truth, but in certain circumstances they can change into problematic idols. Since the time of Moses, it has been known that it is possible, and often also necessary, to criticize idols. Images that make ironic shifts of meaning within the

original visual language can also be bearers of this criticism of images that became idols<sup>10</sup>. In this way, new horizons of artistic creation are revealed.



7. Štefan Papčo, *Igor 2*, detail of the sculptural group *Citizens*, 2015. Photo: archive of the author

Some images only simulate or replace something non-existent as the simulacrum<sup>11</sup>. This is the origin of both the veneration and condemnation of images, their destruction, but also their use in various magic, cultic and religious practices. Various general and artistic polarities are also

<sup>10</sup> A. Julius, *Idolizing Pictures: Idolatry, Iconoclasm and Jewish Art*, New York: Thames & Hudson, 2001.

<sup>11</sup> J. Baudrillard, *Praecessio simulacrolum*, „Host“, no. 6, 1996 (Issue 6); G. Deleuze, *Platón a napodobenina*, *ibid.*, no. 5, 1995 (Issue 5). M. Camille, *Simulakrum*, (in:) *Kritické pojmy dejín umenia*, ed. R.S. Nelson and R. Shiff, Bratislava: Nadácia Centrum súčasného umenia a vydavateľstvo Sloart, 2004.

applied at this level, but especially references to the 'history' of images from the everyday, 'miraculous' image not made by hands to the deliberately produced or artistic image. Thus the question of the dispute between iconoduly and iconophobia, occasionally growing into various expressions of iconoclasm, penetrates into interpretation of the work. If Papčo's five wooden statues disintegrate in the course of three years and nobody has preserved the memory of their traces, then, in the end, not only the 'virtual' sculpture group *Citizens* would disappear, but also its unique artistic imaging. In this way, the *super-work*, in the sense of the composition of dispersed and manipulatively put together artistic and technical images, would gain the socio-critical dimension of a metaphorical reference to the story of the media and the narrative of the dissolution of citizenship in the context of a manipulated society. From this point of view, *Citizens* can be understood as a unique contribution to the on-going discussions about the role of pictorial media in relation to our present society<sup>12</sup>. Disappearance of the statues and their traces would finally lead also to disappearance of the chosen point of view, so that the theme of the fate of mortality, specific to us people and our products, would also be radically raised in the whole story. The *super-work* as a whole would not integrate any direct symbolic messages that would force the interpreter to pose the question of the meaning of the work from a perspective transcending human mortality.

By means of inclusion of visual references to extreme situations Papčo's work demands a story of taking the sculpture up the mountain and a story of metamorphoses of material and things. These stories belong to the fragmentary perception of the work. They explain it and enable us to grasp it. The stories are even its constituent parts in relation to the whole *super-work*. The story of climbing the mountain is also historically associated with the story of Moses, who came down from the mountain with laws for the people, including the prohibition of making graven images. In our story, the sculptor takes graven images, which he has made, to the mountain, to expose them to destructive forces outside his control. And finally, in a digital descent into the spaces for veneration of images, he can entirely destroy them. In connection with Walter Benjamin's conception of aura and the polarity of the hidden and the exposed, he obtains further meanings in the range of the gap between the sacred and the profane.

---

<sup>12</sup> Comp. O. Grau, *Media Art's Challenge to Our Societies*, (in:) *Imagery in the 21st century*, ed. O. Grau and Th. Veigl Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, p. 349-374.



8. Štefan Papčo, *the author*, and *Miroslav*, detail of the sculptural group *Citizens*, 2015. Photo: archive of the author

For example, the story of the sculptural medium also becomes a story about overcoming idolatry and even a sort of iconoclastic act. Papčo's work *Citizens* is not only a hybrid of various forms of pictorial and narrative representations, but also includes important elements of an action. It is at least a sculptural action of taking carved artefacts out into the natural environment, an act of their technical combination and montage, and finally also an action combining untraditional service to an image with inconspicuous iconoclasm. Thus, the artistic body and its actions are expressed in a varied way, in the form of a *super-work*. They also raise the question of the performability of Papčo's *Citizens*. Performability appears here as something indefinite, but still different from performance

as an active artistic expression or from various forms of performing art. Under performability, we will preliminarily understand something like the performative utterance in Austin's sense. Austin originally distinguished performable acts from statements on the basis of the view that something not only testifies about the world, but testifies and acts at the same time: I promise by both stating a promise and at the same time fulfilling it<sup>13</sup>. Taking statues to the mountains is not only a simple activity, directed towards the creation of a work, but also a fully valid artistic activity. It enriches the work with further visual and symbolic levels, although it may, but does not have to, be an active component of the work.



9. Štefan Papčo, *Andrej 4*, detail of the sculptural group *Citizens*, 2015. Photo: archive of the author

<sup>13</sup> J.L. Austin, *Ako robiť niečo slovami*, Bratislava: Kalligram, 2004, p. 14 on.

In every case the *super-work Citizens* implies the performability of taking the wooden statues into the mountains. Otherwise, we would have to perceive them as a palladium, accidentally discovered by satellites and cameras. This implied and not actually happening performability relates to the artist's game as a performer. Papčo is undoubtedly also a real performer; already during research at university, he offered a physically demanding performance as part of a presentation of his own artistic work, when he climbed a specially constructed wall in front of viewers. When producing the work *Citizens*, he could become such a noteworthy person as a high mountain porter, who, instead of necessary provisions, carries to the rocks wooden statues as if to an imaginary 'symbolic cemetery'. Alternatively, the sculptor embodies Sisyphus carrying the burden of sculpture. However, an accidental viewer does not need to understand his performance as part of the work of art. This level of interpretation of the seen work may remain beyond the horizon of expectations and understanding of the beholder. In the end, Papčo's work also has features of performance art, since it is being created in the course of several demonstrative events, which are deliberately emphasized when they also work with accident. The degree to which the artist's body is involved in the action usually indicates the performance character of the work. It is not enough that the work happened or that something happened in the work; a work should appear before us as it is being created, either physically or by means of technology. The permanent transformation of a wooden statue in the natural environment is an event we can experience thanks to the cameras, so we register it as a film or video-art form of an event. However, the natural context is suppressed and the event loses its natural environment. The origin of the sculpture group on the wall of the gallery seems to be mysterious. The cultural and social context of the artistic institution becomes a basic condition and component of the process by which the image of the sculpture group originates. Perhaps a recording will be the only thing that will remain after the physical disappearance of the original wooden statues, and in the moment of changes, the sculpture group cannot be easily distinguished from it. The image and the place are part of the artistic game, in which they become constitutive elements in the changes of state, part of the action, filled with meanings. The projected image includes the mountain to which the artist took the statues, but not in visible form. Its image could be entirely left out of the gallery form, but it still belongs to the work in a certain way.



10. Štefan Papčo, *Miroslav*, detail of the sculptural group *Citizens*, 2015. Photo: archive of the author

In spite of this, something stops us declaring Papčo's work to be performance art comparable to theatre, which presents the actions of natural and social bodies simultaneously in conflicts between various performers. On the other side is a sequence of events of non-living natural things, revived and disintegrating images, natural and cultural objects, some of them depicting living or formerly living people. When something happens to the statues, something happens to the sculpture group. If something happens to the visitors to the gallery, it is already not part of

Papčo's work, although the work is intended precisely for them and evokes changes in the state of their consciousness and attitudes. However, this does not mean that the *super-work Citizens* could not be a performance act. It tells us something about the statues and the changes to them, while also involving the fact of the changes in their state. It happens or, to be more exact, continually happens and this development leads to disintegration. This unity of word and action is a mythical relic and it intensifies the effect of the image, which, however, Papčo leaves to planned disintegration. Thus, Papčo as the artist not only tells the stories of the sculptural image, its veneration and condemnation, he also becomes both an iconodule and iconoclast at the same time. His work may be both an embodiment of his lack of a decision on the question of the existence of the image, and a great gesture of doubt towards the cultural institutions, especially galleries. He leads viewers to the invisible mountain to give them the possibility to encounter forces greater than human beings. He offers this exalted experience in a softened, sublimated form. Precisely this effective gesture is a performed act, which intensifies the representation, although it naturally always reaches further and disturbingly casts doubt: the reality slips away from the given state of things towards the future, it becomes projective and not purely descriptive. Therefore, the question of the projection of Papčo's work *Citizens* provokes further doubts about the state and mechanisms of the functioning of present-day culture, rather than conciliatory statements.

*Citizens* is a work in motion in which various types of image and narrative participate. First of all, the work is deliberately created by the artist. When interacting with nature, it functions as a kind of testimony on changes in the state of the original objects. The *super-work* confirms while also reaching beyond the original pictorial and narrative representations, present in individual states of the mobile existence of the artistic form. The performance act of the work *Citizens* primarily strengthens the pictorial representation, while also disturbing those of its forms that may contribute to idolatry. The natural interventions in the wooden statues, which may appear to be unforeseen, unexpected changes in the sculpture group, are actually part of the scenario, although not in an entirely definitive form. However, by creating *Citizens*, Štefan Papčo reached the boundary of art as a performance act in the non-representational sense of the word. He offers a game of mutual definitions of various ways of creating classical and non-classical statues, as well as reaching beyond the familiar approaches to the new media and projects of the



anti-monument<sup>14</sup>. He leaves the viewer with the question of whether and to where the artist and the viewer can progress along this path.

The interpretation of images as a methodological problem in Papčo's work *Citizens* with its complex range of images, narratives and performances raises various serious methodological questions.

The first of them is ontological. What is the character of this *super-work*, in the sense that various works or phases of works are put together into a single whole. It is not a classic 'closed' work or an entirely 'open' work of art, meaning a work in motion framed by a particular artistic programme, although signs of various versions and forms of existence may point to this. However, compared to these ontological forms of existence, Papčo's work is always something more and something less: on the one hand, the *super-work* is a complex of works, while on the other it is a work involving the programmed destruction of the work, or at least an attempt to make visible the void after the destruction of the work.

Further questions connect with the first ontological question, but they are concerned more with interpretation or with the theory of interpretation. Context is based on the fact that interpretation always presupposes some sort of ontological model of the work. In historical exegeses and interpretations, texts and images were gradually interpreted in meaning layers from the literal to the anagogic, or in art-historical versions from the literal to the iconological (Panofsky) or spiritual (Sedlmayr). The legitimization of images by prototypes significantly supported the layered conception of the interpretation of images. It is noteworthy that almost all layered conceptions have an ascending character: they are not only teleological and finally anagogic; it is assumed that we are climbing from a lower, simpler layer to higher ever richer meanings. To Papčo, *Citizens* embodies with one initial phase of its genesis precisely this rising trend of interpretation, but the overall meaning including the later phases strongly polemizes with this trend: not only accident comes into the game, various types of image and narrative not only play against each other, but also against their prototypes, so that only family similarities or even the liberating gesture of simulacra are open<sup>15</sup>. The *telos* of this movement becomes a *katagone*, but the interpretation cannot be described as exclusively descendent in the sense of loss of meaning or on the literal level. On the contrary, interpretation of the work gains in

---

<sup>14</sup> Some strategies of anti-monument projects are mentioned in J.E. Young, *Pamät/ Monument*, (in:) *Kritické pojmy dejín umenia*, ed. R.S. Nelson and R. Shiff, Bratislava: Nadácia Centrum súčasného umenia a vydavateľstvo Slovart, 2004, p. 277-292. They were also discussed on the conference Monument/Anti-monument in Saint Louis (2014, April).

<sup>15</sup> Deleuze, *Platón a napodobenina*, p. 5 on.

this ascendent–descendent movement: apart from the conformist legitimizing meanings, equally valuable critical and delegitimizing meanings appear, with their mutual tension and harmony giving the work its meaning. To what degree, why and in what circumstances is it appropriate to regard this and similar works, as a signal that the time has come to re-evaluate the traditional conception of the existence of works of art, as well as the art-historical methods of their interpretation?

The creation of this text was supported by the grant VEGA 2/0132/15: 'Basic concepts in the theory of the image in inter-disciplinary reflection and art historical practice' implemented at the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences and the Faculty of Philosophy of Trnava University in Trnava. Štefan Papčo is a laureate of the first annual competition for a grant from the foundation NOVUM. The authors acquired a deeper knowledge of his work in the course of several rounds of evaluation of the projects entered for this competition.

Key words: Image, Narrative, Action, Anti-monument, Iconoclasm.

#### BIBLIOGRAPHY

- Austin, John Langshaw. *Ako robíť niečo slovami*. Bratislava: Kalligram, 2004.
- Baudrillard, Jean. *Praecessio simulacrolum*. „Host“, no. 6 (1996): 3-28.
- Benson, Ciarán. *The cultural psychology of self: place, morality, and art in human worlds*. London, New York: Routledge, 2001.
- Boehm, Gottfried. *Wie Bilder Sinn erzeugen – Die Macht des Zeigens* Berlin: Berlin University Press, 2007.
- Camille, Michael. *Simulakrum*. (In:) *Kritické pojmy dejín umenia*, edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff, 62-76. Bratislava: Nadácia Centrum súčasného umenia a vydavateľstvo Slovart, 2004.
- Clark, Kenneth. *The Nude. A Study in Ideal Form*. New York: Pantheon Books, 1956.
- Deleuze, Gilles. *Platón a napodobenina*. „Host“, no. 5 (1995): 3-14.
- Flusser, Wilém. *Komunikologie*. Praha: B+advertising, 2002.
- Foucault, Michel. *Zrození biopolitiky. Kurs na Collège de France 1978–1979*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2009.
- Freeman, Damien. *Art's emotions: ethics, expression and aesthetic experience*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2012.
- Gouk, Penelope, and Helen Hills. *Representing emotions. New connections in the histories of art, music, and medicine*. Aldershot, Burlington: Ashgate, 2005.
- Grau, Oliver. *Media Art's Challenge to Our Societies*. (In:) *Imagery in the 21st century*, edited by Oliver Grau and Thomas Veigl, 349-74. Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press.
- Julius, Anthony. *Idolizing Pictures: Idolatry, Iconoclasm and Jewish Art*. New York: Thames & Hudson, 2001.

- Kandel, Eric R. *The age of insight: the quest to understand the unconscious in art, mind, and brain: from Vienna 1900 to the present*. 1st ed. New York: Random House, 2012.
- Kantorowicz, Ernst Hartwig. *The king's two bodies; a study in mediaeval political theology*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957.
- Nie, Giselle de. *Eine Poetik des Wunders: bildhaftes Bewußtsein und Verwandlungsdynamik in den Wundererzählungen des späten sechsten Jahrhunderts*. (In:) *Mirakel im Mittelalter. Konzeptionen – Erscheinungsformen – Deutungen*, edited by Klaus Herbers and Dieter Bauer, 135-50. Stuttgart: Franz Steiner, 2002.
- Schapiro, Meyer. *Dilo a styl*. Praha: Argo, 2006.
- Stonard, John-Paul. *Kenneth Clark: the nude; a study of ideal art, 1956*. (In:) *The books that shaped art history: from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, edited by Richard Shone and John-Paul Stonard, 102-115. London, New York: Thames & Hudson, 2013.
- Tinio, Pablo P.L., and Jeffrey K. Smith. *The Cambridge handbook of the psychology of aesthetics and the arts*. Cambridge handbooks in psychology. New York: Cambridge University Press, 2014.
- Uspenskij, Boris. *Poetika kompozice*. Brno: Host, 2008.
- Waldenfels, Bernhard. *Bildhaftes Sehen. Merleau-Ponty auf den Spuren der Malerei*. (In:) *Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundersten*, 31-51. München: Wilhelm Fink Verlag, 2010.
- Waldenfels, Bernhard. *Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl*. (In:) *Was ist ein Bild?*, edited by Gottfried Boehm. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- Waldenfels, Bernhard. *Záhada viditelnosti (poznámky fenomenologie umění ke statu moderního malířství)*. (In:) *Znepokojivá zkušenost cizího*, 231-34. Praha: Oikoymenh, 1998.
- Young, James E. *Pamät/Monument*. (In:) *Kritické pojmy dejín umenia*, edited by Robert. S. Nelson and Richard Shiff, 277-92. Bratislava: Nadácia Centrum súčasného umenia a vydavateľstvo Sloart, 2004.

## OBRAZY, MEDIA I IDOLE. PRÓBA INTERPRETACJI PRACY ŠTEFANA PAPČO OBYWATELE

### Streszczenie

Analiza prac młodego słowackiego artysty Štefana Papčo *Obywatele* pokazuje, jakie są możliwości interpretacji współczesnej rzeźby. Materialnie dzieło tworzą prace wykonane głównie z drewna. Są one jednak wpisane w dokonujący się w czasie proces, w którym istotne są relacje i interakcje dokonujące się zarówno wobec różnych składowych dzieła, jak i wobec użytych przy ich realizacji środków. Nie bez znaczenia są też historyczne asocjacje. Rzeźbione drewniane rzeźby artysta ustawił w różnych trudno dostępnych miejscach w górach. Już sam proces ich przenoszenia i ustawiania nasycony jest znaczeniami. Następnie rzeźby pozostawione w górach oddane zostały

destrukcyjnemu działaniu sił przyrody; w ten sposób natura stała się współautorką nowego dzieła. Ta destrukcyjna interakcja dziejąca się za sprawą sił przyrody, która może być odczytywana jako współczesna forma obrazoburczej krytyki wymierzonej w dzieła, była utrwalana, dokumentowana z użyciem mediów cyfrowych i transmitowana na żywo przez Internet do galerii. Obrazy rzeźb i zachodzącej przemiany wyświetlano na jej ścianach. W ten sposób powstała wirtualna galeria rzeźb. Jednak w tej formie prezentacji zanika istota relacji obecnej w środowisku naturalnym. Cyfrowa transmisja dokumentująca zachodzący w różnych miejscach proces przemiany dzieł przetwarza prawdziwe rzeźby w dwuwymiarowe obrazy. Opisany tu proces spłaszczania, trywializacji nabiera znaczenia, jeśli zrozumiałą jest historyczny kontekst asocjacji, do którego odwołują się *Obywatele*. Rzeźby przedstawiają grupę wspinaczy górskich, dla których przebywanie w górach i związany z tym styl życia były protestem wobec totalitarnego reżimu w komunistycznej Czechosłowacji. Pozostawienie w górach oddanych w pacht naturze drewnianych figur, choć wyzwala stopniowo różne możliwości interpretowania, prowadzi do ich całkowitej materialnej destrukcji. Dzieło Papča *Obywatele* staje się tym samym anty-pomnikiem i jako takie otwiera cały zespół zagadnień odnoszących się do pamięci, rozpadu wartości obywatelskich w manipulowanym i kontrolowanym przez media społeczeństwie.



MARIA JANKOWSKA-ANDRZEJEWSKA

## MALARSTWO MATERII W POLSCE – NA MARGINESACH ODWILŻOWEJ „NOWOCZESNOŚCI”<sup>1</sup>

„Proszę Państwa, odkryto nowe ziemie. Powstały obrazy, na których nic nie ma oprócz materii”<sup>2</sup> – w ten sposób Tadeusz Kantor, w odczycie wygłoszonym w Galerii Krzysztofory w 1958 roku, relacjonować miał aktualne poszukiwania artystów francuskich, z którymi zetknął się w Paryżu. Wydaje się, że słowa te oddają też kierunek działań polskich twórców, którzy w II połowie lat 50. XX wieku szeroko podjęli eksperyment z tworzywem. Nurt malarstwa materii – określane jako przyjmujący postać „lawinowo narastającego zjawiska”<sup>3</sup>, mającego zawładnąć polską sztuką zarówno młodego, jak i starszego pokolenia<sup>4</sup> – stanowił bowiem istotną część ówczesnej twórczości.

Obok działań związanych ze wzbogacaniem tradycyjnej materii malarzkiej, na szczególną uwagę zasługują poszukiwania polegające na całkowitym zredukowaniu użycia farby i zastąpieniu jej nietradycyjnymi tworzywami. Najwcześniejszymi przykładami takich praktyk są m.in.: prace Jadwigi Maziarskiej z lat 1956–1958 tworzone przy użyciu wosku; powstające od 1957 roku *Kompozycje fakturowe* Bronisława Kierzkowskiego łączące użycie gipsu i fragmentów blach; pochodzące z roku 1958 *Kompozycje* Zdzisława Beksińskiego wykorzystujące różnorodnie opracowaną masę plastyczną oraz pierwsze z *Formur* Jana Ziemskiego.

Malarstwo materii w historii powojennej sztuki polskiej uznane zostało jedynie za krótki etap w jej rozwoju<sup>5</sup>, którego szczytowy moment

---

<sup>1</sup> Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/N/HS3/02190.

<sup>2</sup> Ze wspomnień J. Tarabuły za: M. Tarabuła (red.), *Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka* (kat. wyst.), Galeria Zderzak, Kraków 2000, s. 174.

<sup>3</sup> B. Kowalska, *Jadwiga Maziarska* (kat. wyst.), Galeria Krzysztofory (XI–XII 1984), Kraków 1984.

<sup>4</sup> B. Kowalska, *Przemijanie piękna, piękno przemijania*, „Dekada Literacka”, nr 1/2, Kraków 2006, s. 107.

<sup>5</sup> B. Kowalska określa wręcz nurt mianem „pouczonej palcówki”, por. B. Kowalska, *Polska awangarda malarzka. Szanse i mity. 1945–1970*, Warszawa 1988, s. 145.

przypadał na lata 1959–1960<sup>6</sup>. Dla wielu twórców stanowiło jednak metodę aktualną jeszcze w latach 60. czy nawet 70. XX wieku<sup>7</sup>, czego przykładem są m.in. prace wspomnianej już Jadwigi Maziarskiej oraz Danuty Urbanowicz, Teresy Rudowicz czy Jonasza Sterna. Prócz długiego trwania idei poszerzania zakresu pozamalarskich tworzyw, wartość odnotowania jest zainteresowanie nią twórców z różnych środowisk<sup>8</sup>, czego odzwierciedleniem są prace zgromadzone w kolekcjach polskich muzeów<sup>9</sup>, galerii<sup>10</sup> oraz w zbiorach prywatnych<sup>11</sup>. Mimo iż dzieła te były istotnym elementem rodzimej twórczości okresu odwilży i następującej po nim dekady lat 60. XX wieku, wydaje się, iż nie znalazły dotąd należnego im miejsca w polskiej historii sztuki.

<sup>6</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 109; P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006, s. 71-72.

<sup>7</sup> Ta rozpiętość w czasie pozostaje w pewnej sprzeczności z wizją kreśloną przez autorów opracowań ogólnych. Malarstwo materii przywołują oni najczęściej w kontekście „okoołodwilżowej” przemiany, a twórczość lat 60. XX wieku opisują głównie przez pryzmat funkcjonujących wówczas galerii, odbywających się plenerów i sympozjów czy pojawiających się nowych kierunków (pop-art, akcje, nowa figuracja). Jedynie A. Kępińska poświęca więcej uwagi „obiektom strukturalnym” (w tym m.in. malarstwu materii Grupy Nowohuckiej), uznając je jednak za związane z tendencją negacji konwencji obrazu, zob. A. Kępińska, *Nowa sztuka...*, op. cit., s. 138-140. P. Majewski podkreśla z kolei fakt żywotności nurtu malarstwa materii także w I poł. lat 60. XX wieku i latach późniejszych, jednak przyjmuje cezurę 1965 roku związaną z I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, która akcentowana jest także w opracowaniach ogólnych, zob. P. Majewski, *Malarstwo materii...*, op. cit., s. 74-75.

<sup>8</sup> Zainteresowanie użyciem materii pozaobrazowych obecne było wśród twórców związanych z Grupą Krakowską (J. Maziariska, A. Marczyński, T. Rudowicz, J. Sterna), włączoną do niej w 1961 roku Grupą Nowohucką (D. Urbanowicz, W. Urbanowicz, J. Tarabuła, J. Jończyk, J. Wroński), lubelską Grupą Zamek (W. Borowski, T. Dzieduszycki, J. Ziemiński, K. Kurzątkowski) oraz u artystów niezwiązanych z konkretnymi ugrupowaniami (m.in. B. Kierzkowski, A. Matuszewski, K. Zieliński, L. Kunka).

<sup>9</sup> W ramach realizowanego projektu autorka niniejszego opracowania przeprowadziła kwerendy w Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Poznaniu, Gdańsku, Szczecinie, Kielcach oraz Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Lubelskim w Lublinie, Muzeum Okręgowym im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum Okręgowym w Toruniu, Muzeum Ziemi Chełmskiej im. W. Ambroziewicza w Chełmie, Muzeum Jacka Malczewskiego w Radomiu, gdzie udało się zlokalizować około 300 obiektów z lat 1958–1970 powstałych w wyniku komplikowania tradycyjnego tworzywa farby lub całkowitego zastąpienia jej materiałami nietradycyjnymi.

<sup>10</sup> Np. kolekcja Galerii Zderzak z Krakowa (prace J. Maziarskiej, D. i W. Urbanowiczów, J. Tarabuły, J. Wrońskiego, J. Jończyka, M. Warzechy), Galerii Starmach z Krakowa (prace T. Rudowicz).

<sup>11</sup> Np. kolekcja J. Strączyńskiego z Warszawy (prace U. Broll-Urbanowicz i A. Urbanowicza).

## MIEJSCE MALARSTWA MATERII W POLSKIEJ HISTORII SZTUKI

Malarstwo materii ujmowane było dotąd przez autorów opracowań ogólnych<sup>12</sup> jako fragment rozwijanej w wyniku przemian związanych z odwilżą twórczości „nowoczesnej” oraz włączane w obszar abstrakcji *informel*, która została uznana za główny kierunek działań podejmowanych wówczas przez rodzimych twórców<sup>13</sup>. Rozpatrywanie nurtu w tym kontekście umożliwiło uchwycenie specyfiki części tworzonych prac. Przywołany na wstępie Tadeusz Kantor wykorzystywał materię malarską (grubo kładzioną bądź wylewaną farbę) łączoną z kłębionymi, nawarstwianymi fragmentami płótna i tkanin do zaakcentowania artystycznego gestu, skutkującego nieforemnym charakterem prac. Aleksander Kobzdej – prymitywizując formy i urozmaicając farbę skrawkami tkanin, sznurka czy kleksami masy papierowej – komplikował fakturę swoich obrazów, zbliżając je do poszukiwań określanych mianem sztuki innej (*art autre*<sup>14</sup>), znanej choćby z prac Jeana Dubuffeta, jednego z twórców bezpośrednio łączonych także z abstrakcją *informel*. Twórczość Jana Lebensteina<sup>15</sup>, określana mianem klasycznej formuły malarstwa materii<sup>16</sup>, kojarzona z „figurami osiowymi” powoływanymi z użyciem grubo kładzionej i różnorodnie opracowanej farby, poszerzała imaginarium postaci znanych ze sztuki Jeana Fautriera czy Jeana Dubuffeta z II połowy lat 40. XX wieku.

<sup>12</sup> Zob. m.in.: J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983; A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1975*, Wrocław 1983; A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981; B. Kowalska, *Polska awangarda malarska. Szanse i mity. 1945–1970*, Warszawa 1988.

<sup>13</sup> A. Markowska określa przy tym abstrakcję *informel* mianem przyjętego w ramach konsensusu zawartego między artystami i władzą paradygmatu twórczości. Artystów interesować miał on ze względu na możliwość odzyskania wolności twórczej po traumie socrealizmu. Władza z kolei dostrzec miała szansę na uczynienie ze sztuki swojej wizytówki. W efekcie jako formułę „nowoczesności” przyjęto właśnie abstrakcję *informel*, zasadzającą się na idei autonomii sztuki, kulcie artysty i jego subiektywnej wizji. Przyjęty konsensusowy wzorzec plastyki „nowoczesnej” utrwalał znaczenie tradycyjnych mediów (z malarstwem na czele), istotnym elementem czynił racjonalizację i postępowość oraz wynikającą z afirmatywnego podejścia do wartości kultury, doświadczaną w kontakcie z dziełem, przyjemność estetyczną. Zob.: A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012.

<sup>14</sup> M. Tapié w książce *Un Art Autre* z 1952 roku określa tym terminem sztukę artystów wiązanych wcześniej z *informel* oraz m.in. przedstawicieli amerykańskiego abstrakcyjnego ekspresjonizmu (Pollock) czy surrealizmu, którzy oparli się akademizacji nurtu, formułując indywidualne rozwiązania w jego obszarze. Por. B. Majewska, *Sztuka inna – sztuka ta sama*, Warszawa 1974, s. 146.

<sup>15</sup> O bliskości poszukiwań J. Lebensteina ze sztuką francuską świadczyć może Grand Prix przyznane artyście na I Biennale Młodych w Paryżu w 1959 roku.

<sup>16</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 111.



Przywołane przykłady wytrzymywały próbę porównań ze sztuką zachodnią<sup>17</sup> – z charakterystycznym dla niej efektem błotności palety osiąganym przez wzbogacanie farby domieszkami żwiru, piasku czy gipsu oraz towarzyszącym im biologizmem form czy tematyką bliską obszarom niskim, obecnym także w *art brut*.

Podczas gdy uwaga badaczy skupiała się dotąd głównie na pracach malowanych farbą – dających interpretować się jako dowód bliskości poszukiwań rodzimych twórców z zachodnimi – na marginesie uwagi pozostawały obiekty, w których znaczenie miało niemal całkowite wyeliminowanie użycia typowo malarskiego medium na rzecz oddziaływania nietradycyjnymi materiałami. Funkcjonowały one w opracowaniach dotyczących polskiej sztuki powojennej jako jeden z przykładów różnorodności twórczości „nowoczesnej”, mający potwierdzać fakt nadrabiania zapóźnień powodowanych okresem socrealizmu i doganiania sztuki zachodniej<sup>18</sup>. Nie dając się jednak odnieść do niej bezpośrednio w ramach przyjętych kategorii, ujmowane były z uwzględnieniem jedynie wybranych aspektów. Koncentrowano się na kwestii wykorzystania materii innych niż farba i podkreślano bogactwo użytych tworzyw<sup>19</sup>. Zwracano uwagę na antyestetyczny charakter materii – często zużytych, zdegradowanych<sup>20</sup> oraz możliwości skojarzeniowego ich oddziaływania<sup>21</sup>. Za znamienne cechy malarstwa materii uznano też fakturowe właściwości tworzonych prac, zbliżające je wręcz do innych gatunków: reliefu czy rzeźby<sup>22</sup>. Nadto,

<sup>17</sup> Równocześnie należy zaznaczyć, że prace rodzimych twórców, mimo nawiązań do sztuki francuskiej, charakteryzuje brak antyestetycznego ładunku. Już A. Wojciechowski, opisując malarstwo materii jako polską interpretację *l'art brut*, podkreślał akcentowanie przez rodzimych twórców raczej samego procesu kształtowania materii malarskiej aniżeli prymitywizację form czy nadawanie im charakteru zoologicznego, botanicznego. Zob. A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo współczesne*, Warszawa 1977, s. 99.

<sup>18</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 33; B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 113; A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 72. Nurt wpisywał się w wizję nieskrępowanej już czynnikami politycznymi ewolucji rodzimej plastyki, determinowanej wyłącznie wewnętrznymi procesami rozwoju samej sztuki, uwolnionej z wcześniejszych uwarunkowań, czego znamienym przykładem jest określenie „eksplozja nowoczesności”, mające wyrażać samoistny charakter ewolucji polskiej sztuki i pojawienie się tendencji „nowoczesnych”, zob. A. Wojciechowski, op. cit., s. 68; B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 103.

<sup>19</sup> Zob. m.in.: A. Kępińska, op. cit., s. 59; B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 108, 112.

<sup>20</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 52.

<sup>21</sup> Zob. m.in. opisy prac Z. Beksińskiego (J. Bogucki, op. cit., s. 127), malarzy krakowskich (A. Kępińska, op. cit., s. 59), L. Kunki (B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 111), B. Kierzkowskiego (A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 82, P. Majewski, op. cit., s. 165).

<sup>22</sup> M. Hussakowska, M. Sobieraj, *Sztuka po roku 1945. Krótki zarys ważniejszych faktów*, Kraków 1977, s. 15-16; A. Kępińska, op. cit., s. 51.

ze względu na redukowanie użycia farby omawiane dzieła rozpatrywano często w kontekście tendencji do zanegowania tradycyjnie rozumianego obrazu jako tworu estetycznego, co wieść miało do przełamania związanej z nim iluzji. Tak definiowany przez badaczy „nurt strukturalny”<sup>23</sup> oddawać miał charakter prac rozumianych jako struktury same w sobie, przybierające kształt układów imitujących mikroskopowe powiększenia, często zrytmizowanych, opartych na replikowanych modułach – odtworzających nie tyle zaczerpnięte z natury widoki, ale raczej same jej procesy.

Zarysowane wyżej ujęcia wiązały się ze sprowadzaniem roli nurtu jedynie do ogniwa w łańcuchu przemian wiodących polskich twórców do porzucenia tradycji obrazu malowanego, zanegowania jego znaczenia i przejścia do działań konceptualnych oraz w przestrzeni – akcji, happeningu etc.<sup>24</sup>

Rezultatem pisania historii powojennej sztuki polskiej w tej właśnie perspektywie było fragmentaryczne ujmowanie twórczości opartej na komplikowaniu tradycyjnego tworzywa, skutkujące pominięciem specyfiki i znaczenia tych prac, w których idea zastąpienia farby materiałami pozaobrazowymi potraktowana została najdosłowniej<sup>25</sup>. Jedyną dotąd próbą bliższego przyjrzenia się omawianemu fenomenowi jest opracowanie Piotra Majewskiego, w którym jednak badacz nie tyle wytycza zakres malarstwa materii, ile kreśli jego główne nurty<sup>26</sup>. Wśród nich, jako najciekawsze i najściślej związane z poruszaną problematyką, autor wskazuje nurt strukturalny oraz nurt oparty na użyciu materiałów gotowych, najczęściej zniszczonych, oddziałujących wartościami lirycznymi, treściowymi<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Zob. m.in.: A. Kępińska, op. cit., s. 138.

<sup>24</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 64; A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 73.

<sup>25</sup> Warto podkreślić, że nawet późniejsze próby rewizji wskazanych odczytań – mimo wprowadzenia perspektyw podkreślających odrębność sztuki polskiej – nie przyniosły zmiany stanu wiedzy na temat malarstwa materii. Wzorem wcześniejszych opracowań główny akcent położony został na bliskie abstrakcji informel prace malowane farbą, wzbogaconą domieszkami innych tworzyw. Zob.: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 55.

<sup>26</sup> P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006, s. 5.

<sup>27</sup> Wyodrębnienie dwóch pozostałych nurtów – związanych z tradycją przedwojennego 1/koloryzmu oraz 2/konstrukturyzmu – wiedzy autora do uznania malarstwa materii głównie za wypadkową tendencji rodzimych i inspiracji płynących ze sztuki zachodniej, co stanowi kontynuację perspektyw proponowanych już w opracowaniach ogólnych. Por. m.in.: A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 85.

Szeroki przegląd zjawisk w różnym stopniu związanych ze wzbogacaniem malarskiej materii prowadzi nadto do akcentowania przede wszystkim różnorodności nurtu, nie rozwiązując problemu nieostryści jego definicji.

Zawarta w tytule opracowania teza uznająca malarstwo materii za jedną z formuł, które spełnić miały postulat „nowoczesności”<sup>28</sup>, daje się jednak utrzymać w przypadku prac bliskich stylistyce abstrakcji *informel*. Trudno odnieść ją natomiast do całego szeregu obiektów będących efektem działań opartych nie na użyciu farby wzbogacanej domieszkami żwiru, piasku czy pyłów (zatem nie tworzonych z bezforemnych substancji), a wykorzystujących fragmenty materii, których pierwotne właściwości (forma, barwa, faktura, cechy fizyczne) determinowały charakter tworzonych dzieł, które wciąż pozostawało jednak „obrazem”.

Prace nie mające na celu zanegowania jego znaczenia, respektujące podstawowe podziały pola obrazowego, pozbawione widocznych śladów malarskiego gestu, oddziałujące wręcz niekiedy „rygorem” geometrii nie dawały łatwo ująć się w kategoriach przyjętych do opisu zjawisk w polskiej sztuce. Nie mogły przez to zostać w pełni dostrzeżone, odpowiednio zaramowane i zinterpretowane, przez co znalazły się na marginesie. Mimo iż eksponowane były w ramach wystaw indywidualnych i zbiorowych, uwzględniane w planach muzealnych zakupów<sup>29</sup> czy komentowane przez krytykę, nie doczekały się spójnego ujęcia czy głębszej refleksji prowadzącej do wskazania ich charakterystyki i znaczenia<sup>30</sup>. W efekcie obrazy będące wynikiem różnorodnych działań opartych na zastąpieniu farby materiałami pozaobrazowymi wciąż nie stały się przedmiotem pogłębionych analiz, a niejako etykietowane mianem malarstwa materii, określane są terminem, którego znaczenie pozostaje niezdefiniowane, a granice – nieostre.

Wskazany problem marginalnej pozycji tego rodzaju prac dotyczy zarówno poszczególnych obiektów, jak i nurtu rozpatrywanego w szerszym kontekście zjawisk współtworzących polską praktykę artystyczną przełomu lat 50. i 60. XX wieku. Jak dotąd względem „obrazów z materii” (bo takim terminem daje się je wyróżnić w obrębie funkcjonującego, lecz nazbyt ogólnego terminu „malarstwo materii”) nie postawiono bazowych pytań dotyczących charakteru użytych środków i podejmowanych względem nich działań oraz – szerzej – ich znaczenia w polskiej praktyce artystycznej tamtego czasu. Omawiane prace wciąż nie zostały przeanalizo-

<sup>28</sup> P. Majewski, op. cit., s. 5.

<sup>29</sup> Większa część prac zinventaryzowanych w ramach przeprowadzonych kwerend pochodzi z zakupów muzealnych, przekazów etc.

<sup>30</sup> Stan badań uzupełniają katalogi wystaw organizowanych przez polskie muzea i galerie, które odkrywają ‘białe plamy’ w polskiej historii sztuki: prezentują prace wcześniej niereprodukowane, zestawiają materiały archiwalne, zarysowują ewolucję twórczości artystów z uwzględnieniem działań materia pozamalarską, akcentując opisywaną kwestię rozbieżności między praktyką artystyczną a wizją polskiej sztuki powojennej kreślonej na gruncie opracowań ogólnych.

wane jako obrazy – integralne całości, w odniesieniu do których można mówić o wpisanym w strukturę każdego z nich i wynikającym ze specyfiki zastosowanych środków i niesionych przez nie możliwości<sup>31</sup> sensie wizualnym, który dostępny jest widzowi w wyniku oglądu.

## KU (NOWEJ) DEFINICJI NURTU

Potrzeba doprecyzowania znaczenia terminu „malarstwo materii” ściśle łączy się z koniecznością postawienia podstawowych pytań w odniesieniu do „obrazów z materii”<sup>32</sup>, dotyczących zwłaszcza rodzaju użytych tworzyw, sposobów działania i stopnia ich integracji z płaszczyzną, zasad organizowania kompozycji oraz kwestii referencyjności prac. Pomimo oczywistych różnic wynikających choćby z autorskiego stylu, „obrazy z materii” wyróżniają cechy pozwalające mówić o spójnej grupie, w odniesieniu do której możliwe jest zaproponowanie czytelnego kryterium definiującego nurt malarstwa materii w Polsce. Na tej podstawie możliwe staje się też odróżnienie ich od innych gatunków, między którymi granice do tej pory pozostawały nieostre.

## RODZAJ UŻYTYCH MATERII

Kwestia środków stosowanych przez twórców materii nie została jak dotąd poddana głębszej analizie. Można wręcz powiedzieć, że ten aspekt traktowano raczej powierzchownie – próby sprowadzały się zasadniczo do wymieniania najszerzej stosowanych materii.

Istotnie, w omawianych pracach pojawiał się szeroki wachlarz elementów o różnej proveniencji. Wprowadzano zarówno materie organiczne (skórę; drewno: deski, fornir, listwy, korę; kamienie – naturalne i imitowane; futro; pióra; ości; zasuszone fragmenty roślin), jak i znane

---

<sup>31</sup> Ich znaczenie akcentował m.in. B. Kierzkowski, komentując wypracowany sposób działania: „Obudziło się wówczas we mnie (...) zamiłowanie do materii, (...) nie był to papier ani płótno. W ten sposób uzyskałem fakturę, której nie otrzymałbym w malarstwie olejnym” cyt. z tekstu D. Kierzkowskiej-Czachorowskiej, (w:) *Bronek Kierzkowski. Intuicja i wyobraźnia* (kat. wyst.), Galeria Renes’ans, kwiecień 2001.

<sup>32</sup> Przeanalizowany materiał empiryczny liczący około 300 obiektów autorka niniejszego opracowania zintwentaryzowała w formie katalogu *Malarstwo materii w Polsce – na marginesach odwilżowej „nowoczesności”*, który dostępny jest w cyfrowym repozytorium Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza AMUR: <http://hdl.handle.net/10593/14964>. Katalog obejmuje podstawowe dane inwentarzowe (autor, tytuł, rok powstania, technika, wymiary), opis oraz dokumentację fotograficzną.

z codziennego otoczenia: skrawki tkanin (koronek, szmat, dzianin, dekoracyjnych tekstyliów), fragmenty przedmiotów (puszek, kuchennych foremek, sztucców, gwoździ, kapsli, nakrętek, dekli, odzieży), różnego rodzaju druki (reprodukcje, fotografie, karty manuskryptów), fragmenty materiałów przemysłowych (metalowe taśmy, blachy, odpady produkcyjne), a także substancje oparte na zastosowaniu gipsu, stearyny, klejów – o różnym składzie, fakturze i właściwościach.

Okoliczność użycia w praktyce artystycznej materii pozaobrazowych zasługuje na baczniejszą uwagę, wykraczającą poza – najbardziej nawet skrupulatne – ich wyliczenie. Intryguje choćby status materii jako skrawków, fragmentów, co każe widzieć je jako materie wyabstrahowane z poprzednich kontekstów, pozbawione dawnych funkcji i znaczeń, oddziałujące głównie jako nośniki – danych z góry – właściwości (faktury, barwy, ogólnych cech fizycznych). Funkcjonując przede wszystkim jako elementy powoływanej całości, współtworzą osiągniany efekt wizualny.

## SPOSOBY DZIAŁANIA MATERIAM I STOPIEŃ ICH INTEGRACJI Z PŁASZCZYZNĄ

Analiza działań podejmowanych względem omówionych rodzajów materii może prowadzić do prostej konstatacji ich różnorodności. Niemal każdy z artystów wypracował bowiem własny idiom, będący wypadkową wyboru konkretnych tworzyw i możliwych względem nich działań. Szczególne znaczenie mają metody wykraczające poza zabieg nakładania na powierzchnię zamalowaną farbą – obcych względem niej – materii (fragmentów metalu, materii organicznych, skrawków tkanin, mas papierowych czy gipsowych, sznurków) czy wzbogacania jej domieszkami substancji sypkich (piasek, żwir, trociny), co najczęściej prowadziło do osiągnięcia efektu bliskiego *collage* bądź urozmaicenia faktury obrazu przez wykorzystanie malarskich właściwości włączanych struktur<sup>33</sup>.

W „obrazach z materii” relacje między użytymi fragmentami są komplikowane na drodze zabiegów, które niemożliwe byłyby do zastosowania w tradycyjnym malarstwie. Mowa tu o procedurach szycia, przybijania gwoździami, lutowania, spawania, nawarstwiania, rozplaszczania, rozciągania, wtapiania, zestawiania elementów. W ten sposób powstawały prace wykazujące bliskość reliefowi czy nawet rzeźbie. Mimo quasi-przestrzennego charakteru istotniejszy okazuje się fakt, że tworzące je ele-

<sup>33</sup> Tak o późnej fazie twórczości P. Potworowskiego: P. Krakowski, A. Kotula, *Malarstwo. Rzeźba. Architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1972, s. 294.

menty zestawiane były w odniesieniu do płaszczyzny. W pracach najbardziej interesujących przedstawicieli nurtu (Z. Beksiński, B. Kierzkowski, A. Marczyński, J. Maziarska, T. Rudowicz, D. Urbanowicz, K. Zieliński) działania te prowadziły do powołania nowej, autonomicznej płaszczyzny, której właściwości wykraczały poza możliwości wyrazowe obrazu malowanego. Praktyki te nie wiodły jednak do porzucenia obrazu, ale raczej przepracowania na różny sposób jego idei. Dowodnie wskazuje na to analiza zasad organizowania kompozycji.

## ZASADY ORGANIZOWANIA KOMPOZYCJI

Omówione zabiegi podejmowane względem materii pozaobrazowych określa nadrzędna zasada związana z poddawaniem ich organizacji – z komponowaniem ich w odniesieniu do płaszczyzny. Artyści posługując się nietradycyjnymi tworzywami czynili to uwzględniając jej podstawowe wartości: wykorzystując węzłowe punkty pola obrazowego (centrum, główne osie), oddziałując względem krawędzi czy też zestawiając elementy w układach symetrycznych. Nawet prace, które z uwagi na bezforemny charakter użytych materii (substancji takich jak gips, stearyna czy masy plastyczne) łączono z abstrakcją *informel*, zwracają uwagę ich opracowaniem odbiegającym od stylistyki tego nurtu. Pierwotnie bezforemne tworzywa zostają strukturyzowane, konstruowane. Wart podkreślenia jest fakt, że rola twórcy nie ogranicza się jedynie do wyboru materii, wprowadzenia jej bezpośrednio do obrazu i poddaniu oglądowi widza. Artyści materię te **komponują**<sup>34</sup>.

## KWESTIA REFERENCYJNOŚCI PRAC

Znacząca część „obrazów z materii” to kompozycje abstrakcyjne<sup>35</sup>, w których odniesień do rzeczywistości szukać można jedynie w skojarzeniowych właściwościach użytych materii: wynikających z ich rodzaju i ogólnego charakteru, bądź stanu (materii zniszczonych, zdegradowa-

---

<sup>34</sup> Z nadrzędną zasadą komponowania materii w odniesieniu do płaszczyzny wiążą się działania mające na celu redukowanie ich indywidualnego oddziaływania, takie jak np. podmalowywanie, zacieranie ich granic, rozplaszczanie, prasowanie, prezentowanie rewersem bądź odwrócenie (o 90, 180 stopni). Zabiegi te prowadzą do ujednoczenia fragmentów pochodzących z różnych porządków w obrębie tworzonej całości.

<sup>35</sup> Jedynie niewielka część zinwentaryzowanych obiektów podejmuje wątek figuratywny. Przykładami są wybrane prace A. Kobzdeja, B. Massalskiej, B. Pniewskiej.

nych). Interpretatorzy tego typu prac często wyprowadzali ich związki z rzeczywistością także z biografii autora, upatrując w niej bezpośrednie źródło inspiracji do ich powstania<sup>36</sup>. Nie unieważniając tych odczytań, trudno oprzeć się jednak wrażeniu, że w ich konsekwencji znacznie mniej uwagi poświęcano sferze najistotniejszej, a więc – wizualności dzieł. Ich lekturę opierano zaś głównie na – zewnętrznej względem nich – domenie doświadczeń twórcy. Tymczasem „obrazy z materii” widziane jako coś więcej niż jedynie refleks przeżyć artysty czy gra skojarzeń powoływana przez charakter użytych fragmentów, dają się odczytać także jako zamknięte całości – fenomeny wizualne oddziałujące z uwagi na relacje powoływane między ich elementami.

\*

Przegląd głównych problemów związanych z użyciem materii poza obrazowych pozwala wyodrębnić z obszernej grupy obiektów przykłady szczególnie interesujące. Obok prac, w których idea komplikowania malarskiego tworzywa została podjęta częściowo<sup>37</sup> i wiodła jedynie do urozmaicenia obrazu malowanego farbą o fakturowe efekty związane z wprowadzeniem aplikacji czy domieszek<sup>38</sup>, na uwagę zasługują dzieła, w których użycie farby zredukowano na rzecz wprowadzenia materii pozaobrazowych – komponowanych w odniesieniu do płaszczyzny. Działania te są przy tym istotne z tego względu, że nie prowadziły do porzucenia obrazu<sup>39</sup>, lecz wiodły do wyznaczenia dla niego nowych dróg.

Wykraczając poza – słuszne, aczkolwiek niewystarczające – stwierdzenie różnorodności omawianego nurtu, należy zwrócić uwagę na specyfikę konkretnych prac, a przy tym także zaakcentować cechy umożliwiające wyodrębnienie „obrazów z materii” spośród przykładów innych tendencji. Można przyjąć, że prace wpisujące się w nurt malarstwa mate-

---

<sup>36</sup> Przykładami mogą być tu podróż B. Kierzkowskiego do Maroka i zetknięcie się z pustynnym krajobrazem czy A. Marczyńskiego i D. Urbanowicz doświadczenie powojennej rzeczywistości znaczonej mizérią i ruiną.

<sup>37</sup> A. Kostołowski, komentując twórczość J. Maziarskiej pisał o niej jako artystce, która „rzeczywiście przeżyła ideę materii” w przeciwieństwie do „tabunów reprezentantów sztuki powierzchownej tamtych lat”, zob. A. Kostołowski, *Uwagi o malarstwie Jadwigi Maziarskiej*, (w:) *Jadwiga Maziarska* (kat. wyst.), Stow. Artyst. Grupa Krakowska, Kraków 1991.

<sup>38</sup> Przykładami mogą być tu m.in. prace S. Borysowskiego, A. Kobzdeja, P. Potworowskiego.

<sup>39</sup> Jako przykłady tego typu działań na obszarze malarstwa materii wskazać można m.in. poszukiwania A. Matuszewskiego, J. Ziemskiego, W. Borowskiego czy J. Rosołowicza, które ostatecznie prowadziły do zaprzeczenia tradycyjnie rozumianego dzieła jako takiego i przejścia np. do praktyk konceptualnych.

rii winny być traktowane jako funkcjonujące równoległe tak wobec abstrakcyjnych obrazów w typie *informel* malowanych farbą (ew. wzbogacaną domieszkami), jak i wobec prac mających przekroczyć dwuwymiarowy charakter tradycyjnie rozumianego obrazu (*assemblage*, po-malarskie prace) czy nawet podważyć sens jego istnienia na drodze praktyk nowomediálních lub językowych.

Takie ujęcie malarstwa materii pozwala po części wyjaśnić marginalną pozycję tego nurtu w polskiej historii sztuki. Omawiane prace, które przez wzgląd na wierność tradycji obrazu można określić jako swego rodzaju „malarstwo z materii”, nie dawały łatwo ująć się w kategoriach przyjętych przez badaczy do opisu twórczości lat odwilży i następującej po nich dekady lat 60. XX wieku, przez co wciąż nie stały się przedmiotem pogłębionych analiz i pozostają nieprzebadane. Jednocześnie, wyznaczana w niniejszym opracowaniu perspektywa oglądu „obrazów z materii” umożliwiała ich nowe odczytania – bliższe wizualności tych prac, uwzględniające więcej aniżeli wybrane ich aspekty oraz oparte na zapleczu teoretycznym bardziej do nich przystającym.

### „OBRAZY WYPUKŁE” JADWIGI MAZIARSKIEJ

Mianem pionierki<sup>40</sup> malarstwa materii w Polsce przyjęło się określać Jadwigę Maziarską, której prace operujące bezkształtną formą i fakturą osiąganą domieszkami ziarnistych substancji, stawiają ją blisko przykładów malarstwa materii w typie *informel*. Twórczość artystki pierwotnie była niedoceniana, traktowana marginalnie głównie ze względu na nieprzystawalność do wzorca aprobowanego w ramach konsensusu<sup>41</sup>. Po latach prace Maziarskiej doczekały się jednak szerokiego komentarza i licznych prób interpretacji, często przy tym wzajemnie się wykluczających.

Prócz zgodnego podkreślania przez badaczy faktu rozpoczęcia przez Maziarską na polskim gruncie eksperymentów z tworzywem już na początku lat 50. XX wieku i wypracowania dojrzałej formuły twórczości

<sup>40</sup> Rolę tę akcentowały głównie badaczki: A. Kępińska (zob. eadem, s. 57), B. Kowalska (zob. eadem, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 107 oraz *Jadwiga Maziarska* – (kat. wyst.), Galeria Krzysztofory, Stow. Artystyczne Grupa Krakowska (XI–XII 1984), Kraków 1984, *Jadwiga Maziarska* (folder – kat. wyst.), Galeria 72 (15 IV – 15 V 1978), Chełm 1978), M. Kitowska-Lysiak (zob. eadem, „Bio-objekty” *Jadwigi Maziarskiej*, s. 102, „Znak”, nr 6, VI 2004, s. 101-107). Wśród pierwszych prac podejmujących ideę zastosowania materii pozaobrazowych wskazywano m.in. *Samoczynny powód* (1950), wykorzystujący metodę aplikacji fragmentów tkanin czy *Skazy niepisanych poematów* (1954), oparte na użyciu wosku, dojrzałą fazę twórczości artystki wskazując już na lata 1956/57.

<sup>41</sup> A. Markowska, *Dwa przełomy...*, op. cit., s. 57.



w latach 1956–1957, akcentowano nadto oryginalność prac artystki, zwłaszcza tych opartych na wykorzystaniu stearyny<sup>42</sup>. Twórczość tę lokowano na pograniczu malarstwa i rzeźby, postrzegając dzieła jako bliskie reliefowi<sup>43</sup>, oddziałujące fakturą<sup>44</sup>. Istotnie, nawarstwianie materii wosku (poprzedzane zwłaszcza w późniejszych pracach wznoszeniem na płaszczyźnie konstrukcji z waty, ligniny, gałganków, posypywanych niekiedy ziarnistymi substancjami), prowadziło do powstania jednych z najbardziej przestrzennych prac w obrębie nurtu. Sama autorka zwracała uwagę na znaczenie wzbogacania środków malarskich rzeźbiarskimi, co prowadziło ją do powoływania form o dotykającym charakterze, przełamujących – łączone z obrazem malowanym – iluzyjność i imitację<sup>45</sup>.

Twórczość Maziarskiej określano także mianem abstrakcji strukturalnej<sup>46</sup> i wiązano z powoływaniem prac bliskich tworom organicznym. Analogii względem natury upatrywano w samych przedstawieniach, interpretując „obrazy wypukłe” m.in. jako „wizje podobne zastygającej magmie”<sup>47</sup>, ukazujące „układy włókien roślinnych, włókniaki krystaliczne”<sup>48</sup> czy twory przypominające „ściany w kopalniach soli albo jaskiniach i podziemnych grotach z wapieniowych skał”<sup>49</sup>. Porównania te – jakkolwiek inspirujące i oddające inwencję odbiorców – można mnożyć do momentu skonfrontowania ich z komentarzem samej artystki, która zaprzeczała, jakoby jej prace miały stanowić odwzorowania struktur przyrody<sup>50</sup>. Na nieprzystawalność określenia „malarstwo strukturalne” względem prac Maziarskiej wskazał też Andrzej Kostołowski, podkreślając ich złożoność oraz stawiając je ponad tworam i będącymi jedynie zrytmizowaną siatką

<sup>42</sup> Badacze określają moment wykorzystania wosku w procesie twórczym za przelomowy, mówiąc wręcz o jego „odkryciu”, które nastąpiło około 1958 roku. Zob.: M. Rosiak, *Płaszczyzny przestrzeni, przestrzenie płaszczyzn. O malarstwie Jadwigi Maziarskiej*, (w:) *Jadwiga Maziarska. Płaszczyzny przestrzeni, przestrzenie płaszczyzn. Obrazy i rzeźby z lat 1946–1991* (kat. wyst.), Galeria u Jezuitów (10–28 VI 1998), Poznań 1998.

<sup>43</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 58.

<sup>44</sup> J. Bogucki, op. cit., s. 232.

<sup>45</sup> Z wypowiedzi J. Maziarskiej za: *Jadwiga Maziarska* (kat. wyst.), Galeria Sztuki Nowoczesnej – Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1964.

<sup>46</sup> P. Krakowski, A. Kotula, *Malarstwo. Rzeźba. Architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1972; A. Kępińska, op. cit., s. 58.

<sup>47</sup> Z tekstu J.E. Dutkiewicza (w:) *Jadwiga Maziarska* (kat. wyst.), Galeria Sztuki Nowoczesnej – Galeria Krzywe Koło, Warszawa 1964.

<sup>48</sup> W.J. Dobrowolski, *Reliefy Jadwigi Maziarskiej*, b.m., b.r. (wycinek prasowy ze zbiorów działu dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki).

<sup>49</sup> B. Kowalska, *Jadwiga Maziarska* (kat. wyst.), Galeria Krzysztofory – Stow. Artyst. Grupa Krakowska, XI–XII 1984, Kraków 1984.

<sup>50</sup> Zob. zapis rozmowy J. Maziarskiej z Z. Taranienko, *Niewidzialne, nienazwane, niewymierne*, (w:) *Jadwiga Maziarska. Malarstwo* (kat. wyst.) Galeria Studio – Centrum Sztuki im. S.I. Witkiewicza – PKiN (XII 1988 – I 1989), Warszawa 1988.

modułów<sup>51</sup>. W tym kontekście bardziej zasadne wydają się interpretacje, w których bliskości z naturą doszukiwano się raczej w procesie twórczym<sup>52</sup>, zachodzącym równolegle i wedle indywidualnych praw ustanawianych przez artystkę. Stąd „obrazy wypukłe” traktowane były jako rodzaj widoków dających wgląd w strukturę materii, bliskich mikroskopowym powiększeniom<sup>53</sup>. Sama Maziarska zresztą zafascynowana była możliwościami mikroskopu elektronowego<sup>54</sup>, aczkolwiek wypierała równocześnie znaczenie fazy przygotowawczej w tworzeniu swoich prac. Podkreślała ich nienaśladowczy, autonomiczny, abstrakcyjny charakter, z pewną dozą kokieterii mówiąc o ich genezie: „Gdybym nie miała nagle chęci, żeby je zrealizować, silnej potrzeby, która pojawiła się dzięki iluminacji, nie chciałoby mi się ich wykonywać – wiem, że z natury jestem dość leniwa”<sup>55</sup>.

Fakt wzbogacania tradycyjnej materii malarskiej elementami obcymi pozwalał badaczom stawiać Maziarską obok artystów francuskich, z Dubuffetem na czele. Nadto, ze względu na amorficzny charakter tych prac, wpisywano je w obszar abstrakcji *informel*. Wśród odczytań twórczości Maziarskiej zwracają uwagę interpretacje akcentujące ich biologiczny charakter, rozumiany jednak szerzej niż jedynie tylko imitacja tworów przyrody, dookreślany bowiem przez aspekt doznań wywoływa-

<sup>51</sup> A. Kostołowski, *Uwagi o malarstwie Jadwigi Maziarskiej* [w:] *Jadwiga Maziarska* (kat. wyst.), Stow. Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1991. Przykładem twórczości opartej na replikowaniu modułów imitujących powtarzalne struktury naturalne mogą być prace J. Rosołowicza.

<sup>52</sup> B. Kowalska, *Jadwiga Maziarska* (folder – kat. wyst.), Galeria 72 (15 IV – 15 V 1978), Chełm 1978.

Zob. także opis W.J. Dobrowolskiego, w którym autor interpretuje w kategoriach biologicznych nie tylko efekt działań artystki, ale także sam proces twórczy, pisząc w następujący sposób: „Możemy mówić (...) o procesie zapładniania owego załączka plastycznego, reliefu, o formowaniu embrionu dzieła, o pewnym naturalnym przebiegu procesów fizjologicznych sztuki. Niepodobna bowiem farby, parafiny czy innego surowca traktować jako współczynnik w powstawaniu danego dzieła jednostkowego ani traktować tak narzędzia: szpachli, drewnianka, pędzla itp. Mózg tworzy element DNA, który reduplikuje się formując zarodek tworzą plastycznego, wiążąc potem dalsze łańcuchy według szyfru życia danego dzieła sztuki. Surowiec plastyczny i narzędzia stanowią tylko kod operatywny umożliwiający ucieleśnienie tego procesu”. W.J. Dobrowolski, *Reliefy Jadwigi Maziarskiej*, b.m., b.r. – wycinek prasowy ze zbiorów działu dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

<sup>53</sup> Kwestia balansowania między skalą makro- i mikroskopową jest często podejmowanym aspektem twórczości J. Maziarskiej. Zob. m.in. M. Kitowska-Lysiak, „Bio-objekty” *Jadwigi Maziarskiej*, s. 106, „Znak”, nr 6, VI 2004, s. 101-107.

<sup>54</sup> Cyt. za: B. Piwowarska, *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska – listy i szkice*, Warszawa 2005, s. 21-22.

<sup>55</sup> Zob. zapis rozmowy J. Maziarskiej z Z. Taranienko, *Niewidzialne, nienazwane...*, op. cit.

nych u odbiorcy, takich jak niesmak, obrzydzenie, wstręt. Dotyczy to opisów stearynowych prac artystki jako „różowawych, dławiących w gardle, śliskich”<sup>56</sup>, prezentujących „wilgotnawy miąższ świata”<sup>57</sup> czy – w późniejszych odczytaniach – jako odsyłających do ciała<sup>58</sup> bądź będących „metaforami złowrogich turbulencji, procesów kancerogennych, infekujących ciało od środka”<sup>59</sup>. W ten sposób omawianą twórczość artystki lokowano – mniej lub bardziej trafnie – w obszarze sztuki abiektualnej.

Istotna próba spojrzenia na działania Maziarskiej związana z uwzględnieniem warsztatowego aspektu jej prac<sup>60</sup>, ujawniła znaczenie fotoszkieł. „Obrazy wypukłe”, widziane wcześniej jako twory abstrakcyjne, skonfrontowane zostały z ich wizualnymi pierwowzorami, tj. reprodukcjami fenomenów przyrody, fizyki czy architektury, ale także zwyczajnymi widokami, zacerpniętymi – za pośrednictwem prasy kolorowej, gazet i magazynów – z rzeczywistości. Ogląd twórczości Maziarskiej w tej perspektywie przyniósł wprawdzie próbę bliższego przyjrzenia się samym obiektom, aczkolwiek prowadził również do tłumaczenia ich formy głównie istnieniem szkicu i traktowaniem obrazów raczej jako ich artystycznych odpowiedników, co wieść mogło do redukcji ich roli do transpozycji fotografii na trójwymiarowy niby-relief<sup>61</sup>.

Przypisywany „obrazom wypukłym” obiektywny charakter, wraz z obszernym autokomentarzem artystki oraz obecnością fotoszkieł, pozwalają określić twórczość Maziarskiej jako skomplikowaną i wielowymiarową, o dużym potencjale interpretacyjnym. W obliczu złożoności dyskursu narosłego wokół jej prac oraz okoliczności, iż wskazać da się zaledwie kilkanaście par „gotowe dzieło-szkic”, konieczny wydaje się powrót do samych obiektów i poddanie ich ponownemu oglądowi – jako „obrazów z materii”. Ujęcie ich w tej perspektywie, czyli jako zamkniętych całości tworzonej z utrzymaniem nadrzędnej roli kompozycji i oparcie działania

<sup>56</sup> Komentarz dotyczący prac prezentowanych na wystawie indywidualnej w Galerii Krzywe Koło na przełomie 1964 i 1965 roku, „Współczesność („Kronika Plastyczna”)”, nr 3, 3-16 II 1965 (nie sygn.) przedruk, (w:) *Jadwiga Maziarska* (kat. wyst.), Stow. Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1991, s. 41.

<sup>57</sup> A. Kostołowski, op. cit., s. 6.

<sup>58</sup> M. Ujma, *Herezje*, „Artmix”, nr 1, IV–VIII 2001.

<sup>59</sup> M. Kitowska-Łysiak, „Bio-objekty”..., op. cit., s. 104.

<sup>60</sup> Zob.: A. Markowska, tekst towarzyszący wystawie *Jadwiga Maziarska. Fotomontaże, obrazy, inspiracje malarskie* w Galerii Krzysztofory, Kraków, 17 kwietnia – 5 lipca 1998 oraz B. Piwowarska, *Widzieć i dotykać. Problem wyobraźni przestrzennej i reprezentacji w twórczości Jadwigi Maziarskiej*, „Orońsko. Kwartalnik rzeźby”, nr 1-2, 2005, s. 44-53, *passim*; eadem, *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska – listy i szkice*, Warszawa 2005.

<sup>61</sup> A. Markowska, rozdział: *Jadwiga Maziarska*, s. 284, (w:) A. Jakubowska (red.), *Artystki polskie*, Warszawa–Bielsko-Biała 2011, 281-293.

na oryginalnej technice stearynowej, podejmowane w odniesieniu do płaszczyzny, umożliwia wywiedzenie ich specyfiki z nich samych i poszerzenie dotychczasowych odczytań.

\*

*Zdarzenie*<sup>62</sup> to jedna z prac Maziarskiej, w której ugruntowana już technika stearynowa służy stworzeniu obrazu o cechach bliskich reliefowi. Dzieło zwraca uwagę półprzestrzennym charakterem składających się na nie form. Równocześnie odbiega jednak od budowanych ze znacznie występujących przed płaszczyznę brył, znanych z późniejszych kompozycji artystki<sup>63</sup>. Nie daje się ponadto jednoznacznie wpisać w kategorie wytyczane przez dotychczasowe sposoby interpretacji. Nawet jeśli jest obrazem struktury znanej z przyrody (prezentowanej w wersji mikro- bądź makroskopowej), trudno wskazać jej ewentualny pierwowzór.

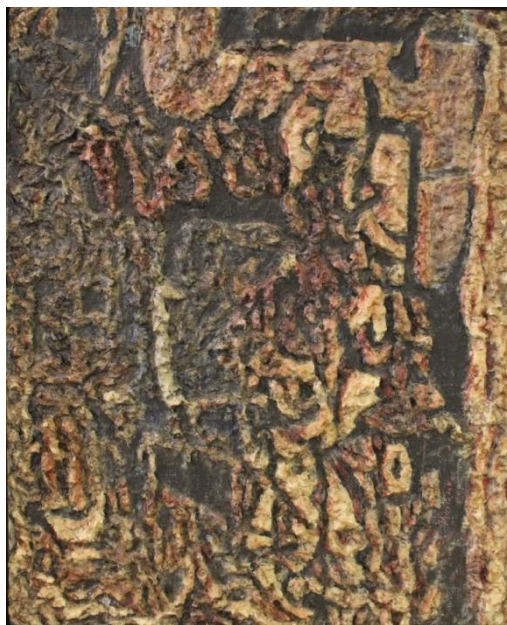
Kompozycja utrzymana jest w gamie czerni, zgaszonych bieli i czerwieni. Z ciemnego podłoża niemal na całym polu obrazowym wyłaniają się nieregularne, jasne formy o różnym stopniu wypukłości, uzyskane przez nawarstwianie mas wosku w odcieniu zgaszonej bieli, z akcentami karminów.

Najciemniejsza, a zarazem najmniej sfaldowana powierzchnia widoczna jest w okolicach lewego górnego narożnika, od którego w dół rozciąga się fragment z nagromadzeniem drobnych, gruzełkowatych zgrubień podmalowanych czernią jak podłoże, z prześwitującym jasnym odcieniem nawarstwowanego wosku. Miejscami wypukłości przyjmują bardziej zorganizowaną formę zbliżoną do podłużnych, pionowych wałków, niekiedy wyodrębnionych ze zgęstnień podłoża jaśniejszym odcieniem. Powierzchnia tej części kompozycji (zwłaszcza w połowie jej wysokości) oddziałuje równocześnie jako najrozleglejsza ciemna plama. Opracowanie tego fragmentu kompozycji daje wrażenie płaszczyzny w stanie przeobrażenia – niejednoznacznej zarówno pod względem ukształtowania, jak i barwy, jakby pulsującej<sup>64</sup>, tętniącej podskórnym rytmem.

<sup>62</sup> *Zdarzenie*, 1963, 100 x 80 cm, technika mieszana (w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu – Mp 2759).

<sup>63</sup> Zob. np.: *Relief bez tytułu*, 1964/5 (w zbiorach Muzeum Ziemi Chełmskiej im. W. Ambroziewicza w Chełmie – Galeria 72 – MCH/S/M/663); *Kontrola „Operacji 8”*, 1968 (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie – MNK II-b-2012); *Strefa presji*, 1968 (w zbiorach Muzeum Okręgowego im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy – MOB/MW-1545).

<sup>64</sup> O efekcie „pulsowania” powierzchni obrazów J. Maziarskiej piszą m.in.: K. Czerni, *Sztuka dyskretna – malarstwo Jadwigi Maziarskiej w Pałacu Sztuki*, „Tygodnik Powszechny”, nr 49 (8 XII) 1991; M. Rosiak, *Płaszczyzny przestrzeni, przestrzenie...*, op. cit.; M. Kitowska-Łysiak, „*Bio-objekty*...”, op. cit., s. 103.



1. Jadwiga Maziarska, *Zdarzenie*, 1963, technika mieszana, 100 x 80 cm, w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu (Mp 2759), fot. M. Jankowska-Andrzejewska

Ciemna materia delikatnych zgruźleń, w miarę przechodzenia ku dolnej krawędzi kompozycji, zyskuje jaśniejszy odcień i poddana zostaje organizacji. Nawarstwienia nabierają większej wypukłości i bardziej zdefiniowanej formy, z których czytelny jest półksiężycowaty kształt nieco poniżej połowy odległości między osią horyzontalną a dolną krawędzią kompozycji. Jasne wypiętrzenia spływają kaskadowo od ciemnej połąki ku środkowi dolnej krawędzi kompozycji, gdzie na prawo od osi wertykalnej rozciąga się powierzchnia najsilniej oddziałująca zgęstnieniem materii. To już nie obserwowane wcześniej zgrubienia, zgruźlenia, a wyraźne, w zdefiniowany sposób wylaniające się z czarnego podłoża, formy o ostrym konturze i największym w obrębie kompozycji stopniu wypukłości, podkreślone równocześnie najjaśniejszym odcieniem. W połowie odległości między dolną krawędzią a osią horyzontalną koncentrycznie ułożone klinowate formy tworzą zagęszczenie, skontrastowane z ujmującymi je po bokach plamami gładkiej czerni, z których silniej oddziałuje pionowe pasmo po prawej stronie.

Pasmo to kieruje ogląd w górę, gdzie nawarstwienia – zmniejszające się i stonowane akcentem karminu – zdają się „uspokajać”, przechodząc w formy bardziej brylowate, ciemne, płaskie, powstałe przez równomier-

nie nakładaną materię wosku. Tworzy on nieregularną, ale jednolitą, raczej spłaszczoną powierzchnię, która występuje ponad czarne podłoże. Formy – podobnie jak te w dolnej części – w zdecydowany sposób odcinają się od tła, które przybiera tu kształt meandrujących, ale regularnych pasm, przypominających korytarze czy kanały mrowiska. Kierują one ogłąd w górę i w lewo, gdzie uwagę zwraca jasna, półowalna forma przecięta górną krawędzią pola obrazowego. Podobne ograniczenie wglądu w sugerujące większą całość pionowe pasmo nawarstwień ma miejsce przy prawej krawędzi. Zabiegi te z jednej strony otwierają kompozycję i pozwalają traktować ją jedynie jako wycinek bardziej złożonej i rozbudowanej struktury<sup>65</sup>. Z drugiej jednak strony, oko prowadzone wzdłuż prawej i górnej krawędzi dodatkowo kierunkowane jest przez wspomniane meandrujące pasma czerni, z których najbardziej zdefiniowaną formę posiada wąskie, pionowe, skierowane wyraźnie w lewo – jakby „spychające” połączenie materii dalej w tę stronę. Ostatecznie wzrok natrafia na zestawienie przywołanej, przeciętej krawędzią formy z otwierającą lekturę plamą czerni. Moment ten zamyka proces ogłądu obrazu, który może być widziany jako przedstawienie zmienności stanów materii, przechodzącej kolejne stadia w miarę przemieszczenia się w obrębie pola obrazowego wirowym ruchem zachodzącym wokół (na pierwszy rzut oka nieakcentowanego) centrum.

\*

Tak zorientowany ogłąd odnosi do częstych u Maziarskiej zabiegów odwracania perspektywy. Pokrywanie całej płaszczyzny zgrużeniami i nawarstwieniami – pozornie bezładnymi, pozbawionymi wyraźnych dominant – prowadziło do powoływania obrazów bliskich widokom z lotu ptaka. Niektóre prace<sup>66</sup> artystki stanowią potwierdzenie słuszności takiego kierunku interpretacji. Podejmowane przez Maziarską eksperymenty z płaszczyzną mogą być więc widziane jako zabiegi mające prowadzić do jej „uprzestrzennienia”, co ujawnia się na obrazie jako pulsująca, tętniąca powierzchnia-faktura, rzutuująca na finalny wyraz dzieła. Analiza twórczości Maziarskiej w zaproponowanym ujęciu zdaje się uzupełniać istniejące odczytania o aspekty dotąd mało akcentowane, bądź jedynie wzmiankowane lub pojawiające się jako luźne spostrzeżenia w autokomentarzu artystki. Oczywiście nie sposób zakwestionować reliefowy cha-

<sup>65</sup> Tak o obrazach J. Maziarskiej M. Malinowska-Klimek, *Jadwiga Maziarska. Wystawa monograficzna* (kat. wyst.), Miejska Galeria Sztuki Extravagance w Sosnowcu, 2002.

<sup>66</sup> Zob. *Kompozycja*, 1970 (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie – MNK II-b-2176) i fotoszkie wykorzystujący zdjęcie lotnicze zamku w Ogrodzieńcu.

rakter „obrazów wypukłych” i ich niejednoznaczny status, zawieszony pomiędzy malarstwem i rzeźbą. Uwadze nie powinien jednak umknąć fakt, że Maziarska eksploatuje typowo malarskie wartości: płaszczyznę, kolor i kompozycję.

Mimo pierwotnie amorficznego charakteru wykorzystywanych materii (głównie wosku i dodawanych doń ziaren, pyłów), ich użycie nie prowadzi artystki do stworzenia prac opartych na bezładnych „wylewach” czy niekontrolowanych „chlapięciach” materii. W przeciwieństwie do twórców abstrakcji *informel*<sup>67</sup> Maziarska opiera bowiem wyraz dzieła na złożonym procesie konstruowania płaszczyzny przez wznoszenie na płótnie „szkieletów” z gałganków, waty, ligniny, pakułów, posypywanie ich ziarnistymi substancjami i pokrywanie warstwą stearyny bądź pozostaje wyłącznie przy nakładaniu woskowych warstw. Sama artystka wskazywała, że „rozlewanie czy włączanie materii w obraz nigdy nie zgadzało się z [jej] rozumieniem tworzenia”, dlatego zawsze konstruowała<sup>68</sup>. Słowa te jednoznacznie kierunkują interpretację omawianych działań, które ująć należałoby w kategoriach budowy, dokonywanej przy użyciu pozaobrazowych materii w odniesieniu do płaszczyzny. W ten sposób powstały prace oddziałujące wprawdzie w trzech wymiarach, ale warunkowane przez działanie na płaszczyźnie i – jak trafnie zaznaczono w literaturze – przeznaczone do oglądu z jednej strony<sup>69</sup> – frontalnie.

Warto podkreślić bogactwo zabiegów, jakie artystka stosuje względem płaszczyzny. Mowa o stopniowaniu napięć, począwszy od delikatnych powierzchni lekko jedynie mierzwionych, przez połacie pokryte gruzłowatą, porowatą materią, aż po półprzestrzenne, niemal autonomiczne bryły. Nawarstwienia wosku (niezależnie od stopnia wypukłości) często wyłaniają się wyraźnie odcinając się od podłoża, od którego niuansowane są przy tym za pomocą barwy. W konsekwencji mówić można o roli koloru<sup>70</sup>, który według Maziarskiej „jest tym dla malarstwa, czym krew dla

<sup>67</sup> O odmienności twórczości J. Maziarskiej względem abstrakcji *informel*: M. Rosiak, *Płaszczyzny przestrzeni...*, op. cit.; Malinowska-Klimek M., op. cit.

<sup>68</sup> Z rozmowy z Z. Taranienko, op. cit.

<sup>69</sup> B. Piwowska, *Widzieć i dotykać...*, op. cit., s. 45.

<sup>70</sup> Kolorowi w pracach J. Maziarskiej przypisywano dotychczas raczej pomniejsze znaczenie. Pisano o „anonsach barwnych” spraw rozgrywających się pod powierzchnią (W.J. Dobrowolski, op. cit.; B. Kowalska, *Jadwiga...*, op. cit., Chełm 1978), akcentowano ograniczenie palety do monochromatycznych szarości, przypisując barwie drugorzędą rolę (B. Kowalska, *Jadwiga...*, op. cit., Kraków 1984). Odmiennie kwestię tę problematyzował jedynie J. Chrobak, wskazując, iż „Maziarska doskonale wie w jaki sposób kolor zależy od materii” i podkreślając współrzędność obu czynników w kształtowaniu wyrazu dzieła (J. Chrobak, *Jadwiga Maziarska* – kat. wyst., Uniwersytecka Galeria Sztuki Współczesnej – Cieszyn, II–III 1986).

organizmu”<sup>71</sup>. Choć w „obrazach wypukłych” artystka zawężyła paletę do odcieni zgaszonych, ziemistych, organicznych, to nie sposób mówić w przypadku jej prac o eliminacji znaczenia barwy. Należy raczej podkreślić, że ma ona znaczenie równorzędne z różnorodnie kształtowanym woskiem i innymi materiałami, stanowiąc środek organizacji płaszczyzny.

Mówiąc o kolorach, które mają „ciężar”<sup>72</sup>, Maziarska sugerowała powiązanie obu czynników w jej pracach. Ich efekt wizualny jest wypadkową ukształtowania powierzchni za pomocą stearyny i innych materii pozaobrazowych oraz wynikającego z ich użycia rozkładu plam i akcentów barwnych, które dookreślają powoływane z nich, reliefowo kształtowane formy i pozwalają w pełni im wybrzmieć. Wymaga zaakcentowania, że byłoby to trudne do osiągnięcia w obrazie malowanym; równocześnie jednak specyfika dzieł nie wyczerpuje się w tradycyjnie rozumianym reliefie, kształtowanym przez rycie, rzeźbienie czy odlewanie w jednym materiale. W przypadku „obrazów wypukłych” należałoby raczej mówić o wypadkowej użycia różnych składowych: konstruujących topografię wypukłości skłębionych gałganków, zwojów ligniny, kul waty, domieszek substancji sypkich – ziaren, żwirów oraz nakładanych z dużą pieczołowitością barwionych warstw wosku.

Maziarska – mimo różnorodności użytych materii – nie eksponuje ich, a swoich prac nie czyni demonstracją ich faktury. Przy użyciu koloru i wosku materię te wręcz kamufluje, akcentując jedynie to, co znajduje się na powierzchni: sekwencje wypukłości ujednoczone warstwą stearyny. Konstruowana w ten sposób płaszczyzna funkcjonuje zatem jako twór autonomiczny, bliski – jak zauważano w „strukturalnych” lekturach prac artystki – tworem natury. Nie przypominają one jednak ich konkretnych widoków, nie są też one sugerowane przez (dość ogólne zresztą) tytuły. Związki prac z fenomenami rzeczywistego świata zdają się więc być jedynie sygnalizowane, a analogii z rzeczywistością szukać należałoby raczej właśnie w samym procesie twórczym – procesie budowy.

Ostateczny efekt, osiągany przez Maziarską w indywidualnie przez nią opracowanej technice stearynowej, związany jest z oddziaływaniem „uprzestrzennioną” płaszczyzną, której ogląd zaprojektowany przez autorkę uruchamia dynamiczne zależności między jej składowymi. Oprócz użycia w tym celu materii pozaobrazowych podkreślić należy, że Maziarska komponuje je w odniesieniu do płaszczyzny ograniczonej ramami. W rezultacie oko widza prowadzone jest nie tylko po powierzchni nawarstwień, wypukłości czy wgłębień, ale z uwzględnieniem ich dyspozycji na

<sup>71</sup> Z rozmowy J. Maziarskiej z B. Matkowską-Świąt. *Kolor jest jak krew. Rozmowa z Jadwigą Maziarską*, „Gazeta Wyborcza” (dodatek „Gazeta w Krakowie”), nr 137, 13 VI 2000.

<sup>72</sup> Ibidem.



płaszczyźnie wyznaczonej kształtem pola obrazowego. Artystka nie kreuje beładnych mas materii czy replikowanych struktur quasi-przyrodniczych, lecz w pełni świadomie wykorzystuje podstawowe dla płaszczyzny wartości: krawędzie, główne osie, centrum, względem których orientuje węzłowe punkty kompozycji. Stąd mimo rzeźbiarskiego niemal charakteru prac, Maziarska nie unieważnia znaczenia płaszczyzny, ale proponuje jej nowy wariant.

### „KOMPOZYCJE FAKTUROWE” BRONISŁAWA KIERZKOWSKIEGO

Jednym z artystów, którego prace wyróżnia fakt pozostania na płaszczyźnie, przy równoczesnym wyjściu poza tradycyjnie przypisane działaniom na niej tworzywa, jest Bronisław Kierzkowski. Jego najbardziej charakterystyczne dzieła – określane przez autora mianem „kompozycji fakturowych” i kolejno numerowane<sup>73</sup> – powstawały od około 1957 roku<sup>74</sup> przy użyciu masy gipsowej i metalowych odpadów produkcyjnych (taśm blachy, szablonów i ścinków metalu). Choć artysta ostatecznie zyskał miano jednego z pierwszych, którzy w okresie odwilży podjęli działania określane mianem malarstwa materii<sup>75</sup>, jego prace stanowić musiały rodzaj osobliwości, o czym świadczyć może określenie go przez Jana Cybisa (reprezentującego starsze pokolenie artystów), mianem „piekarza gipsowych ptysi”<sup>76</sup>. Prace Kierzkowskiego, ze względu na wymykanie się gatunkom, poddawane były próbom tłumaczenia na język tradycyjnych mediów i widziane jako „malowane stiukiem, siatką metalową, drutami”<sup>77</sup>, bądź uznawane za efekt „przygody z gipsu, która nie ma jeszcze nazwy”<sup>78</sup>.

<sup>73</sup> Kierzkowski tworzył „kompozycje fakturowe” także w kolejnych dekadach. O ich ewolucji w kierunku upraszczania kompozycji na początku lat 60. XX wieku, nadawaniu im spokojniejszej rytmiczności układów oraz budowaniu ich w oparciu o formę owalną, piszą m.in.: B. Kowalska, *Polska...*, op. cit., s. 110; P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce...*, op. cit., s. 158.

<sup>74</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 109.

<sup>75</sup> B. Kowalska obok B. Kierzkowskiego wymienia: posługującego się głównie farbą S. Gierowskiego oraz J. Ziemskiego, akcentując też znaczenie twórczości J. Maziarskiej. B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 109 oraz *Bronisław Kierzkowski. Malarstwo* (kat. wyst.), Galeria Sztuki BWA, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, 19 I – 4 II 1974.

<sup>76</sup> Z tekstu S. Gierowskiego, (w:) *Bronisław Kierzkowski, 1924–1993* (kat. wyst.), Muzeum Okręgowe w Toruniu, 20 VII–28 VIII 1994.

<sup>77</sup> Z tekstu A. Wojciechowskiego, (w:) *Bronisław Kierzkowski* (kat. wyst. – w ramach cyklu „Konfrontacje”), Galeria Krzywe Koło, Warszawa, kwiecień 1960.

<sup>78</sup> *Przygoda z gipsu* (niesygn.), „Przegląd Kulturalny”, nr 17, 21 kwietnia 1960.

Dzieła te są więc zasadniczo trudne do ulokowania w ramach przyjętych kategorii.

W opracowaniach dotyczących polskiej sztuki powojennej, prócz wskazania faktu porzucenia przez Kierzkowskiego tradycyjnej materii farby, akcentowano także charakter stosowanych pozamalarskich tworzyw i działania oparte na łączeniu – odmiennych w wyrazie – elementów metalowych oraz gipsu<sup>79</sup>. Dostrzegając nowatorstwo prac artysty, starano się oddać ich graniczny charakter. Stąd też sytuowano je między malarstwem i rzeźbą czy podkreślano ich bliskość z poszukiwaniami artystów zachodnich wykorzystujących fragmenty realnych przedmiotów i tworzyw – Tàpiesa czy Burriego<sup>80</sup>. Prace Kierzkowskiego określano przy tym mianem „obrazów-przedmiotów”, „obrazów-reliefów”<sup>81</sup>, „obrazo-przedmiotów”<sup>82</sup>, „reliefów-asamblaży”<sup>83</sup> czy wreszcie jako „malowanych materia”<sup>84</sup>. Dzieła te można zatem rozpatrywać jako rodzaj obiektów „innych”, stanowiących wyzwanie w oczach odbiorców, krytyków czy badaczy. Jednocześnie, perspektywy oglądu wyznaczane przez dotychczasowe ujęcia twórczości Kierzkowskiego, choć akcentują jej specyficzny charakter, to jednak zdają się go oddawać nie w pełni, co najwyżej wzmiankując kwestie, które warte są głębszej analizy.

\*

*Kompozycja fakturowa nr 433*<sup>85</sup> Bronisława Kierzkowskiego wykonana została (jak wszystkie prace serii) przy użyciu materii o diametralnie odmiennych właściwościach fizycznych i znaczeniowych. Elementy metalowe (wycinki i taśmy blachy o zróżnicowanym wykroju) będące *de facto* odpadami przemysłowymi, zestawiane są z i przy użyciu substancji o pierwotnie niezdefiniowanej formie, jaką jest gipsowa zaprawa. Kompozycja utrzymana jest w stonowanej, stosunkowo wąskiej gamie barw, w której dominuje zgaszona biel zaprawy oraz zbliżone do umbrzy odcienie fragmentów metalowych.

<sup>79</sup> A. Kępińska, *Nowa sztuka...*, op. cit., s. 58; A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 91; B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 110.

<sup>80</sup> J. Bogucki, op. cit., s. 145.

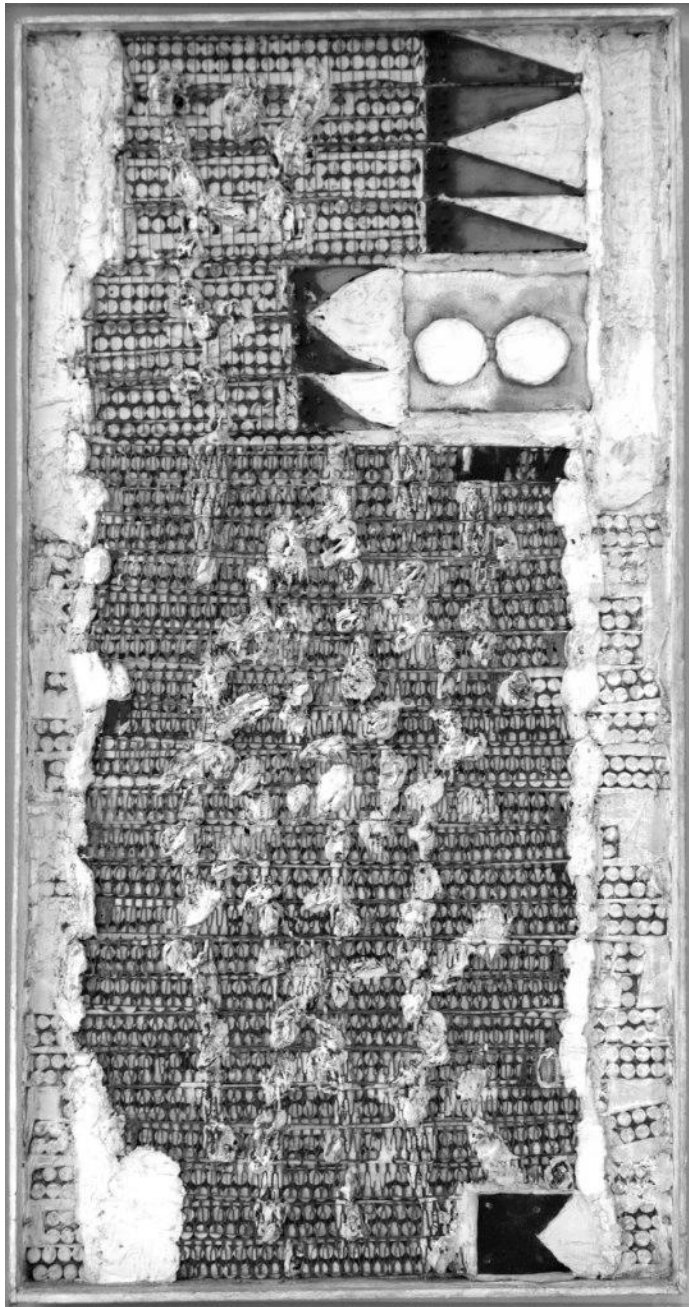
<sup>81</sup> Z tekstu Z. Taranienko, (w:) *Bronek Kierzkowski. Fakturowce. 1984–1987* (kat. wyst.), Centrum Sztuki Studio im. S.I. Witkiewicza, Warszawa PKiN, (III–IV 1987), Warszawa 1987.

<sup>82</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 110.

<sup>83</sup> A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo...*, op. cit., s. 98

<sup>84</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 90; T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. III, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 437.

<sup>85</sup> *Kompozycja fakturowa nr 433*, 1958, drzewo, gips, metal, 175 x 92 (w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu – Mp 2424).



2. Bronisław Kierzkowski, *Kompozycja fakturowa nr 433*, 1958, drzewo, gips, metal, 175 x 92 cm, w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu (Mp 2424), fot. M. Jankowska-Andrzejewska

Pole obrazowe o kształcie pionowego prostokąta pokrywa „płatana” metalowych elementów, zintegrowanych wiążącymi właściwościami gipsowej zaprawy. W odbiorze dominuje – umiejscowiony na osi wertykalnej i zajmujący niemal całą szerokość kompozycji – pas o barwie utrzymanej w tonacji brązów, utworzony z azurowych listew blachy ułożonych horyzontalnie, jedna nad drugą i szczelnie pokrywających pole obrazowe. Bieg pasa, jednolity w dolnej części, komplikuje się na 2/3 jego wysokości, gdzie zostaje zakłócony wprowadzeniem mocnych akcentów w prawej części kompozycji, wyróżniających się geometryczną formą i relatywnie intensywnym odcieniem. Ciemne trójkąty blachy zwrócone wierzchołkami w stronę prawej krawędzi kontrastują tu z jasnymi „klinami” gipsowego podłoża. Elementami o największym ciężarze wizualnym, które rozbijają bieg trójkątów, są dwa jasne koła będące efektem wylewania się zaprawy przez okrągłe otwory w prostokątnym fragmencie blachy, zamalowanym odcieniem nawiązującym do gamy gipsowych bieli, nieznacznie tylko od nich ciemniejszym. Wprowadzenie tych elementów zakłóca ciągłość lektury centralnego pasa i przenosi uwagę na podobne akcenty widoczne w dolnych partiach pola obrazowego, które – pojedyncze i znacznie mniejsze – zdają się być zaledwie ich echem. Na podstawie analogii barwy i częściowo również kształtów uwaga koncentruje się na owalnej, nieregularnej plamie gipsowej masy nałożonej niedbale i lekko spłaszczonej, widocznej przy lewej krawędzi pasa oraz – umiejscowionej przy prawej krawędzi – formie powstałej przez nałożenie na podłoże ciemnego prostokąta blachy z trójkątnym wycięciem.

Rozbicie lektury centralnego pasa kieruje ogłąd od całości ku widocznym na jego powierzchni detalom. Powierzchnię pokrywają przy tym nieregularne gruzły zaprawy, skoncentrowane w okolicach osi wertykalnej na 2/3 wysokości kompozycji i zredukowane w miarę zbliżania się ku krawędziom pasa. Nagromadzenie gruzłów w nieregularnej sekwencji może być sugestią wyładowań, impulsów czy – stosując określenia bliższe formom organicznym – wykwitów, pączkujących na powierzchni obrazu. Taka lektura nieregularnych kleksów gipsowej zaprawy ujawnia ich relację względem metalowych komponentów pasa i pozwala potraktować dosłownie – jako element spajający poszczególne warstwy: azurowe taśmy blachy i gipsowe podłoże.

O ile metalowe listwy szczelnie pokrywają powierzchnię w obrębie pasa, o tyle ich relacja względem lewej i prawej krawędzi okazuje się być bardziej złożona. Pas centralny został bowiem w zdecydowany sposób wydzielony nawarstwieniami grubo i dość niedbale nałożonej gipsowej zaprawy, która tworzy pasma równoległe do osi wertykalnej. Wąską stre-

fę między tymi pasmami a krawędziami kompozycji również pokryto gipsową zaprawą. W powstałych w ten sposób przestrzeniach, w dolnej części – do około 2/3 wysokości pola obrazowego, widoczne są też pasy blachy wtopione w podłoże, które kontynuują ułożenie elementów w centralnym pasie. W tym miejscu widoczny jest też efekt analogiczny do opisanego już „wylewania się” zaprawy przez okrągłe otwory w pasie blachy. Efekt ten różnicowany jest zależnie od siły, z jaką ażurowy szablon wciśnięto w podłoże. Prócz czysto ornamentalnego znaczenia tworzonej w ten sposób powierzchni i akcentowania specyfiki zestawianych materii (tj. pierwotnie bezkształtnej masy gipsowej oraz posiadającej zdecydowaną, określoną formę blachy<sup>86</sup>) uwagę zwraca relacja ich wzajemnego przenikania i fakt ich ostatecznej konsolidacji.

Granica wyznaczona przez nawarstwienia zaprawy między pasem centralnym a strefami przy krawędziach uwidacznia nadto różnicę sposobu ukształtowania obu stref. Pas centralny, odbierany jako miejsce nagromadzenia detali, ciemniejszy od pasów bocznych, wysuwający się niejako na pierwszy plan – okazuje się być utworzony z nałożenia ażurowych taśm blachy na wtopione w gipsową zaprawę fragmenty o okrągłym wykroju. Powstaje w ten sposób nagromadzenie kształtów, których komplikacja wynika z nawarstwienia metalowych elementów o różnym rysunku. Równocześnie w oglądzie wciąż silnie oddziałują fragmenty o kolistym wykroju, eksponowane w strefach bocznych. Ich sąsiedztwo – na zasadzie kontrastu – podkreśla złożoność pasa centralnego, którego oddziaływanie opiera się nie tylko na relacjach elementów zestawionych na płaszczyźnie, ale komponowanych w odniesieniu do niej, nawarstwianych jeden na drugi – w przestrzeni.

Elementy kompozycji organizowane są głównie w oparciu o podstawowe kierunki: horyzontalny (bieg pasów blachy) i wertykalny (ciemny pas, wały gipsu). Jednocześnie jednak oddziaływanie całości jest efektem komplikowania podstawowych relacji, jakie wiążą się z płaszczyzną<sup>87</sup>. Oko widza poprowadzono bowiem po powierzchni złożonej całości, która przypominać może rodzaj kobierca, aczkolwiek znaczenie tak tworzonej

<sup>86</sup> Tak o twórczości B. Kierzkowskiego: A. Kępińska, op. cit., s. 58.

<sup>87</sup> O działaniach B. Kierzkowskiego jako malarzskim komponowaniu materii w określonym porządku zob. zwłaszcza: A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 90 („harmonijna całość” osiągnana mimo różnych właściwości elementów); A. Kępińska, *Nowe malarstwo...*, op. cit., s. 58 („wtręty układane są w pewnym porządku”); P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce...*, op. cit., s. 156-159 („materiami posługuje się jak malarz: układa je w określonym porządku, kompozycja służy poszukiwaniu harmonii w oparciu o pedantyczne postępowanie malarzkie, mozolny proces dochodzenia do właściwej formy”).

kompozycji wykracza poza czysto dekoracyjny charakter czy oddziaływanie efektem *horror vacui*<sup>88</sup>.

*Kompozycja fakturowa nr 433* winna być odczytywana z uwzględnieniem faktu wzajemnego przenikania się materii – zarówno w sensie dosłownym (gips – blacha), jak i wizualnym (kondensacja ażurowych fragmentów odbierana jako całość). Istotne znaczenie mają tu elementy oddziałujące punktowo: dwie koliste formy w górnej części pola obrazowego i mniejsze przy jego krawędziach, nieregularna plama oraz zbliżone do niej formą, lecz mniejsze, zwielokrotnione gruzły gipsowej zaprawy. Zwłaszcza te ostatnie zdają się narzucać kierunek oglądu, dopełniający lekturę płaszczyznową. Za sprawą wspomnianych gruzłów widoczna staje się złożoność centralnego pasa, który okazuje się być utworzony z fragmentów blachy, nakładanych jeden **nad** drugim nie tylko względem osi wertykalnej, ale także – dosłownie: nawarstwianych jeden **na** drugim w odniesieniu do płaszczyzny.

\*

O złożoności prac Kierzkowskiego, która nie wyczerpuje się w oglądzie płaszczyznowym, starano się pisać wskazując na ich – niejako zawieszony między malarstwem a rzeźbą – charakter<sup>89</sup>. Określanie ich m.in. mianem „obrazów-reliefów”<sup>90</sup> pozwalało lokować dzieła w nurcie prac przekraczających dwa wymiary, a nadrzędną zasadę ich tworzenia upatrywano w „zatapianiu rzeźbiarskiej konstrukcji metalowej w traktowanej po malarsku płaszczyźnie obrazu”<sup>91</sup>. Taka perspektywa oglądu zdradza jednak niewystarczający charakter kategorii służących opisowi prac, aniżeli pozwala ściśle ująć styl artysty. Działanie Kierzkowskiego nie opiera się bowiem jedynie na komponowaniu pozamalarskich materii w przestrzeni i przenoszeniu ich na płaskie, gipsowe podłoże. Osiąganego efektu nie należy zatem upatrywać w sumie składowych, lecz raczej w ich synergii.

Niejednoznaczny charakter relacji między elementami metalowymi i zaprawą gipsową ujmowano jako zabieg „strukturalizowania bezforemnej materii gipsowej”<sup>92</sup> za sprawą układania w określonym porządku

<sup>88</sup> P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce...* op. cit., s. 161; A. Baranowa, *Malarstwo materii (cz. 2) Środowisko warszawsko-lubelskie. 1957–1963*, folder towarzyszący wystawie w Galerii Zderzak, Kraków 2001.

<sup>89</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 90; P. Majewski, *Malarstwo materii...*, op. cit., s. 161.

<sup>90</sup> A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo...*, op. cit., s. 98.

<sup>91</sup> Ibidem, s. 98.

<sup>92</sup> A. Kępińska, *Nowe malarstwo...*, op. cit., s. 58.

fragmentów blach i szablonów przemysłowych. Status gipsowej zaprawy nie daje się zdefiniować wyłącznie jako element łączący czy też jako tło dla nakładanych nań elementów kompozycji. W wyniku zatapiań oraz wciskania w podłoże metalowych elementów o różnorodnych kształtach i wykrojach, gipsowa masa zyskuje nową rolę – wylewając się przez otwory i wykroje o różnorodnym rysunku, funkcjonuje równocześnie także jako figura, czytelna na tle ciemniejszej blachy. Można zatem mówić wręcz o ciągłej „transformacji” statusu zaprawy i związanej z nią niestałości, niestabilności znaczeń, które przypisywać można poszczególnym fragmentom i połąceniom materii we wzajemnych relacjach. Powoływana w ten sposób całość – metalowo-gipsowa płaszczyzna – jawi się jako labilna, której efemeryczny charakter związany jest z efektem wizualnym uzyskiwanym w odbiorze.

Gipsowa zaprawa (niezależnie od statusu, jaki zyskuje w danym fragmencie), rozpatrywana w odniesieniu do całości, jest czynnikiem stale obecnym w lekturze pracy. Dlatego choć mowa o kompozycji, której ze względu na odejście od użycia farby nie daje się rozpatrywać w kategoriach czysto malarskich, uwagę zwraca rola, w jakiej owa gipsowa zaprawa funkcjonuje. Jest ona mianowicie nieodłączna wobec tego, co zjawia się na i z niej. W tej perspektywie ujawnia się charakter kompozycji Kierzkowskiego, które mogą być traktowane jako „obrazy z materii”, których specyfiki nie sposób wyczerpać w wyniku dosłownego, prostego przełożenia ich na język obrazu malowanego. Stąd też, mimo iż wskazywano, że „koloryt wydobyty jest efektami światłocieniowymi, rysunek – liniami drutu i metalowych kresek”<sup>93</sup>, jednak oddziaływanie omawianych prac wykracza poza osiągnięte w ten sposób efekty.

Z pełną świadomością nieprzystawalności określeń z zakresu malarstwa, nakładanie przez artystę pasów ażurowej blachy na gipsowo-metalowe podłoże oraz oddziaływanie prześwitującymi przez nie warstwami można by porównać z rodzajem laserunku. Uwagę zwraca jednak złożoność relacji płaszczyznowo-przestrzennych. Tytułowa faktura nie ogranicza się do samych jej składowych (różnorodnie wprowadzicie kształtowanych, ale rozciągniętych na jednej płaszczyźnie). Znaczenie mają bowiem nie tylko fragmenty blachy nałożone na gipsowo-metalowe podłoże, które wpływają na jego odcień, ale także to, co rozgrywa się niejako pomiędzy powierzchnią obrazu, a tym co widoczne jest pod nią/pomimo niej. Poszczególne warstwy, oddalone w porządku przestrzennym, są odrębnymi, ułożonymi równolegle względem siebie częściami płaszczyzny, których obecność składa się na odbiór całości. *Kompozycja fakturowa*

<sup>93</sup> A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo...*, op. cit., s. 98.

*nr 433* może być zatem widziana jako przykład pracy, której lektura – wychodząca od płaszczyzny – zakłada ścisłą korelację percepcji tejże (płaszczyzny) i przestrzeni (warstwy, ogląd niejako „w głąb”). Właśnie w tym aspekcie upatrywać można specyfiki dzieła, związanej z byciem – dosłownie rzecz ujmując – czymś innym niż jedynie działaniem materią na płaszczyźnie.

Tego rodzaju kompozycje Kierzkowskiego, tworzone z materii pozamalarskich silnie oddziałują fakturą poszczególnych fragmentów. Dobitym tego potwierdzeniem jest fakt określania tychże prac przez samego artystę mianem „kompozycji fakturowych”. Ich specyfika nie ogranicza się jednak wyłącznie do ekspozycji surowości metalowych wycinków, chropowatości nieregularnie kształtowanego gipsu czy ażurowej budowy pasów blachy. Zestawianie poszczególnych elementów, często w wielowarstwowym układzie, prowadzi do powołania autonomicznej, właściwej dla konkretnej pracy **faktury**. Powstaje ona w wyniku działań podejmowanych w odniesieniu do płaszczyzny i dzięki temu scalana jest w procesie oglądu.

Zaproponowana lektura kompozycji fakturowych zdaje się przełamywać dotychczasowe odczytania, które wizualny potencjał prac „zamykały” w interpretacjach opartych na warstwie skojarzeniowej<sup>94</sup>, często wywodząc je z faktów biograficznych (podkreślanych wprawdzie przez samego artystę, będących jednak nie tyle treścią, co jedynie inspiracją dla powstania kompozycji). Wskazywano przy tym między innymi na znaczenie podróży artysty do Afryki (Maroko) i wyniesionych zeń wrażeń optycznych związanych z pustynnym krajobrazem. Pisano więc o „surowości pustynnego pejzażu, w którym nie ma życia”<sup>95</sup>, „szkieletach ryb przysypanych gorącym piaskiem”<sup>96</sup>. Odnosząc prace Kierzkowskiego do lokalnych realiów, upatrywano w nich natomiast odbicia krajobrazu PRL jako permanentnego „placu budowy, pełnego betonowych, surowych konstrukcji i stalowych szkieletów”<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> Zob. m.in.: formułowane w odniesieniu do prac B. Kierzkowskiego, J. Lebensteina oraz W. Paklikowskiej-Winnickiej określenie: „spatynowane przez wieki płaskorzeźby, sarkofagi, z mumifikowane figury ludzi i wykopaliskowych zwierząt”; A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 87.

<sup>95</sup> Por. A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 90; Idem, *Polskie malarstwo...*, op. cit., s. 98.

<sup>96</sup> Z tekstu A. Wojciechowskiego, (w:) *Bronisław Kierzkowski* (kat. wyst. z cyklu „Konfrontacje”), Galeria „Krzywe Koło”, Warszawa, kwiecień 1960.

<sup>97</sup> Por. P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce...*, op. cit., s. 160. Skojarzenia z pejzażem budzą jedynie wczesne kompozycje fakturowe, np. *Kompozycja I*, 1958, 56 x 82,5 cm, technika mieszana /gips, blacha/ (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie – MPW 1446); *Kompozycja II*, 1958, 41,5 x 52 cm, technika mieszana /gips, żelazo, drewno/



Tymczasem poddanie kompozycji fakturowych całościowej analizie, skoncentrowanej na ich wizualności, pozwala ująć je jako prace obliczone na odbiór zachodzący niemal bez udziału czynnika racjonalnego, a oddziałujące bezpośrednio – w oglądzie. W takim ujęciu prace Kierzkowskiego mogą być postrzegane w ich złożoności, wykraczającej poza akcentowane dotąd aspekty. Specyfika kompozycji nie wyczerpuje się tu w prostym zastąpieniu farby materiały czy tłumaczeniu nietradycyjnych tworzyw na język płaszczyzny. Wiąże się natomiast z konkretnym sposobem myślenia o dziele, który Kierzkowski prowadził do powołania obrazów wielowarstwowych, spajanych w procesie oglądu w jedną całość, tj. fakturę rozumianą nie jak w tradycyjnym malarstwie jako jakość płaszczyzny, ale jako wartość wizualna. Można więc przyjąć, że prace artysty – choć powstawały w oparciu o rezygnację z pewnych składowych tradycyjnie rozumianego obrazu (choćby użycie farby) – związane były jednocześnie z intensyfikowaniem jego szczególnego aspektu, jakim jest indywidualny sposób ukształtowania powierzchni. Osiągnięcie tego efektu nie byłoby możliwe przy użyciu tradycyjnego medium, na co zresztą wskazywał sam artysta; nie byłoby też osiągalne w ramach działań determinowanych intencją zaprzeczenia obrazu. Stąd też trafnie wskazywał Stefan Gierowski, że w pracach Kierzkowskiego bogactwo rozwiązań formalnych podporządkowane było jednak wiodącej idei obrazu<sup>98</sup>.

### „KONKRETY” ADAMA MARCZYŃSKIEGO

W 1960 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie<sup>99</sup> Adam Marczyński – wywołując szok wśród publiczności<sup>100</sup> – zaprezentował około dwudziestu prac stworzonych w ciągu dwóch poprzednich lat. Obok czterech obrazów olejnych wystawiono bowiem kilkanaście kompozycji z fragmentów zmurszałego drewna, łuszczących się płatów forniru, pordzewiałej blachy, żużlu, smoły – całkowicie niemal opartych na zredukowaniu uży-

---

(w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie – MPW 1447), które tłumaczyć można jako stopniowe przełamywanie tradycji realizmu czy realizmu socjalistycznego.

<sup>98</sup> Z tekstu Z. Taranienko, (w:) *Bronek Kierzkowski. Fakturowece 1984–1987* (kat. wyst.), Centrum Sztuki Studio im. S.I. Witkiewicza – Warszawa PKiN, (III–IV 1987), Warszawa 1987.

<sup>99</sup> Wystawie A. Marczyńskiego w czerwcu 1960 roku towarzyszył 6-stronicowy katalog, zawierający notę biograficzną oraz spis 21 eksponowanych prac, z których 2 reprodukowano.

<sup>100</sup> Z relacji prasowych (w:) *Adam Marczyński* (kat. wyst.) BWA w Krakowie (III–IV 1985), Łódź (IX–X 1985).

cia farby<sup>101</sup> i zastąpieniu jej materiałami zaczerpniętymi z rzeczywistości, o wyraźnie antyestetycznym charakterze. Zdziwienie odbiorców potęgować musiał fakt, że autorem wystawionych prac był artysta uznany<sup>102</sup> i kojarzony dotąd z twórczością bliską naturze, inspirowaną wprawdzie abstrakcją w duchu Kandinskiego, Klee czy Miró, niedoprowadzoną jednak do ostatecznych, czysto zgeometryzowanych znaków<sup>103</sup>. Propozycje z krakowskiej wystawy mogły więc zostać uznane za krok radykalny, a przy tym o tyle ważny, że stanowiący zarazem punkt wyjścia do wypracowania w kolejnych latach formuły „układów zmiennych”, „dekompozycji” i „interwencji”. Malarstwo materii Adama Marczyńskiego właśnie w ten sposób opisywane jest zresztą w polskiej historii sztuki – sprowadzone do roli etapu<sup>104</sup>, ogniwa łączącego wczesną twórczość figuratywną z późniejszą, opartą na podziałach płaszczyzny na geometryczne pola wzbogacane kasetonami wyposażanymi stopniowo w ruchome klapki i ostatecznie uniezależnionymi od płaszczyzny, toczącymi autonomiczny byt w przestrzeni.

Nie sposób pominąć faktu różnorodności charakteryzującej *œuvre* Marczyńskiego, jednakże jak dotąd jeden z jej etapów – malarstwo materii – traktowany był marginalnie. Poświęcano mu niewiele uwagi, uwzględniając głównie te aspekty, które wpisywały się w narrację o ewolucji poszukiwań artysty<sup>105</sup>, względnie poddawano je swoistemu cięciu, jedynie wzmiankując działania materiałami w kontekście abstrakcji *informel* i materii konkretnych, a znacznie obszerniej omawiając twórczość późniejszą<sup>106</sup>. Znamienne, że podobna tendencja charakteryzuje także towarzyszące wystawom Marczyńskiego teksty katalogowe, których autorzy – prócz akcentowania skojarzeniowych i ekspresyjnych właściwości użytych materii i poddawania ich stopniowej organizacji – koncentrowali się przede wszystkim na ukazaniu ewolucji poszukiwań artysty, raczej zdawkowo omawiając jego „obrazy z materii”<sup>107</sup>.

<sup>101</sup> Nasycone barwy, jak np. czerń czy czerwień, artysta stosował do opracowania tła – podłoża dla nakładanych nań materii.

<sup>102</sup> A. Marczyński był jednym z artystów, którzy reprezentowali Polską Rzeczypospolitą Ludową na XXVIII Biennale Sztuki w Wenecji, gdzie przebywał na początku sierpnia 1956 roku.

<sup>103</sup> H. Stępień, *Adam Marczyński*, Warszawa 1959, s. 6.

<sup>104</sup> B. Kowalska, *Adam Marczyński* (ulotka-kat. wyst.), Galeria 72, (20 II–20 III 1975), Chełm 1975.

<sup>105</sup> J. Bogucki, op. cit., s. 206.

<sup>106</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 59 oraz 158-160.

<sup>107</sup> Zob.: J. Bogucki, *Adam Marczyński – wystawa* (kat. wyst.), Galeria Współczesna, 18 I–8 II, Warszawa 1967; M. Hermansdorfer, *Adam Marczyński* (kat. wyst.), BWA Łódź, VI 1974; BWA Kraków–Łódź 1985; B. Kowalska, *Adam Marczyński* (ulotka-kat. wyst.),

Dotychczasowe próby ujęcia „konkretów” Adama Marczyńskiego wiązały się przede wszystkim z powielaniem długiej listy użytych nietradycyjnych materii<sup>108</sup>, które pozwalały mówić o bliskości poszukiwań artysty z twórczością tak wyrazistych postaci sztuki zachodniej, jak Alberto Burri, czy świętujący triumfy na weneckim Biennale w 1958 roku artyści wiązani ze szkołą hiszpańską, z Antonim Tàpiesem na czele. Ta łatwo dostrzegalna analogia tworzywa kazała widzieć prace Marczyńskiego jako efekt włączania materii wprost z otoczenia, na zasadzie pozbawionego ingerencji twórcy cytatu<sup>109</sup>. W ten sposób można było też sprowadzać działania artysty do prezentowania fragmentów jak w powiększeniu, co z kolei zbliżać miało go do nurtu abstrakcji strukturalnej<sup>110</sup>. Akcentowano też aspekt związany z oddziaływaniem właściwościami aluzyjnymi, znaczeniowymi<sup>111</sup>, bądź formą samego materiału<sup>112</sup>.

Kwestia odrębności poszukiwań Marczyńskiego<sup>113</sup> związana z estetycznymi, niemal malarskimi efektami, jakie osiągał w „konkretach”, była stosunkowo zgodnie podkreślana przez krytyków<sup>114</sup>, a mimo to nie została jednak uwzględniona w opracowaniach ogólnych. Co więcej, również cechy wyraźnie odróżniające twórczość Marczyńskiego od malarstwa materii w typie *informel* – takie jak dbałość o kompozycję i podporządkowanie fragmentów nadrzędnemu celowi użycia ich na płaszczyźnie – również nie stanowiły zagadnienia, któremu badacze poświęcili więcej uwagi<sup>115</sup>.

Galeria 72, 20 II-20 III, Chełm 1975 oraz *Adam Marczyński* (wystawa monograficzna), BWA w Krakowie, marzec–kwiecień 1985; wrzesień–październik 1985 Łódź.

<sup>108</sup> P. Krakowski, A. Kotula, op. cit., s. 294; A. Kępińska, op. cit., s. 58-59; B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 122; A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo...*, op. cit., s. 97; A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 82.

<sup>109</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 82.

<sup>110</sup> P. Krakowski, A. Kotula, op. cit., s. 294.

<sup>111</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 59; A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo...*, op. cit., s. 97.

<sup>112</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 82

<sup>113</sup> Mechanizm ten odnieść można także do twórczości D. Urbanowicz, nie omówionej w niniejszym tekście, poddanej już analizom w proponowanej perspektywie. Zob. M. Jankowska-Andrzejewska: *Na marginesach odwilżowej „nowoczesności” – malarstwo materii Danuty Urbanowicz*, (w:) W. Włodarczyk (red.), *Współczesność – historia nieznaną*, Warszawa 2013, s. 85-98; eadem, *Malarstwo materii Danuty Urbanowicz*, „Artium Quaestiones”, XXIV, Poznań 2013, s. 215-232.

<sup>114</sup> Zob. m.in.: T. Chrzanowski, *Z krakowskich wystaw*, „Tygodnik Powszechny”, nr 27, 3 VII 1960; A. Osęka, *Procedery*, „Polska”, Warszawa, nr 5, 1962; P. Skrzynecki, *W takt Intradu*, „Echo Krakowa”, nr 51, 1 III 1962, s. 4; E. Garztecka, *Tragizm, liryka, eklektyzm i przeciętność*, „Trybuna Ludu”, nr 41, 10 II 1967.

<sup>115</sup> Spośród autorów opracowań ogólnych jedynie A. Wojciechowski wskazuje tę różnicę. Kwestię tę w jednym z tekstów poświęconych wspomnieniu artysty podejmuje też B. Kowalska; zob. B. Kowalska, *Przemijanie piękna, piękno przemijania*, op. cit., s. 107-108.

Tymczasem właśnie te aspekty wydają się warte uwzględnienia przy ponownej lekturze prac.

Wśród kompozycji eksponowanych na przywołanej krakowskiej wystawie znalazły się m.in. *Konkrety zniszczone*<sup>116</sup>. O ile niektóre z prezentowanych wówczas kompozycji można określić jako oparte na przedstawieniu fragmentów materii wyrwanych z rzeczywistości<sup>117</sup>, wstawionych jedynie w kadr obrazu, oddziałujących przede wszystkim właściwościami zniszczonego tworzywa, o tyle nie sposób powiedzieć tego o *Konkretach zniszczonych*. W tym dziele widz jest bowiem konfrontowany z powierzchnią misternie opracowaną zakomponowanymi fragmentami materii. Pole obrazowe pokrywają stanowiący ciemne tło arkusz papy, przybity wzdłuż krawędzi regularnie rozmieszczonymi gwoździakami, a także nałożone nań jasne fragmenty drewniane, zróżnicowane pod względem odcienia i usłojenia. Fragmenty tworzą dwie prostokątne formy kształtem zbliżone do kwadratów, zestawione jedna nad drugą, przesunięte nieco na prawo od osi wertykalnej.

W odbiorze dominuje górny prostokąt – większy, szerszy; dostępny oglądowi w całości, lekko wysunięty przed płaszczyznę i nachodzący na formę widoczną poniżej. Górny prostokąt oddziałuje także jako bardziej złożony, charakteryzujący się większym napięciem wizualnym, ponieważ utworzony został z nawarstwianych fragmentów forniru (w naturalnym, jasnym odcieniu drewna), pokrytych gęstym rysunkiem splekań. Największy fragment, który wyznacza kształt formy, pokrywają poziome szczeliny. Są one odbierane jako pęknięcia oglądanej powierzchni, równocześnie ujawniają też to, co podłożono pod nimi: podobne elementy ułożone jednak rzadziej i w orientacji pionowej. Pionowe fragmenty zmurszałego forniru nałożono też na powierzchni formy, na całej jej szerokości: dłuższe, zajmujące całą jej wysokość widoczne są przy krawędziach bocznych, a znacznie krótsze – w strefie środkowej.

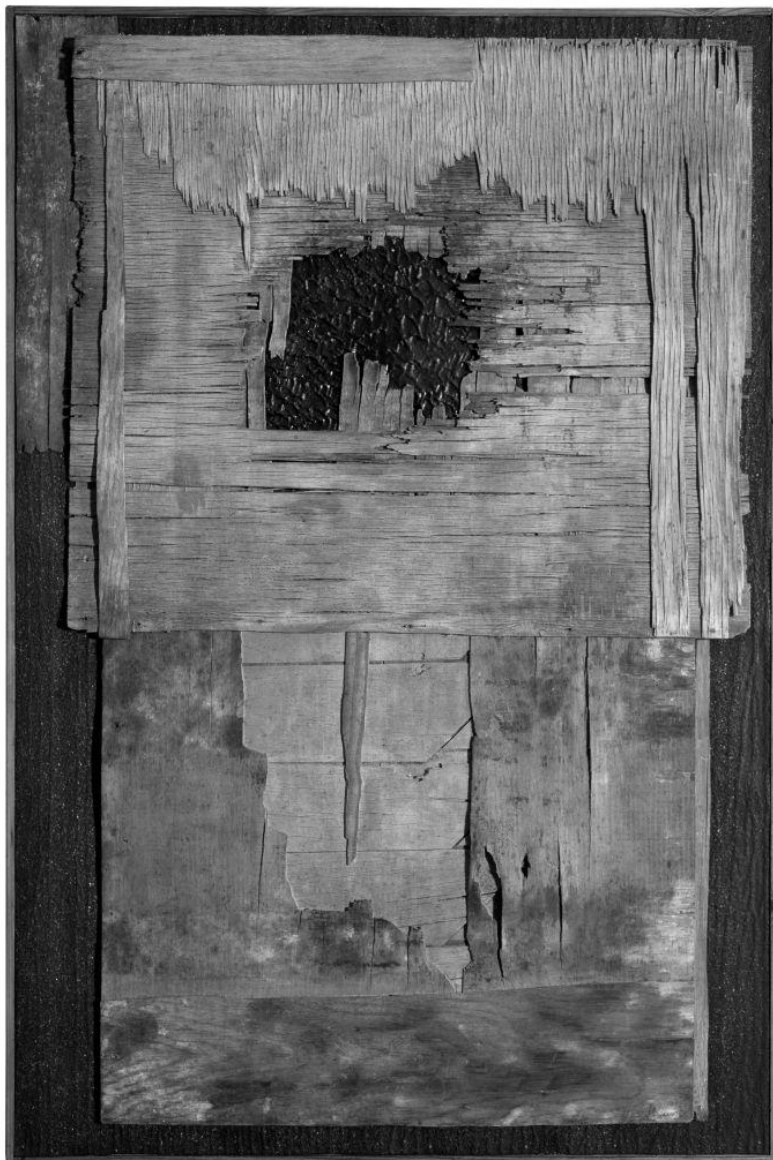
Zakomponowane w ten sposób materie tworzą płaską, ale wielowarstwową, złożoną powierzchnię, której zróżnicowanie widoczne jest zwłaszcza w okolicach centrum formy. Drewniane „strzępy” okalają tu bowiem ciemną formę – nieregularny otwór o poszarpanych, miejscami nadpalonych krawędziach, wypełniony czarną, smolistą masą o zmierzwionej fakturze. Stanowi ona miejsce kondensacji obecnych w kompozycji

---

<sup>116</sup> *Konkrety zniszczone*, 1959, technika mieszana, 119 x 78 cm (w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu – XVII–94). W katalogu wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie z 1960 roku praca figuruje i reprodukowana jest jako: *Zniszczone*, 1959, drzewo, 120 x 80.

<sup>117</sup> Np. *Rdza* (1959), w przypadku której i tak wyraźne jest komponowanie destruktywnej blachy w odniesieniu do płaszczyzny, orientowanie ich względem osi wertykalnej etc.

akcentów czerni (jaśniejsza odcieniem czerni papy, ciemne szczeliny). Oddziaływanie ciemnej formy wzmacniają też okalające ją i skierowane ku niej kawałki forniru.



3. Adam Marczyński, *Konkrety zniszczone*, 1959, technika mieszana, 119 x 78 cm, w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu (XVII-94); fot. A. Podstawka

Uwagę zwraca najszerszy z fragmentów, widoczny w jej dolnej części i pokrywający się niemal z osią wertykalną, będący kontrapunktem w lekturze obrazu. Wspomniany fragment okazuje się być bowiem klinem, skierowanym wierzchołkiem w dół, który – skryty pod powierzchnią drewnianego fragmentu górnego prostokąta – kontynuowany jest w prostokącie dolnym. W ten sposób wzrok widza kierowany jest bezpośrednio ku centrum dolnego prostokąta, którego ukształtowanie jest analogiczne do sposobu, w jaki zorganizowana jest górna forma. W centrum prostokątnego fragmentu sklejki także widoczny jest otwór – w tym przypadku większy, sięgający górnej krawędzi formy. Daje się tu zauważyć także efekty wizualne, takie jak: nakładanie warstw oraz zestawianie ich pod kątem prostym. Formę tworzy bowiem czworobok poszarzałej sklejki z poziomymi pasmami ciemniejszego barwnika i pionowymi pęknięciami, pod który podłożono podobny, jednak niebarwiony fragment o poziomych spękaniach. Analogie między formami uwydatniają też (zauważalną od początku lektury) dominację górnego prostokąta, który oddziałuje silniej – kontrastem barw powierzchni forniru i wypełnienia otworu oraz napięciem między wątlnością składających się nań zetkniętych fragmentów, a osiągniętą przy ich użyciu, wyraźnie określoną formą.

Kompozycja *Konkrety zniszczone* oddziałuje znacznie szerszym zakresem środków niż jedynie wynikającymi z operowania cytatem z rzeczywistości czy skojarzeniowymi właściwościami tworzywa. Co prawda, Marczyński podkreślał znaczenie wykorzystania nietradycyjnych środków malarskich dla zadośćuczynienia potrzebie „zademonstrowania i zakomunikowania o niemożności wyrażenia tych rzeczy, których był (...) świadkiem”<sup>118</sup>, głównie dla zaznaczenia tego, co wówczas go otaczało – ruin, śladów. Dlatego nie dziwią odczytania *Konkretów zniszczonych* jako oddających „niepokój rozpadającej rudery, bolesny obraz dewastacji przedmiotu”<sup>119</sup> czy wyrażających „grozę rzeczywistości”<sup>120</sup>. Mimo to trudno jednak zamknąć znaczenie omawianej pracy w takiej – powierzchownej jak się zdaje – lekturze. Trudno bowiem pominąć cały szereg zabiegów, dających się ująć jako swego rodzaju „chwyt uestetycznienia”.

Choć Marczyński operował materiałami zniszczonymi, których stan może budzić wręcz niepokój o trwałość całości, za bardziej istotny czynnik

<sup>118</sup> Z notatek A. Marczyńskiego za: Adam Marczyński (1908–1985). *Malarstwo*, ASP im. Jana Matejki w Krakowie 1998, s. 8.

<sup>119</sup> Analiza *Konkretów zniszczonych* autorstwa A. Wojciechowskiego podejmuje znane z wcześniejszych opracowań kierunki interpretacji wyznaczone skojarzeniowymi właściwościami tworzywa. Zob.: Adam Marczyński (1908–1985). *Malarstwo*, op. cit., s. 9.

<sup>120</sup> D. Jarecka, *Logicznie i czysto*, „Gazeta Wyborcza”, nr 2, 4 I 2000 (komentarz do wystawy artysty w krakowskim Bunkrze Sztuki – 18 XII 1999–16 I 2000).

uznać można fakt poddawania ich malarskim działaniom, będącym czymś więcej niż zwykłym eksponowaniem materii czy faktur. Poza akcentowanymi przez krytykę „zainteresowaniem szchernieniami, zszarzeniami”<sup>121</sup>, „piękną, bogatą fakturą, którą słoje i sęki uzupełniały delikatnym rysunkiem”<sup>122</sup> czy dokonywaną ręką artysty przemianą brutalnych w wyrazie fragmentów materii w prace, które określić można mianem pięknych<sup>123</sup>, na uwagę zasługują zabiegi stosowane przez Marczyńskiego, związane z kompozycją, determinowane przez fakt operowania materiałami w odniesieniu do płaszczyzny.

Mimo nawarstwienia materiałów, *Konkrety zniszczone* oddziałują jako płaska całość. Dzieje się tak ze względu na fakt ich ujednoczenia względem płaszczyzny, czego przykładem jest nieznaczące (warunkowane jakby tylko kwestiami technicznymi) występowanie górnego prostokąta przed powierzchnię oraz osiąganego na poziomie wizualnym przenikanie form osiągnięte dzięki analogii ułożenia spękań. Choć oba prostokąty ukształtowane zostały w ten sam sposób (arkusz drewna z podłożonym w otworze tworzywem), odmiennie rozwiązano kwestię ułożenia szczelin: poziome linie na powierzchni górnej formy kontynuowane są w centrum dolnej. W efekcie powierzchnia utworzona z różnych materiałów, nawarstwianych i jakby sztukowanych, odbierana jest jako całość. Wrażenie przenikania jednego materiału w drugi, ich scalenia ma też miejsce w momencie oglądu omówionego w analizie klina, który zdaje się nie tylko być prowadzony z góry na dół, w porządku płaszczyznowym, ale także jakby w głąb, przenikając sugerowane warstwy obrazu. Nie może przy tym umknąć uwadze zabieg przesłonięcia klina poziomo ułożonym fragmentem drewna umiejscowionym w okolicy geometrycznego centrum obrazu. Oko widza w naturalny sposób odczuwa tę przeszkodę i powodowaną przez nią niemożność wniknięcia w głąb. Rozgrywane wokół centrum napięcie komplikowane jest przez umieszczenie nad i pod nim dwóch otworów – owalnych form, które zdają się konkurować ze sobą wizualnie.

Trafnie w odniesieniu do obrazów z materii Adama Marczyńskiego wyraził się Jan Pamuła, który cel fizycznego kształtowania powierzchni widzi przede wszystkim w „uzyskaniu jej niezwyklej, nasyconej energią wizualności”<sup>124</sup>. W *Konkretach zniszczonych* energia ta kumuluje się na powierzchni dzięki prowokowaniu szeregu zależności i napięć między

<sup>121</sup> A. Osęka, op. cit.

<sup>122</sup> E. Garztecka, op. cit.

<sup>123</sup> T. Chrzanowski, *Z krakowskich wystaw...*, op. cit.

<sup>124</sup> Z tekstu J. Pamuły (w:) *Adam Marczyński (1908–1985). Malarstwo...*, op. cit., s. 17. Jako autorów prowadzących wówczas zbliżone poszukiwania J. Pamuła wymienia artystów Grupy Nowohuckiej i J. Maziarską.

tym, co przedstawione (pod[d]ane oglądowi, widoczne), a tym, co przesłonięte (nie dostępne, choć sugerowane przez poszczególne elementy i dopowiadane przez aparat percepcji). Oko widza stawiane jest w obliczu szeregu problemów: czegoś nie może dostrzec (centrum), za czymś podąża (klin), między czymś się waha (dwa centra, sekwencje prześwitów). Pozornie więc statyczne<sup>125</sup> malarstwo materii w wersji Marczyńskiego okazuje się być nasycone serią napięć wizualnych. Artysta zasadza je na zabiegach związanych z kompozycją, sprzęgając z oddziaływaniem węzłowych punktów pola obrazowego oraz organizując materię względem pionów i poziomów. Ostatni z przywołanych aspektów akcentowany jest rzecz jasna w przypadku późniejszych prac, okazuje się jednak mieć znaczenie już we wczesnych dziełach z serii „konkretów”.

Wskazana tu osobliwość malarstwa materii Adama Marczyńskiego pozwala mówić o przepracowaniu przez niego inspiracji płynących ze sztuki powszechnej. Dostrzegalne jest tu indywidualne podejście artysty, w czym zresztą tkwi oryginalność jego prac. Równocześnie jednak w owej oryginalności szukać można odpowiedzi na pytanie o marginalne zainteresowanie tymi obiektami. Wiele wskazuje na to, że oglądane były one dotąd pobieżnie, jakby przez okulary wyposażone w soczewki zachodnich kategorii, które zamiast wyostrzać spojrzenie, prowadziły raczej do uwzględnienia wyłącznie działań zbieżnych z poszukiwaniami twórców Zachodu. Stąd też w literaturze sięgnięcie przez artystę po „konkrety” uznaje się za znaczące zasadniczo o tyle, o ile doprowadziło go do opracowania ostatecznej postaci twórczości: układów zmiennych – koncepcji jednoznacznie nowatorskiej zarówno na polskim, jak i międzynarodowym gruncie. W oczach odbiorców zamazało się natomiast to, co w omawianym etapie twórczości Marczyńskiego najciekawsze, a związane z łączeniem działań materiałiami pozaobrazowymi z komponowaniem ich na płaszczyźnie w oparciu o podstawowe podziały pola obrazowego.

## OBRAZY TERESY RUDOWICZ

Dwa miesiące po przywołanej wystawie Adama Marczyńskiego, w sierpniu 1960 roku, do Krakowa po rocznym pobycie w Rzymie wróciła Teresa Rudowicz – członkini Grupy Krakowskiej, znana z malowanych wcześniej abstrakcyjnych kompozycji w typie *informel*. W stolicy Włoch

---

<sup>125</sup> Mianem „malarstwa statycznego” P. Krakowski i A. Kotula określają działania materiałiami konkretnymi, prezentowanymi bezpośrednio, oddziałującymi fizycznymi właściwościami, wymieniając jako przykład m.in. prace A. Marczyńskiego. Zob. P. Krakowski, A. Kotula, *Malarstwo. Rzeźba...*, op. cit., s. 294.



artystka wypracowała metodę *collage* z fragmentów zabytkowych manuskryptów<sup>126</sup>, jednak to moment powrotu do kraju wiąże się z wyraźną zmianą: powiększeniem formatów prac i wykorzystaniem znacznie bardziej zróżnicowanych materii<sup>127</sup>. Na szeroką gamę tychże materii składały się zwłaszcza fragmenty tkanin (ozdobnych żakardów, koronek i tiulów), taśm pasmanteryjnych i sznurów, skrawki papieru (fotografii, manuskryptów, druków, wycinków tektury, bibuły, gazet), elementy metalowe<sup>128</sup> (ażurowe taśmy blachy i wykroje), a także przedmioty (gwoździe tapicerskie, fragmenty bielizny – halek, biustonoszy; niewielkie zabawki i detale z *papier-mâché*<sup>129</sup>). W przeciwieństwie do omówionych prac Maziarskiej, Kierzkowskiego czy Marczyńskiego, kompozycje Rudowicz charakteryzował duży stopień rozpoznawalności wykorzystanych materii. Na użytych fotografiach dostrzec można konkretne osoby, ze skrawków dają się odkodować motywy graficzne czy teksty, łatwo też można określić jakie przedmioty zostały rozpięte na płaszczyźnie.

Repertuar środków wypracowany przez Rudowicz w istotny sposób określił nie tylko oryginalny charakter jej twórczości, ale także perspektywę oglądu. Doświadczana w kontakcie z dziełem obecność przedmiotu oraz możliwość jego rozpoznania pozwoliły przypisywać pracom artystki rolę kompozycji emocjonalnych<sup>130</sup>. Określano je także mianem abstrakcji aluzyjnej<sup>131</sup>, malarstwa fakturowego oddziałującego formą narzuconą przez sam materiał<sup>132</sup> czy też akcentowano (podobnie zresztą jak w przypadku prac Marczyńskiego czy artystów Grupy Nowohuckiej), skojarzeniowy potencjał użytych materii, istotnie podbudowywany przez ich przedmiotowy charakter.

Stosowane przez Rudowicz fragmenty (inaczej niż oddziałujące stanem i ogólnymi właściwościami deski, blachy czy inne materie w „kompozycjach fakturowych” Kierzkowskiego i „konkretach” Marczyńskiego) dawały się łatwo zidentyfikować, a niekiedy nawet można było je wręcz przypisać do konkretnych miejsc czy osób. Semantyczny ładunek komponentów prac Rudowicz pozwalał widzieć jej dzieła jako tworzone z materii z przeszłości(ą), co umożliwiało wprowadzenie do odczytań wątków zwią-

<sup>126</sup> T. Rudowicz z zestawianych na tekturowym podłożu fragmentów włoskich manuskryptów, w latach 1959–1960 tworzyła prace utrzymane w wąskiej gamie barw, oszczędne w środkach.

<sup>127</sup> Z wypowiedzi M. Warzechy, męża artystki za: P. Cypryański (red.), *Teresa Rudowicz* (kat. wyst.), Starmach Gallery (XII 2004–I 2005), Kraków 2005, s. 9.

<sup>128</sup> Warto zaznaczyć, że T. Rudowicz stosowała identyczne niemal jak B. Kierzkowski odpady metalowe (ażurowe taśmy blachy), osiągając jednak za ich pomocą inny efekt.

<sup>129</sup> Te ostatnie pojawiają się w późniejszych pracach artystki, ok. 1965 roku.

<sup>130</sup> J. Bogucki, op. cit., s. 233.

<sup>131</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 59.

<sup>132</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 82.

zanych z próbą uchwycenia lub przedstawienia upływającego czasu, przemijania. Warto zaznaczyć, że we wczesnych interpretacjach podkreślano głównie kwestie ogólnie rozumianej historii<sup>133</sup>, zaś w późniejszych uzupełniano lekturę o wątki historii osobistej, intymnej<sup>134</sup>, związanej z obsesyjną niemal próbą zatrzymania upływającego czasu.

Kolejny aspekt stosowanej przez Rudowicz metody komponowania z fragmentów materii dotyczył kwestii technologicznych. Jego uwzględnienie w oglądzie objawiało się próbami lokowania dzieł artystki w obszarze związanym z poszukiwaniami na gruncie *collage'u* i *assemblage'u*<sup>135</sup>. Prace Rudowicz określane były bowiem mianem „kompozycji typu kolażowo-asamblażowego”<sup>136</sup> czy wprost jako *assemblages*<sup>137</sup>, także przez samą artystkę<sup>138</sup>. Jedna z jej wczesnych prac znalazła się nawet wśród 250 obiektów wybranych przez kuratora MoMA, Wilhelma C. Seitza, do prezentacji na wystawie *The Art of Assemblage* w 1961 roku<sup>139</sup>.

O ile bliskość metody Rudowicz z poszukiwaniami artystów zachodnich oddaje cechy technologiczne jej prac (wykorzystanie „fragmentów” rzeczywistości, wprowadzanie rzeczywistości do dzieła sztuki – zastąpienie imitacji przedmiotu przedmiotem realnym), nie sposób pominąć istotnych różnic. Artyści amerykańskiego Zachodu, przyjmujący postawę krytyczną względem autonomii abstrakcyjnego ekspresjonizmu, poprzez dosłowne włączanie elementów codzienności, chcieli na powrót połączyć sztukę z życiem<sup>140</sup>. Prace tworzone przez włączanie elementów trójwy-

<sup>133</sup> Często poruszanym wątkiem była „krakowskość” prac artystki. Wykorzystywane w nich materie miały przywołać na myśl „odrapane i niszczące mury średniowiecznego Krakowa” – P. Selz, *Fifteen Polish Painters* (kat. wyst.), The Museum of Modern Art, New York 1961. Zob. też: A. Baranowa, *Obrazy pasyjne Teresy Rudowicz*, (w:) *Teresa Rudowicz 1928–1994* (kat. wyst.), Galeria Krypta u Pijarów (IV–V 2001), Kraków 2001, s. 28.

<sup>134</sup> J. Hanusek pisze o historii „intymnej, utrwalonej nie w dokumentach i relacjach, ale w podwiązce, tasiemce, zapince i bilecie”. Zob. J. Hanusek, *Robak w sztuce*, Kraków 2001, s. 221, cyt. za: P. Cypriański (red.), *Teresa Rudowicz*, op. cit., s. 72.

<sup>135</sup> P. Krakowski, op. cit., s. 360; P. Krakowski, A. Kotula, op. cit., s. 296.

<sup>136</sup> J. Bogucki, op. cit., s. 233.

<sup>137</sup> Z tekstu B. Schäffera (w:) *Teresa Rudowicz* (kat. wyst.), Galeria Krzysztofory (IX 1967), Kraków 1967; M. Gutowski, *Teresa Rudowicz w Krzysztoforach*, „Dziennik Polski”, nr 232, 1–2 X 1967, s. 4 oraz *Grupa Krakowska*, „Współczesność”, nr 4, 1969 (za:) P. Cypriański (red.), *Teresa Rudowicz*, op. cit.

<sup>138</sup> Za: P. Skrzynecki, *Próba utrwalać codzienności w sztuce* (z cyklu *W pracowniach artystów*), „Echo Krakowa”, nr 99, 27 IV 1967.

<sup>139</sup> W spisie eksponowanych obiektów figuruje ona jako *Number 51*, 1960, klejony papier na tekturze, 14 x 8¼. Zob.: W. Seitz (ed.), *The art of Assemblage*, Museum of Modern Art, New York 1961, s. 163. Praca reprodukowana jest na s. 102.

<sup>140</sup> B. Haskell, *Blam! The explosion of Pop, Minimalism, and Performance. 1958–1964*, Whitney Museum of American Art (20 X – 2 XII 1984), New York 1984, s. 16–17. Zob. też porównanie twórczości Alesa Vesely’ego z amerykańskim *assemblage*: P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty*, Poznań 2005, s. 101.

miarowych, realnych przedmiotów, w sposób dosłowny wkraczały w przestrzeń codzienności. Tymczasem działania Rudowicz zdają się nie być z nimi tożsame, o czym świadczą efekty osiągnięte na bazie materii pozaobrazowych, niekiedy także trójwymiarowych, związane jednak z wprowadzaniem ich jako skrawków życia w autonomiczną przestrzeń dzieła sztuki. Stosując działania o malarskim charakterze, prowadząc je w odniesieniu do płaszczyzny, artystka tworzyła dzieła, które winny być traktowane jak twory dwuwymiarowe<sup>141</sup>.

Teresa Rudowicz nie tytułowała swoich obrazów, jakby nie chcąc „dopowiadać, zagadywać wszystkiego”<sup>142</sup> – poprzestawała na opatrywaniu ich numerami, wskazującymi równocześnie na rok ich powstania. Pochodząca z 1966 roku kompozycja 66/42<sup>143</sup> jest jedną z prac, które wymykają się cezurom kreślonym na gruncie opracowań ogólnych. Druga połowa lat 60. XX wieku przedstawiana jest w nich bowiem głównie jako czas, w którym tradycyjnie rozumiany obraz wydaje się być już kwestią niebyłą, a aktywność artystów – organizowaną w ramach plenerów i sympozjów – charakteryzowało przeniesienie akcentu z finalnego rezultatu działania w postaci dzieła sztuki na sam proces jego tworzenia, w którym granice między sztuką i życiem często się zacierają. Mając na uwadze twórczość Rudowicz, wizja ta wydaje się opisywać jedynie część ówczesnej działalności artystycznej, pomijając praktyki wprawdzie mniej progresywne, jednak nie mniej interesujące.

66/42 to kompozycja, która – jak większość prac artystki – oddziałuje obecnością fragmentów różnorodnych materii, wśród których przeważają skrawki druków, rycin, manuskryptów, zestawione ze strzępkami tkanin i elementami metalowymi. Wrażenia związane z odbiorem pracy – zależne od indywidualnych preferencji – mogą rozciągać się między podziwem dla „barokowej bujności inwencji”<sup>144</sup> a poczuciem nadmiaru

<sup>141</sup> Ten aspekt prac T. Rudowicz – jako kompozycji z nietradycyjnych materii, lecz płaskich – prowadził do kwalifikowania ich jako *collages*, czego przykład stanowią opisy w kartach inwentaryzacyjnych. *Collage* pojawia się obok określeń: „technika własna”, „technika mieszana”, zależnie od przyjętego przez daną instytucję klucza, częściej jednak niż *assemblage*. Sama artystka posługiwała się też określeniem „technika vinawilowa” – zob. ankieta do wystawy *Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL* w zbiorach działu dokumentacji Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki. Rozbieżności te odzwierciedlają zarówno problem dokumentacji prac z zakresu malarstwa materii, jak i wspomniany już nieostry charakter definicji nurtu.

<sup>142</sup> Za: K. Czerni, *Śmietnik metafizyczny*, „Tygodnik Powszechny”, 1998 nr 35, s. 12.

<sup>143</sup> 66/42, 1966, collage, płótno, 81,5 x 81,5 cm (w zbiorach Muzeum Okręgowego im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy – MOB/MW-608). Praca reprodukowana m.in. w: A. Borucka-Nowicka (oprac.), *Malarstwo polskie 1944–79*, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy 1979, s. 61, poz. 484.

<sup>144</sup> E. Wolicka, *Wiara i wierność oku*, s. 9, (w:) *Teresa Rudowicz 1928–1994* (kat. wyst.), Galeria Krypta u Pijarów, Kraków, IV–V 2001.

„skłębionych aż do obrzydliwości” form<sup>145</sup>. Pośród stłoczonych elementów oko wychwytuje zaledwie pojedyncze punkty, narzucające się w oglądzie przede wszystkim swoją semantyczną zawartością: na zadrukowanej karcie na lewo od centrum widzimy inicjał ujęty w czarny, okrągły otok przypominający pieczęć, a przy lewej i dolnej krawędzi kompozycji – ryciny architektoniczne z widokami budynków w przekroju poprzecznym; ponadto – chaos skrawków papieru i materiałów.



4. Teresa Rudowicz, *66/42*, 1966, *collage*, płótno, 81,5 x 81,5 cm, w zbiorach Muzeum Okręgowego im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy (MOB/MW-608); fot. W. Woźniak

Mimo możliwości identyfikacji w omawianej pracy pojedynczych elementów, trudno przypisać im konkretne znaczenia. Funkcjonują one raczej jako wyrwane z poprzedniego kontekstu, pozbawione zdolności budowania historii czy wzmacniania realności przedstawień w obrazie;

<sup>145</sup> M. Gutowski, *Wiadomości plastyczne, Grupa krakowska (ciąg dalszy)*, „Dziennik Polski”, 18 XI 1968 (za: P. Cypriański (red.), *Teresa Rudowicz*, op. cit.

bardziej niż przekazywaniu znaczeń<sup>146</sup>, służą jako impuls dla luźnej gry skojarzeń. Przygodność elementów i ich zestawień sprawiają, że uwaga widza – z treściowej zawartości – przenosi się na ich cechy fizyczne (jak barwa, kształt, faktura). W ten sposób materie funkcjonują w odbiorze przede wszystkim jako formy<sup>147</sup>. Trudność z uchwyceniem poszczególnych elementów sprawia z kolei, że lektura rozpoczyna się na nowo, wychodząc od wspomnianej okrągłej formy widocznej na lewo od centrum. Forma ta oddziałuje silnie jako ciemny okrąg na jasnym tle karty w odcieniu zgaszonej bieli. Jednocześnie kontrastuje ona z zestawioną z nią na prawo od osi wertykalnej mocno zadrukowaną stroną, dodatkowo pociągniętą ciemnym barwnikiem. Dołem i górą karty są kontynuowane przez inne fragmenty dopełniające je do pionowego, prostokątnego pasma, które umiejscowione jest na osi wertykalnej i zajmuje połowę szerokości kompozycji.

Przy takim spojrzeniu fragmenty druków okazują się poddane organizacji. Świadczy o tym choćby wyodrębnienie pasma szerokimi, niedbałymi pociągnięciami pędzla przy użyciu farby o barwie cynobru i ciemnej umbry, nawiązującymi do odcieni użytych fragmentów, widocznych m.in. w partii nawarstwień na krańcach pasma. Przy dolnej krawędzi – na lewo od osi wertykalnej – widoczne są: architektoniczna rycina i nałożona odwróciem karta manuskryptu, ujawniająca prześwitujące pismo w lustrzanym odbiciu, które jawi się jedynie jako pozbawiony treści ornament. Z kolei na prawo od osi znajdują się ciemna plama cynobru oraz sfaldowana i pokryta warstwą lakieru/vinavilu przybrudzona, biała koronka. W górnej części pas wieńczy ciemna, nieregularna forma, utworzona przez nałożenie na kartę manuskryptu pęku skłębionych, miedzianych drucików. Rozłożone płasko, całkowicie przylegające do podłoża i spojone klejem zdają się przenikać z widoczną w podłożu płynną linią odręcznego pisma.

Strefy przy krawędziach bocznych opracowano przy użyciu podobnych środków: przez nawarstwianie i zamalowywanie fragmentów materii. Pasma w lewej części – bardziej złożone – tworzą widoczne u dołu wycinki pożółkłych kart papieru pokryte literami alfabetu (najpewniej rusińskiego) i odręcznym pismem oraz – u góry – wycinek z ryciną architektoniczną oraz ciemny pionowy skrawek dekoracyjnej tkaniny z mo-

<sup>146</sup> Np. widoczny w lewej górnej części kompozycji fragment rękopisu, zorientowany pionowo – tekstem równoległe do krawędzi bocznej.

<sup>147</sup> „(...) każdy z owych wmontowywanych w moje prace fragmentów zachowuje swoją poetykę (fotografii, druku, koronki, blachy itp.), ale jednocześnie staje się elementem wyłącznie plastycznym tworzonego przeze mnie układu”. – cyt. za: P. Skrzynecki, *Próba utrwalania codzienności w sztuce* (z cyklu *W pracowniach artystów*), op. cit.

tywem kwiatowym, zestawiony z pionowym skrawkiem karty rękopisu oraz cienka, metalowa blaszka. Pasma w prawej części – w większości pokryte nałożonymi na siebie arkuszami papieru i bibuły – zamalowano białą, wieńcząc je skłębionym w górnej części fragmentem koronkowej tkaniny.

Bezład skrawków jest zatem pozorny. Użyte fragmenty, prócz występowania w roli substratu dzieła, odpowiednika malarskiej materii, są równocześnie środkiem organizacji kompozycji, równoważą ją zestawione symetrycznie po obu stronach osi wertykalnej, dodatkowo zaakcentowanej przez podmalowanie krawędzi ułożonych na niej fragmentów ciemną farbą. W efekcie obecne w początkowej lekturze odczucie chaotycznego zbioru elementów ustępuje wrażeniu celowości kompozycji i jej indywidualnej estetyki. Wrażenie to potęguje zabieg polegający na ujęciu całości metalowymi pasami blachy o ażurowych wykrojach, które ułożone równolegle do krawędzi bocznych i górnej, przybite zostały gwoździami tapicerskimi. Fakt nałożenia na tak stworzoną „ramę” dodatkowo taśm pasmanteryjnych sprawia, że kompozycja oddziałuje jako złożony i zawily, ale nieprzypadkowy układ<sup>148</sup>.

Elementy użyte do stworzenia dzieła pochodzą z różnych porządków semantycznych i fizycznych, jednakże fakt zestawienia ich przez artystkę na płaszczyźnie sprawia, że funkcjonują one w obrazie na zasadach jego wewnętrznej ontologii. Taki status fragmentów artystka osiągnęła przez – charakterystyczne dla jej twórczości – sprowadzanie użytych materii do wspólnego mianownika, jakim jest płaszczyzna. Rudowicz komponuje wprawdzie głównie płaskie elementy, lecz nawet te, które dają się kształtować przestrzennie, również odnoszone są do płaszczyzny czego przykładem w 66/42 jest skłębiony drut, rozłożony płasko i ściśle przylegający do podłoża. W innych pracach<sup>149</sup> stosowane są często fragmenty odzieży czy bielizny, konotujące wolumen osoby je noszącej, ale przez artystkę rozciągane na powierzchni.

Warstwy zestawianych i nakładanych fragmentów Rudowicz miejscami podmalowuje farbą i pokrywa cienkimi, prześwitującymi bibułkami, co wizualnie spaja je i sprawia, że fragmenty, których granice zatracają się, oddziałują efektem wzajemnego przenikania. Ostatecznie zaś

<sup>148</sup> W dotychczasowych odczytaniach akcentowano raczej otwarty charakter prac T. Rudowicz, na który wskazywać miał m.in. G. Novelli – zob. rozmowa z M. Warzechą: P. Cypryański (red.), *Teresa Rudowicz*, op. cit., s. 8. Podobnie o obrazach artystki jako kompozycjach w typie *all-over*: P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce...*, op. cit., s. 197.

<sup>149</sup> Zob. m.in. kompozycje o numerze: 64-35 z 1964 roku (w zbiorach Muzeum Lubelskiego w Lublinie – S-Mal-1114-ML) czy nr 65-10 z 1965 roku (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie – MNK-II-b-1916, KRAKÓW).

całość konsolidowana jest przez nałożenie warstwy werniksu, która ujednolica elementy o tak różnych właściwościach. Dyskretnie odmieniając ich powierzchnię, nadaje delikatny połysk i charakterystyczny odcień, przez co zyskują one wspólne cechy. Werniks – prócz upodabniania do siebie fragmentów, integrowania ich – funkcjonuje jako źródło znaczeń. Użyte materie nie są bowiem jedynie zestawione i przedstawione, ale uchwycone w danym momencie, zatrzymane i unieruchomione<sup>150</sup>.

Rudowicz, jak sama wspominała, „preparowała i utrwałała wszystkie znalezione i ofiarowane przez przyjaciół przedmioty lub kawałki tych przedmiotów”<sup>151</sup>. Znaczenie ma jednak nie tyle dosłowne zachowanie każdego z użytych elementów przed niszczącym działaniem czasu, ale raczej czynienie tego przez poddanie ich zabiegom typowo malarskim. W ten sposób dzięki działaniom związanym z komponowaniem materii na płaszczyźnie (w tym – odnoszeniem do krawędzi i centrum), zyskują one znaczenie w odniesieniu do innych skrawków, a także do całości. Wspomniane przez Rudowicz „utrwalanie” zachodzi więc nie jedynie przez wklejanie i przybijanie fragmentów, ale przede wszystkim przez osiąganę w ten sposób efekty: nawarstwiania i wzajemnego przenikania się elementów, oddziaływania ze względu na konkretne umiejscowienie w polu obrazowym i w odniesieniu do pozostałych fragmentów, powoływania zestrojów barw. W rezultacie, nikomu niepotrzebne już materie niejako (od)zyskują znaczenie w obrębie nowej całości. Tak jak drobne przedmioty zamknięte w szkatułkach chroni się przed zagubieniem, tak Rudowicz komponując skrawki przedmiotów na płaszczyźnie, w malarski sposób zachowuje je przed rozproszeniem. Zabieg ten przywodzi na myśl mechanizm działania ludzkiej pamięci, która – wybiórcza i niedoskonała – zapisuje jedynie skrawki zdarzeń, widoków, odczuć; z natury efemeryczne wspomnienia dodatkowo zamazuje upływający czas, który pozbawia je ostrości<sup>152</sup>.

W pracach Rudowicz włączane do kompozycji fragmenty – ulotne, dające się zdezorganizować niemal jednym podmuchem wiatru – są dodatkowo zamazywane przez wdzierające się dyskretnie, ale przesłaniające szczegóły warstwy bibuły. Osiągany efekt opiera się jednak nie tylko na dosłownej prezentacji strzępów pamięci, ale na zamierzonym dysonansie między nietrwałością zestawianych skrawków i wrażeniem stałości powoływanej z nich całości. Artystka osiągnęła to dzięki opisanym zabiegom –

<sup>150</sup> Wrażenie to w kompozycji 66/42 potęguje zastosowanie nałożonych przy krawędziach taśm blachy.

<sup>151</sup> P. Skrzynecki, *Próba utrwalania codzienności...*, op. cit.

<sup>152</sup> O twórczości T. Rudowicz jako rozumianym w ten sposób „poetyckim i nostalgicznym obrazie pamięci”: K. Czerni, *Śmietnik metafizyczny...*, op. cit.

tj. pokrycia zestawu różnych elementów warstwą werniksu czy przybicia blachami – w czym zdaje się zasadać siła wyrazu kompozycji 66/42 jako homogenicznej płaszczyzny.

## „OBRAZY METALOWE” KRYSZYNA ZIELIŃSKIEGO

W panoramie zjawisk artystycznych II połowy XX wieku kreślonej na gruncie opracowań ogólnych, Krystyn Zieliński funkcjonuje jako uczestnik plenerów<sup>153</sup>, autor wiązany z działającymi wówczas galeriami (m. in. poznańską „OdNowa”<sup>154</sup> czy warszawską „Foksal”<sup>155</sup>) oraz eksperymentujący na obszarze sztuki konceptualnej (m.in. akcją *Stoły do gry*<sup>156</sup> z 1975 roku). Artysta ten był przy tym także autorem grupy „obrazów metalowych”, tworzonych z różnego rodzaju blach i fragmentów przedmiotów (form kuchennych, brytfanek, tulejek, rurek, kapsli, dekli, sztućców, gwoździ, balii), które były przez niego odpowiednio preparowane – poprzez cięcie, rozplaszczanie, lutowanie, spawanie, nitowanie czy patynowanie<sup>157</sup>.

Zastanawiające w odniesieniu do *œuvre* artysty jest rozłożenie akcentów przez autorów opracowań ogólnych. Wymaga zaznaczenia, że w ramach elbląskiego Biennale Form Przestrzennych w 1965 roku – opisywanego w niemal każdym z opracowań – Zieliński stworzył zaledwie jedną pracę<sup>158</sup>. Tymczasem „obrazów metalowych”, które zaliczyć można do nurtu malarstwa materii w samych tylko kolekcjach polskich muzeów zgromadzono kilkanaście. Te z kolei w literaturze zostały wspomniane zasadniczo tylko przez Alicję Kępińską, która pisząc o „obrazach-reliefach

---

<sup>153</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 144-145 (autorka wymienia K. Zielińskiego wśród artystów biorących udział w I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w 1965 roku). A. Wojciechowski, *Młode malarstwo...*, op. cit., s. 117, B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 221 (autorzy wzmiankują udział K. Zielińskiego w Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach w 1966 roku, na którym nagrodzony został za pracę *Poliptyk* – w zbiorach Muzeum Lubelskiego w Lublinie – S/Mal/845/ML).

<sup>154</sup> J. Bogucki, op. cit., s. 192. Choć na wystawie *Obrazy Krystyna Zielińskiego* prezentowanej w galerii w 1966 roku eksponowane były właśnie obrazy metalowe (24 prace z lat 1965–1966), autor nie wspomina o tym fakcie.

<sup>155</sup> J. Bogucki, op. cit., s. 344; B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 161; A. Kępińska, op. cit., s. 175. Badacze przywołują prezentowany tu w 1968 roku wraz z A. Łobodzińskim *environment* dźwiękowy *Audycja*.

<sup>156</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 239.

<sup>157</sup> Z wypowiedzi artysty za: J. Czarny, *Obrazy z blachy*, „Odgłosy”, Łódź, nr 21, 24 V 1964. Podobne działania stosował też Z. Beksiński w serii „reliefów metalowych” z lat 1959–60 (w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu).

<sup>158</sup> Mowa o formie przestrzennej utworzonej w 1965 roku z połączonych w okrąg, przeciętych wzdłuż rur.



Krystyna Zielińskiego z lat 1963–1967, montowanych z gniecionych blach<sup>159</sup>, lokowała je – obok prac Bronisława Kierzkowskiego – w kontekście strukturalizujących działań nietradycyjnymi materiałami. Prócz marginalnej obecności omawianych dzieł we wspomnianych opracowaniach, wypada też zwrócić uwagę, że w żadnym z muzeów posiadających je w swej kolekcji nie są one dostępne na ekspozycji stałej, przez co wiodą one milczący żywot w muzealnych magazynach<sup>160</sup>. Można więc przyjąć, że trwające kilka lat eksperymenty Zielińskiego z nietradycyjnym tworzywem nie znalazły należytego odzwierciedlenia w historii sztuki. Co zastanawiające, prace innego przywołanego już artysty – Adama Marczyńskiego, w którego twórczości malarstwo materii także stanowiło jeden z etapów – zostały jednak (niezależnie od trafności czynionych obserwacji) odnotowane przez badaczy. Trudno jednoznacznie wskazać przyczynę takiego stanu rzeczy. Wiele wskazuje na to, że w przypadku Marczyńskiego nastąpiło to dzięki zbieżności pewnych cech jego twórczości z poszukiwaniami artystów zachodnich. Z kolei prace Zielińskiego zasadniczo wymykające się tak cezurom kreślonym na gruncie historii sztuki, jak i przyjętym kategoriom, pozostały niemal całkowicie pominięte.

Kompozycje omawianego artysty określić można jako oparte na sprzecznościach. Są to obiekty powoływane zabiegami o proveniencji bliższej warsztatowi mechanicznemu niż pracowni malarza: spawane, lutowane, powstające bez najmniejszego udziału pędzla. Ze względu na użycie fragmentów codziennych przedmiotów budzą one skojarzenia z *assemblage*, choć przez samego autora konsekwentnie nazywane były obrazami<sup>161</sup>. Tak też prezentują się w odbiorze – jako pełne harmonii, przemyślane kompozycje. Zamiast zainteresowania u wielu budzić musiały jednak konfuzję. Świadczy o tym choćby powodująca wręcz rozbawienie samego artysty odmowa przyjęcia jego kompozycji na wystawę w CBWA, tłumaczona tym, że nie są to „obrazy, bo nie ma w nich farby”<sup>162</sup>.

Można przyjąć, że osobliwość formuły wypracowanej przez artystę w latach 60. XX wieku była równocześnie jedną z głównych przyczyn, dla których do dziś zasadniczo nie funkcjonuje on jako twórca eksperymentujący z tworzywem na obszarze malarstwa materii<sup>163</sup>. Tymczasem w per-

<sup>159</sup> A. Kępińska, op. cit., s. 58.

<sup>160</sup> Stan na podstawie kwereńd muzealnych przeprowadzonych między VII 2014 a V 2015.

<sup>161</sup> Z wypowiedzi artysty za: J. Czarny, *Obrazy z blachy*, op. cit. Zob. także B. Kowalska, *Krystyn Zieliński – artysta dwóch opcji*, (w:) *Krystyn Zieliński. 1929–2007...*, op. cit., s. 8.

<sup>162</sup> Z wypowiedzi artysty za: J. Czarny, op. cit.

<sup>163</sup> P. Majewski lokuje twórczość K. Zielińskiego – obok S. Krygiera, L. Kunki i A. Starczewskiego – w obszarze działań materia industrialną, akcentując ich bliskość

spektywie zakreślonej w niniejszym tekście przywołane prace Zielińskiego okazują się ogniskować istotne problemy, charakterystyczne dla dzieł reprezentujących ten nurt. Wskazane prace artysty tworzone są bowiem z materii pozaobrazowych i przy użyciu nietradycyjnych działań, a nadto oddziałują powołaną w ich wyniku homogeniczną płaszczyznę. Dlatego też choć Zieliński na pewnym etapie swojej praktyki artystycznej odszedł od tradycyjnie rozumianego dzieła, kierując się ku poszukiwaniom konceptualnym, to jego prace z metalu nie stanowiły jeszcze momentu, w którym dokonywał on demontażu obrazu. Wręcz przeciwnie – dzieła te są raczej przykładem podkreślającym ogromne możliwości pozamalarskich środków wypowiedzi<sup>164</sup>.

\*

Kompozycja *M-III-67*<sup>165</sup> to jeden z późnych „obrazów metalowych” Zielińskiego, powstały z zestawienia lutowanych wycinków szarej blachy i fragmentów metalowych przedmiotów, które zatracają jednak swoje pierwotne, użytkowe sensy<sup>166</sup>. Pomimo maszynistycznego, konstruktywistycznego języka pracy, konotowanego przez wykorzystanie blach i poddania ich procesowi spawania, lutowania, oddziałuje ona jako obraz. Powstała przy tym co prawda przy użyciu środków wykraczających poza tradycję malarstwa, aczkolwiek zdecydowanie utrzymuje znaczenie malarskich działań związanych z kompozycją, odnoszeniem elementów do głównych osi, czy oddziaływaniem niuansami barw.

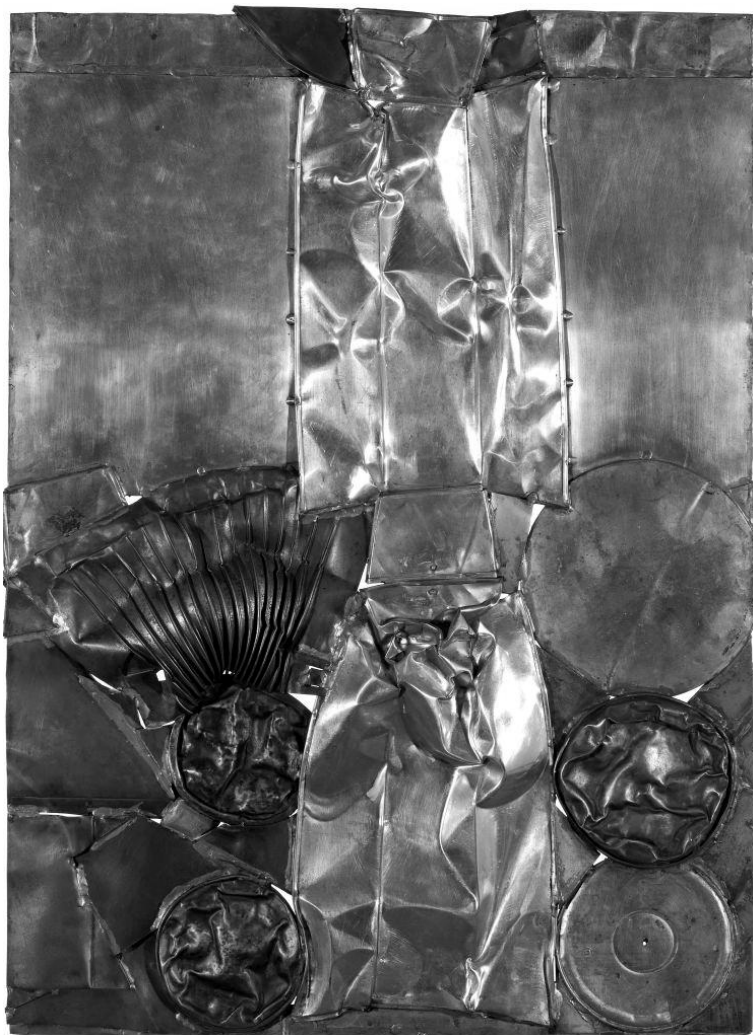
Górna część kompozycji zwraca uwagę gładką, polerowaną, połyskującą powierzchnią dwóch fragmentów jasnoszarej blachy, które widoczne są w partiach bocznych. Przez środek tej lśniącej, niemal lustrzanej tafli przebiega pionowe pasmo zaginanej blachy w tym samym odcieniu. Zostało ono utworzone z rozłożonej płasko kuchennej formy do pieczenia i wydzielone od partii bocznych pionowymi krawędziami z regularnie rozmieszczonymi śladami lutowania, a górą mocowane jest do wąskiego równoległego do krawędzi pasa gniecionej blachy. Jednolita pod względem kolorystycznym partia górna oddziałuje subtelnymi różnicami powierzchni gładkich i załamanych, ożywianych powstającymi nań refleksami, które kumulowane są w paśmie w okolicach osi wertykalnej.

z tradycją polskiego konstruktywizmu, mającego silnie oddziaływać w środowisku łódzkim, z którego wywodził się artysta. Zob.: P. Majewski, op. cit., s. 220-230.

<sup>164</sup> Tak o pracach K. Zielińskiego: W. Nowaczyk, *Krystyna Zielińskiego obrazy malowane metalem*, (w:) *Krystyn Zieliński...*, op. cit., s. 5.

<sup>165</sup> *M-III-67*, 1967, technika własna, spawanie (metal, drewno), 92 x 67 cm (w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi – MS/SN/M/957).

<sup>166</sup> Tak o pracach K. Zielińskiego: J. Ładnowska, *Krystyn Zieliński...*, op. cit., s. 10.



5. Krystyn Zieliński, *M-III-67*, 1967, technika własna, spawanie (metal, drewno), 92 x 67 cm, w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi (S/SN/M/957)

Pasmo kontynuowane jest także w dolnej części kompozycji, gdzie silnie zgnieciona, sprasowana metalowa forma zestawiona została ze znacznie ciemniejszymi, jakby zaśniedziałymi fragmentami, przypominającymi elementy znalezione na złomowisku. Jasna połyskująca blacha „zanurzona” w zgaszoną, matową powierzchnię z różnego rodzaju fragmentów odcina się zarówno kolorem, jak i charakterem. Dolną część kompozycji określa przy tym większa złożoność i różnorodność elemen-

tów. Trapezowata, gładka forma (bok foremki) umiejscowiona w okolicach centrum, kontrastuje z silnie pofałdowaną, sprasowaną powierzchnią widoczną poniżej. Właśnie za sprawą owego sfałdowania (mimo wspomnianej różnicy odcienia), element tworzący środkowe pasmo wchodzi w relację z widocznymi po jego bokach fragmentami, tj. z trzema okrągłymi formami o równie pomarszczonej powierzchni (dwoma po lewej stronie i jedną po prawej). Pomarszczenia powstały przez sprasowanie metalowych misek. Z kolei same formy zestawiono z elementami o powierzchni płaskiej, bardziej wygładzonej – w lewej części są to geometryczne wyciniki blachy, a w prawej – okrągłe fragmenty blachy (dekle puszek). W ten sposób intensywne sfałdowanie, które skoncentrowane zostało poniżej centrum, ulega stopniowemu „wygaszeniu”. Redukcja napięcia zachodzi płynnie m.in. dzięki użyciu wachlarzowatej formy, przylegającej do okrągłego, sfałdowanego fragmentu po lewej stronie pasma. Owa wachlarzowata forma – lekko wypukła w miejscu zetknięcia z okrągłym elementem – pokryta jest równoległymi zagięciami (pozwalają one identyfikować fragment jako część rury wentylacyjnej), które – zagęszczone u dołu – rozchodzą się promieniście ku gładkiej powierzchni w górnej części kompozycji. Zachodząc na nią półkuliście (podobnie jak płaski dekiel po prawej stronie osi), dodatkowo integruje ze sobą wizualnie dwie odmiennie opracowane części.

Mimo istotnych różnic w ukształtowaniu powierzchni, jej poszczególne części – oddziałujące wprawdzie niekiedy jako wyraźne akcenty – równoważą się. Aranżowane symetrycznie, nie stanowią przypadkowego zbioru przygodnie znalezionych elementów z obszaru śmietnika, lecz są przemyślanym układem elementów wybranych i zakomponowanych w uporządkowany sposób. Uwagę zwraca przy tym także współobecność elementów, która sprawia, że poszczególne fragmenty, bardziej niż w relacji figura (pionowe pasmo) – tło, odgrywają rolę jako zestawione ze sobą i tworzące nową, autonomiczną płaszczyznę o dużej złożoności.

Miejscem, gdzie kompozycja *M-III-67* oddziałuje najsilniej (tj. jej mikrotematem), są okolice poniżej centrum, gdzie umiejscowiono trapezowatą formę – pozornie gładką, lekko jednak załamana. Jasno określona, geometryczna forma, nie będąca jednak regularnym prostokątem, bliższa jest trapezowi i lekko przechylona; położona w okolicy centrum, nie pokrywa się z nim jednak dokładnie<sup>167</sup>; przynależy do górnego fragmentu, może jednak stanowić także część intensywnie spłaszczonego dolnego elementu. W tym miejscu dodatkowo oddziałują różnice faktur: gładkość blachy trapezowatej formy przeciwstawiono zestawionej dołem nieregu-

<sup>167</sup> O pracach K. Zielińskiego jako „obrazach o swobodnych podziałach, niesymetrycznych, ale harmonijnych” por.: B. Kowalska, *Krystyn Zieliński...*, op. cit., s. 7.

larnej sfałdowanej powierzchni. Elementy zestawione po obu stronach dolnej części pasma dopowiadają niejako tę opozycję, wzmacniając dominację jednej, bądź drugiej jej składowej. Z trapezowatą gładką formą dialogują niejako elementy płaskie, geometryczne i zbliżone do niej odcieniami jasnych szarości. Intensywnie sfałdowaną powierzchnię podkreślają natomiast analogiczne zagięcia w okrągłych formach. Żaden z elementów jednak nie dominuje.

Efekt kumulowany w okolicach centrum oparty jest na wykorzystaniu środków dalekich malarstwa. Prowadzą one jednak do osiągnięcia rezultatu, który określić można mianem „pięknie zestrojonej kompozycji o dużych walorach malarskich”<sup>168</sup>. O pracach Zielińskiego próbowano co prawda mówić jako powierzchniach, na których rozgrywają się „dramaty rozprutej, rozdartej, palonej, nitowanej i piłowanej blachy”<sup>169</sup>, jednak nie to wrażenie wydaje się tu najistotniejsze. Wybór, preparowanie i komponowanie fragmentów każą bowiem zwrócić uwagę na ich celowo eksponowane różnice – niekiedy subtelne, kiedy indziej silnie oddziałujące wizualnie. Mowa tu o eksploataowaniu niuansów kształtu (okrągłe-geometryczne), powierzchni (gładkie-fałdowane), faktur (polerowana-matowa), jak i odcieni (utrzymane w wąskiej gamie barw charakterystycznych dla metalu szarości, miedzianych brązów, grafitów<sup>170</sup>, różnicowane pod względem tonu). Dobór środków – oparty wprawdzie na konsekwentnym zawężeniu ich zakresu do materii metalu – prowadził nie do obiektywnej ekspozycji tworzywa i jego właściwości, lecz stanowił punkt wyjścia do powołania pełnej dyskretnych napięć złożonej całości. Artysta zestawiając ze sobą fragmenty, odpowiednio spłaszczane i prasowane, zazębiał je jedno z drugim, spajał je lutowaniem, spawaniem bądź nitowaniem, dzięki czemu zyskiwały one nadrzędne znaczenie jako elementy powoływanej całości.

W ten sposób powstała seria prac, które – jak pisano – „odrzucają konwencję olejnego piękna”<sup>171</sup>. Podkreślić należy, że mimo wszystko nie porzuciły one jednak konwencji obrazu. W kontekście dokonanej już wówczas w sztuce wolty unieważniającej jego znaczenie można stwierdzić, iż powstające w II połowie lat 60. XX wieku obrazy z materii Zielińskiego – łączące ideę zarzucenia tradycyjnego medium przy zachowaniu nadrzędnej wartości płaszczyzny – do dziś pozostają nierozpoznane. Powstały najwyraźniej zbyt późno, by jednoznacznie wpisać je w poszuki-

<sup>168</sup> Ibidem.

<sup>169</sup> J. Czarny, op. cit.

<sup>170</sup> J. Czarny pisze o „miękkim, tajemniczym kolorycie, nieznanym farbie olejnej, właściwym tylko blasze”. Ibidem.

<sup>171</sup> Z. Kosiński, *A' propos malarstwa*, „Odgłosy”, nr 36, 10 IX 1967.

wania z zakresu malarstwa materii, a równocześnie były zbyt „malar-skie”, by określić je mianem konstruktywistycznych. Tworzone były natomiast z ideą eksplorowania właściwości płaszczyzny, co nijak nie przystawało do prac zamykających dzieło w sferze koncepcji.

## PODSUMOWANIE

Omówione przykłady prac artystów działających na obszarze malarstwa materii stanowią ilustrację nie tylko dla – akcentowanej przez badaczy<sup>172</sup> – kwestii różnorodności formuł wypracowanych przez każdego z twórców. Uświadamiają one także złożoność problematyki związanej z podejmowanymi w obrębie nurtu środkami i ich podatność na wymykanie się kategoriom przyjętym do opisu zjawisk w polskiej sztuce II połowy XX wieku. Omawiane dzieła w różny sposób „nie przystawały” do kreślonej na gruncie historii sztuki wizji jej ewolucji.

Jadwiga Maziarska wzbogacała farbę substancjami ziarnistymi i steryną, tworząc kompozycje pozornie bliskie abstrakcji *informel*, odbiegające jednak od niej zarówno w sferze intencji, jak i wizualnego oddziaływania. Artystka, daleka od swobodnie rzucanej farby stanowiącej wyraz malarzkiego gestu, konstruowała „obrazy wypukłe”.

Bronisław Kierzkowski dla stworzenia „kompozycji fakturowych” całkowicie zrezygnował z użycia farby. Zastosowanie przez niego materii gipsu i blach, ze względu na osiągniany efekt, spotkało się z próbami tłumaczenia proponowanej formuły na język malarstwa czy rzeźby. Siłą rzeczy nie mogło to oddać specyfiki tych prac, zasadzającej się na synergii użytych mediów.

Adam Marczyński, głównie przez wzgląd na rodzaj stosowanych materii, łączony był z poszukiwaniami artystów hiszpańskich czy włoskich, co paradoksalnie przesłoniło z pola widzenia badaczy odrębność drogi wybranej przez twórcę. Prace tego artysty – uznane za prezentujące materie wprost wyjęte z rzeczywistości, oddziałujące dramatem ich zniszczonych powierzchni – nie zostały poddane głębszej analizie, przez co najpewniej nie dostrzeżono z należytą ostrością ich charakteru, związanego ze stosowaniem porządkujących działań związanych z komponowaniem materii na płaszczyźnie.

Twórczość Teresy Rudowicz, z uwagi na zastosowaną technikę i romantyczny ładunek prac, lokowana była zasadniczo w obszarze *collage*

<sup>172</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda...*, op. cit., s. 108; A. Baranowa, *Malarstwo materii (cz. 2) Środowisko warszawsko-lubelskie. 1957–1963* (folder – kat. wyst.), Galeria Zdzisławski, Kraków 2001; P. Majewski, *Malarstwo materii...*, op. cit., s. 5.

i *assemblage*, przez co istotne zabiegi prowadzone przez artystkę w obrębie płaszczyzny, odróżniające jej twórczość od wymienionych technik, zostały pominięte.

Krystyn Zieliński niemal w ogóle nie był uwzględniony w kontekście nurtu malarstwa materii. Jako główną przyczynę takiego stanu rzeczy upatrywać można stosunkowo późne wejście Zielińskiego na scenę artystyczną z „obrazami metalowymi” i wykorzystanie metod bliższych domenie przemysłu. W efekcie jego prace stanowiły raczej przemilczany etap, zbyt mało znaczący, by uznać je choćby za wstęp do późniejszych działań okołoplenerowych czy konceptualnych.

\*

Funkcjonowanie prac z zakresu malarstwa materii na tytułowych marginesach miało różne odcienie. Można przy tym przyjąć, że niewystarczający charakter siatki pojęciowej przyjętej do opisu zjawisk sprawił, że część z dzieł całkowicie umknęła uwadze badaczy, a część została wpisana w ciąg przemian rodzimej twórczości z uwzględnieniem jedynie wybranych aspektów. Ich dotychczasowy ogląd – bardziej niż chęcią całościowego ujęcia nurtu – determinowany był raczej próbą dopasowania obiektów do kreślonej na gruncie opracowań ogólnych wizji historii sztuki. Sprawilo to, że pominięta została ich specyfika. Tę zaś – co należy podkreślić – daje się wysledzić pomimo różnic. Tymczasem dotąd nie podejmowano kwestii bazowej, związanej z faktem przepracowywania przez każdego z twórców (na swój indywidualny sposób) tego samego tematu, który najogólniej ująć można jako poszukiwanie granic obrazu<sup>173</sup> i związane z tym próby poszerzenia jego języka.

Powyzsze rozważania prowadzą do wniosku, że twórców z zakresu malarstwa materii odstąpienie od użycia farby – paradoksalnie – nie wiodło do porzucenia płaszczyzny i zanegowania jej znaczenia. Komponowanie nietradycyjnych materii w odniesieniu do płaszczyzny prowadziło natomiast do powstania prac o granicznym charakterze, oscylujących wprawdzie między malarstwem, reliefem i rzeźbą, ale w których nadrzędną wartością determinującą charakter dzieła pozostawała płaszczyzna. Podejmowane w odniesieniu do niej zabiegi (niezależnie od intencji przełamania dotychczasowych formuł) – owocowały powstaniem estetycznych kompozycji<sup>174</sup>, angażujących działania związane z wyzyskiwaniem

<sup>173</sup> Z wypowiedzi J. Tarabuły, (w:) M. Tarabuła (red.), *Malarstwo materii...*, op. cit., s. 165.

<sup>174</sup> Tak o twórczości Grupy Nowohuckiej: M. Branicka, *W cieniu i blasku*, (w:) M. Tarabuła (red.), *Malarstwo materii...*, op. cit., s. 10.

możliwości, jakie daje ograniczona ramami płaska powierzchnia, bądź wręcz prowadzących do powołania nowej, autonomicznej płaszczyzny.

Wskazanie na obecność w polskiej praktyce artystycznej okresu odwilży i lat po niej następujących „obrazów z materii”, rozumianych w proponowany sposób, uświadamia nadto niepełny charakter funkcjonującej dotąd wizji polskiej twórczości. Trzeba bowiem odnotować, że obok działań wiodących do porzucenia tradycyjnie rozumianego dzieła sztuki czy procesów mających na celu polemikę bądź jego jednoznaczną negację, miały też miejsce zjawiska, których wektor niekoniecznie skierowany był w tę samą stronę. Artyści prowadzili też poszukiwania mniej progresywne, lecz równie znaczące, które doprowadziły do powstania prac interesujących jako obiekty i oryginalnych na gruncie polskim i zagranicznym. Dopiero ich ponowny ogląd – jako „obrazów z materii” – pozwala przywrócić je historii sztuki, a termin „malarstwo materii” oddać z uwzględnieniem właściwych mu odcieni.

#### PAINTING OF THE MATTER IN POLAND – ON THE MARGINS OF THE „THAW” MODERNITY

##### Summary

The painting of the matter was an important component of Polish art of the “thaw” period and the 1960s. So far Polish art historians have usually interpreted works made of non-traditional substances by Polish artists as examples of inspiration by Western art and a tendency to abandon the painting as such. Scholars and critics stressed the relief qualities of art objects and their impact on the spectator through the surface texture and the properties of the material used, often incorporated into a picture directly from reality and provoking specific associations. Such an approach did justice only to some such works, e.g., those painted with paints mixed with non-painterly substances, with the mud effects of the palette, characteristic of French art (Aleksander Kobzdej, Jan Lebenstein), or abandoning traditional materials to challenge the painting as such (Jan Ziemiński, Włodzimierz Borowski, Jerzy Rosołowicz).

Thus far the reflection on the painting of the matter seems inadequate to the works in which paint was eliminated in favor of other materials and substances combined with painterly activities. Those unspecific substances and materials were often distributed on flat surfaces and composed in terms of basic division of the pictorial field, its main axes, relations to the edges, etc. Such “paintings made of matter” are interesting examples of the “thaw” art, which have not been interpreted as paintings, escaping chronological and other criteria of art history. Ambiguously called the “painting of the matter,” they occupied the margins of the critical discourse. The inadequacy of the terms adopted to describe them resulted in ignoring many works, while others have been included in the history of Polish art only in some aspects.



So far no one has addressed the basic question of different artistic responses to the problem of searching for the limits of the painting, and related attempts to enhance the painterly idiom which was at the same time disrupted in a number of ways.

The author analyzes works selected from the set of about three hundred items found in thirteen Polish museums. Regardless of the individual differences, the paintings by Jadwiga Maziarska, Bronisław Kierzkowski, Adam Marczyński, Teresa Rudowicz, and Krystyn Zieliński exemplify the combination of non-traditional substances and surface composition. Paradoxically, the decision to abandon paint did not make those artists deny the superior role of the surface, which resulted in the creation of works oscillating among painting, relief, and sculpture, close to *collages* or *assemblages*, yet quite specific. Their works either exploited the conditions offered by the framed flat surface or brought into play new, autonomous surfaces.

# PRZEKŁADY

RUDOLF BERLINER

## WOLNOŚĆ W SZTUCE ŚREDNIOWIECZA

Niezwykłym można by uznać stwierdzenie, że sztuka religijna Zachodu cieszyła się wielką wolnością w obrazowaniu wydarzeń historycznych i doktryny Kościoła w okresie średniowiecza. Jest tak być może, gdyż powszechnie przyjmuje się, iż sztuka średniowieczna była *symboliczna*. Jednak termin „symboliczny” sam z siebie nie załatwia problemu, który sformułować można stawiając następujące pytanie: „Jak to możliwe, że sztuka ośmiela się przedstawiać pewne tematy w taki sposób, że ich werbalne opisy są z historycznego, dogmatycznego, bądź intelektualnego punktu widzenia nie do zaakceptowania?”. W poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie zamierzam wykazać, że wolność sztuki wynikała z teologicznych koncepcji jej roli w sferze religii. Przykłady nadzwyczajnej wolności udzielonej artystom posłużą do zilustrowania tego problemu.

W *Ukrzyżowaniu* na drzwiach płockich w Nowogrodzie, wykonanych około 1150 roku (il. 1), Chrystus, wciąż żywy na krzyżu, uwalnia prawą rękę, by wyciągnąć ją w kierunku swej matki<sup>1</sup>. To przedstawienie pozbawione jest historycznej podstawy, jeśli ma być interpretowane dosłownie. Ale w swym zamyśle nie miało być interpretowane dosłownie; gest ów miał wizualizować intensyfikację agonii Chrystusa, gdy spoglądał On na zasmuconą matkę oraz nadawać religijne znaczenie jej boleści. To biskup Aleksander z Płocka, który zamówił drzwi, albo też arcybiskup Wichmann z Magdeburga, któremu być może powierzono nadzór nad szczegółami ich wykonania, tak właśnie zinterpretował tę „stację” Pasji Chrystusa. Tak jak naturalnym było dla biskupa udzielenie wsparcia werbalnego

---

<sup>1</sup> A. Goldschmidt, *Die Bronzetüren von Nowgorod*, Marburg 1932, s. 16, 20, il. 55. Goldschmidt poszukiwał wyjaśnienia tego gestu w analogicznym motywie w scenach złożenia do grobu. Badacz ilustruje jednak fakt domniemany. Nawet jeśli Goldschmidt miał rację, problem wciąż pozostaje aktualny. Doniosłość tego gestu zauważona została przez Fr. Adelunga, *Die Kurssun'schen Türen*, Berlin 1823, s. 45 oraz przez A. Brykcsijnski'ego (cytowany przez J. Leveta w: *Revue de l'Art Chrétien*, XLVI, 1903, s. 140). W.L. Hildburgh (w: „*Archaeologia*”, 81, 1931, s. 56) podążał za Goldschmidtem w wyjaśnieniu znaczenia tego gestu, którego przedstawienie stanowiło dlań większą zagadkę niż dla Goldschmidta.

jego słuchaczom lub czytelnikom w zrozumieniu wagi wydarzeń związanych z Pasją, tak też nie zgłaszał on sprzeciwu co do udzielenia podobnego wsparcia widzom – wsparcia będącego rezultatem kreatywnej mocy artysty; wsparcia w rozumieniu poprzez zmysł wzroku; wsparcia, od którego oczekiwano reakcji emocjonalnej, a nie intelektualnej.



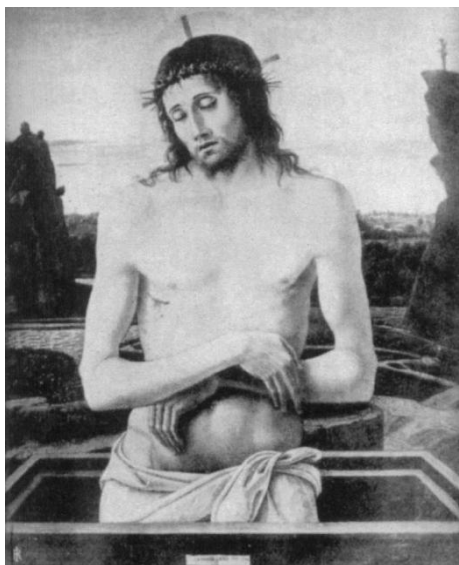
1. Ukrzyżowanie, Niemcy, ok. 1152, drzwi płoćkie, Katedra, Nowogród, Rosja



2. Zwiastowanie, Niemcy, ok. 1435, kaplica Maryjna, Würzburg

Wiele przedstawień ukazuje Chrystusa stojącego w sarkofagu, a jego ciało całkowicie lub częściowo *in rigore mortis*, lecz czynnie stojące, a więc żywe (il. 3). Inne ukazują martwe już ciało, z wciąż żywą głową Chrystusa umierającego na krzyżu (il. 6)<sup>2</sup> lub na łonie Dziewicy (il. 7). Zwłoki mogą mieć żywe jeszcze oczy (il. 8), żywe zaś ciało oczy osoby zmarłej (il. 9). Istnieją pewne typy prezentacji Chrystusa martwego, jednak nie pozbawionego życia. Bycie żywym i martwym jednocześnie nie ma żadnego racjonalnego sensu. Jednak w śmierci Chrystusa naturalny porządek

<sup>2</sup> Il. 6 reprodukowana jest tu za K. Loefflerem, *Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit*, Augsburg 1928, il. 17. Inskrypcje odnoszą się do śmierci Chrystusa. Najbardziej wymowna brzmi: „Przecierpiawszy na krzyżu, zbawię teraz Adama” itd. – il. 7 (Schreiber, 973); Pieta nie jest przedstawieniem „nieprawdziwym”. W nowożytnej egzegezie katolickiej scena ta pojawia się w *Wulgacie*, zob.: Iob 19, v. 27: „Nadzieja spoczęła na moich kolanach”. Il. 8 reprodukowana za C. Dodgsonem, *English woodcuts*, 1936, nr 13.



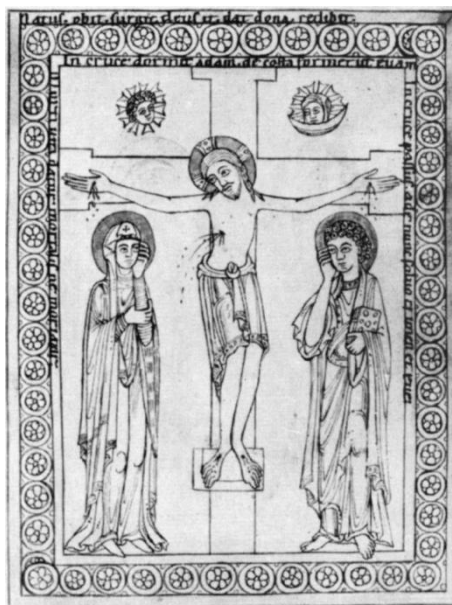
3. Naśladowca Giovanniego Bellini, *Mąż boleści – Chrystus w sarkofagu*, ok. 1500, Muzeum Poldi Pezzoli, Mediolan



4. Antonello da Saliba, *Złożenie do grobu*, ok. 1490, Pałac Dożów Wenecja



5. Hans Baldung Grien, *Ofiarowanie*, drzeworyt, ok. 1515



6. *Ukrzyżowanie*, rysunek piórkiem, Niemcy, ok. 1125, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart

rzeczy został zastąpiony życiem nadprzyrodzonym. Chrystus cierpiał *qua homo*. Zmarł jako człowiek, a Jego dusza opuściła Go. Jednak *qua deus* Jego bycie częścią Trójcy nigdy nie zostało naruszone. By więc pokazać Chrystusa triumfującego nad śmiercią, mimo że jego ciało było niezaprzeczalnie już martwe, ukazywano go żywym na przekór wszelkim znakom śmierci. Nigdy nie zamierzano jednak sugerować, „iż Zbawiciel powrócił do życia na krótki okres pomiędzy ukrzyżowaniem a złożeniem do grobu”<sup>3</sup>. Taka, całkowicie fantastyczna interpretacja, dowodzi tego, jak trudnym jest zrozumienie intencji irracjonalistycznej sztuki poprzez podejście racjonalne. Rozum jest raczej bezradny wobec dzieł sztuki, których opis werbalny jest nieadekwatnym środkiem komunikacji ich treści.



7. Pietą, drzeworyt, Austria, ok. 1410

Antonello da Sailba (il. 4) wiedział, rzecz jasna, że Chrystus nie był niesiony do grobu przez anioły. Jednak anioły były niezbędne, by pokazać, że on jest Bogiem. Hans Baldung Grien wiedział, że martwe ciało Chrystusa nie wstąpiło do Nieba (il. 5). Chciał on jednak zintensyfikować efekt emocjonalny poprzez skontrastowanie całkowicie ludzkiego rozkładu z majestatem Królestwa Niebieskiego.

<sup>3</sup> K. Künstle, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, T.1, Fryburg Bryzgowijski 1928, s. 486. Również Franz Bock nie był w stanie wyjaśnić takiego przedstawienia w sposób satysfakcjonujący w: *Jarhbuch der K.K. Central-Commission zur Erforschung der Baudenkmale*, III, 1859, s. 113. Najbliższe moim interpretacjom są Anna Jameson oraz Lady Eastlake, *The History of Our Lord*, Londyn 1864, T. II, s. 362. Sądzę jednak, iż związek z sakramentem Eucharystii pojawił się dopiero u schyłku XIV wieku.



8. Pieta jako element Arma Christi, Anglia, ok. 1490

Innej, najbardziej chyba uderzającej ilustracji tego problemu, dostarczają przedstawienia ukazujące pewną sprzeczność w jednym z najbardziej fundamentalnych dogmatów – Wcieleniu Syna Bożego, w którym to Dzieciątko zstępuje z Niebios do Dziewicy. W ten sposób Jej udział w poczęciu był zanegowany. Jednakże ani artyści, ani bardziej tolerancyjni księża nie chcieli przecież popaść w walentyniańską herezję<sup>4</sup>. Chętnie przyznaliby więc, iż interpretacja przedstawienia powinna odbiegać od jego wizualnej wymowy. Zastanawialiby się zapewne, dlaczego właściwie należy oczekiwać, iż przedstawienie i jego sens muszą być wyraźnie i rzeczowo ze sobą skorelowane. Z ich punktu widzenia coś może wydać się fałszem, gdy ubrane jest to w słowa, lecz przestaje nim być, gdy postrzegane jest wzrokiem i kontemplowane emocjonalnie; a więc przedmiot naszej percepcji i jego intelektualna interpretacja nie muszą być skorelowane w sposób oczywisty.

<sup>4</sup> K. Künstle, op. cit., s. 340.



9. Albrecht Dürer, *Mąż boleści – Chrystus pod krzyżem*, rycina, ok. 1500

Kontrowersja ikonoklastyczna z VIII wieku uwypukliła znaczenie pytania, czy materia może wyrażać duchowość za pośrednictwem materialnych przedstawień. *Libri Carolini*, zawierające idee Karola Wielkiego i grona jego doradców, rozwiązały ten problem poprzez zaprzeczenie jego istnienia<sup>5</sup>. Chodziło dokładnie o rozstrzygnięcie, czy obrazy posiadały zdolność do ujawniania *wiedzy o Bogu* ponad mocą słów. Jedna z najbardziej znanych sentencji (II, 22): „człowiek może zostać zbawiony bez oglądania obrazów, lecz nie może bez znajomości Boga” – omija problem.

<sup>5</sup> E.H. Bastgen (red.), *Monumenta Germaniae, Concilia*, II, wyd. uzup., 1924.

*Libri* ograniczają cel obrazu prawie całkowicie do stymulowania pamięci poprzez jego zawartość. Przedstawianie fenomenów duchowych leży poza mocą obrazu, bowiem to słowa, a nie obrazy są duchowymi nauczycielami. Odmówiono dziełu sztuki nawet konkretnego, jednostkowego wpływu na emocje. W sprzeczności z tym stoi przyznanie obrazom oddziaływania czysto estetycznego, wartości dekoracyjnej oraz zróżnicowanych jakości artystycznych (IV, 27), co potwierdza fakt, iż problem nie został zgłębniony w pełni.

Autorzy *Libri* nie zadali sobie trudu przeanalizowania szczególnych, ekspresyjnych właściwości sztuki, których istnienie sugerowali uczestnicy sporów ikonoklastycznych w późnej starożytności i wczesnym Bizancjum<sup>6</sup>. Odmawiali przyznania sztuce powszechnie akceptowanej już cechy odkrywczosci – jej zdolności do przedstawiania niewidzialnego świata. Cecha ta zyskała bezwarunkową akceptację w wypowiedziach retora Diona Chryzostoma (ok. 100 n.e.) oraz pogańskiego filozofa Porfiriusza (ok. 260 n.e.), którzy stwierdzili, że to, co z natury rzeczy niewidzialne, można uczynić postrzegalnym poprzez sztukę<sup>7</sup>. Uznanie to zakładało, że konstatawana u poetów od starożytności boska inspiracja powinna być przypisywana również artystom. Retorzy byli pierwszymi, którzy dokonali tego publicznie. Uczynił to Dion, a Kalistrat (III wiek n.e.) stwierdził jednoznacznie: „Dzieła sztuki to także objawienia o boskiej inspiracji”<sup>8</sup>. Ujawniają boskie, jak również inne niewidzialne zjawiska, nadając im formę. Sztuka czyni swe tematy prawdziwymi, tworząc sama „strukturę rzeczywistości”<sup>9</sup>.

Uczynić dostrzegalnym to cel sztuki, powiadał Filostrat Starszy (zm. ok. 245), a dostrzegalność niewidzialnego osiągnana jest przez wyobraźnię, to jest, przez umiejętność tworzenia odpowiednio ekspresywnych form<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> J. Geffcken, „Archiv für Religionswissenschaft”, XIX, 1916/19, s. 286ff. Bo de Borries, *Quid veteres Philosophi de idolatria senserint*, Getynga 1918.

<sup>7</sup> Dion Chryzostom: *Olympikus*, 59. B. Schweitzer, *Neue Heidelberger Jahrbücher*, 1925, s. 119. Porfiriusz: J. Bidez, *Vie de Porphyre*, Gandawa 1913, p.I+. J. Geffcken, op. cit. s. 306 i n.

<sup>8</sup> Dion, *Olympikus*, 59, Kalistrat: *Statue*, 2. B. Schweitzer, op. cit., s. 121, 81.

<sup>9</sup> Kalistrat, *Statuae* 10 (zwrócić uwagę na argumentację) oraz 2.

<sup>10</sup> Im. II, 14; Apollonius, VI, 19 (por. Schweitzer, op. cit., s. 110) Chociaż Schweitzer ustąpił („Philologus” 89, 1934, s. 297), wierzę, że jego pierwsza interpretacja frazy z Apolloniusa była jednak lepsza niż E. Birmelina, („Philologus” 88, 1933, s. 395 i n.). M.W. Bundy, *The theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, University of Illinois, 1927, s. 114 i n.; Filostrat Młodszy, *Obrazy, Wstęp*. Ani Filostraci w *Obrazach* ani Kalistrat nie pisali jako filozofowie sztuki. Ich twórczość określić można jako tworzenie modeli mówienia o i patrzenia na dzieła sztuki. Zdaje mi się, że raczej dość konsekwentnie powtarzali oni punkt widzenia współczesnych im artystów aniżeli filozofów. Filostrat Starszy podkreślał we *Wstępie* rolę swojej przyjaźni z malarzem Aristodemusem. Wyjaśniając



Istotne dla niego było oczywiście realistyczne przedstawienie, korespondujące z rzeczywistością, ale tylko do punktu, w którym rzeczywistość ta zaadaptowana była do specyficznych wymogów artystycznej formy<sup>11</sup>. Ten, kto udziela aprobaty temu, co zgodne jest z *mimesis*, z imitacją widzialnej natury, chwali zwykle banały (I,9). Filostrat wykazywał niewielkie zainteresowanie zwykłym efektem realistycznym, którego celem jest naturalistyczna iluzja (I, 23). *Istotną treść* osiągać należy za pośrednictwem *formy widzialnej* (II, 13). Sztuka sięga poza *mimesis* poprzez wizualizację *wewnętrznego znaczenia*, właściwego tematowi (I,9)<sup>12</sup>. Ważniejsza od efektu czysto wizualnego, choćby był on sam w sobie piękny, jest zdolność sztuki do wyrażania swej wagi w sensie innym niż estetyczny. Filostrat mógłby być oryginalnym autorem frazy biskupa Asteriusza z Amazji (330-410): „Podziwiam artystów za poświęcanie większej uwagi harmonii duchowego wyrazu, niż [jedynie] kolorów”<sup>13</sup>.

Starożytni Grecy zdawali się, co do zasady, nie akceptować czysto hedonistycznej koncepcji sztuki, a raczej oczekiwali od niej, poza wszystkim innym, odwołania do umysłu. Wykazywali oni ogromne zainteresowanie fizjonomiką w najszerszym znaczeniu tego słowa oraz ekspresywnymi właściwościami formy<sup>14</sup>, od której oczekiwali czegoś więcej, aniżeli tylko piękna.

To uświadomienie sobie rzeczywistej obecności boga i jego natychmiastowe doświadczenie, nie zaś czysto estetyczne jakości, przносиły, zdaniem Diona, widza podziwiającego Zeusa Olimpijskiego ponad wszelkie ludzkie cierpienie. Dion nie był w żadnym razie zwolennikiem kon-

---

działa sztuki, żaden z tych trzech filozofów nie odnosił się do abstrakcyjnych zasad filozoficznych, miast tego wszyscy oni silili się na nauczanie, jak formy te mają być rozumiane, by uchwycić intencje artysty, które, rzecz jasna, identyfikowali z własnymi pomysłami. (Odkąd napisałem te słowa Karl Lehmann-Hartleben opublikował doskonały artykuł na temat *Obrazów* Filostrata Starszego, w: „The Art Bulletin”, 23, 1941, s. 16 i n., por. s. 41 i n.) Wierzyli oni, że *mimesis* i *phantasia* musiały wnieść swój wkład, jeśli obraz miał być satysfakcjonujący. *Phantasia* będzie dążyć do uczynienia niewidzialnego postrzegalnym, aż przedstawiona zostanie cała Istota tematu (Filostrat Młodszy, *Wstęp*). Bundy traktował historię terminów *mimesis* oraz *phantasia* szczegółowo, ale nie zwracał zbytniej uwagi na konkretny artystyczny problem czynienia rzeczy postrzegalnymi, który odnosi się do *realizacji koncepcji fantazji* jak również do *imitacji widzialnego*. Zdaje się on interpretować *uświadomienie*, itp. jako proces wyłącznie mentalny.

<sup>11</sup> Zob. przykłady Im. I, 12; II, 1.

<sup>12</sup> C.O. Kuelpe, *Anfänge psychologischer Aesthetik bei den Griechen*, (w:) *Psychologische Abhandlungen*, Max Heinze (...) gewidmet, Berlin 1906, s. 121.

<sup>13</sup> Migne, *Patrologia graeca*, XL, Hom XII, kol. 337.

<sup>14</sup> Por. T. Brit, *Laienurteil über bildende Kunst bei den Alten*, Marburg 1902, s. 23 i n.; K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Lipsk 1914, T. 1, s. 94, poczynił kilka uwag o klasycznym zainteresowaniu fizjonomiką i jej ewentualnym reperkusjom w erze chrześcijańskiej.

cepcji idolatrii, wedle której bóg żyje w swym obrazie, lecz przydawał temu dziełu sztuki moc odkrywania absolutnej prawdy przez nie-intelektualne, bierne poznanie. Damasciusz (ok. 480 n.e.) „począł pocić się ze zdumienia i emocji” zobaczywszy posąg Afrodyty. Z zachwytu nie mógł niemalże oderwać się od dzieła, „takie wrażenie zrobiło na nim piękno zawarte w nim przez artystę”<sup>15</sup>. Ciąg dalszy komentarza pokazuje jednak, że piękno rozumiano jako umiejętność ukazania duszy bogini poprzez nadanie jej siły, wigoru, zdolności do obrony, a przez to stworzenie wrażenia, iż powraca ona ze zwycięskiej walki. Porfirusz nauczał, że takie objawienia boskości poprzez sztukę są względne i mogą być doświadczane jedynie przez tych, na których oddziaływała inspiracja bądź wiedza<sup>16</sup>. Libanios natomiast (prawdopodobnie w 361 r. n.e.) uznał za rzecz oczywistą fakt, iż zwykła kontemplacja obrazów bogów uczynić może człowieka mądrym<sup>17</sup>.

Rzecz jasna, jak długo trwał Antyk, pogląd głoszący, że sztuka pozbawiona jest głębszego znaczenia, znajdował swoich zwolenników. Sztuka figuratywna zaczęła jednak zyskiwać znaczenie autonomicznej metody pozyskiwania wiedzy, w żaden inny sposób nieosiągalnej. Zwycięstwo stało się wyraźne, gdy w V wieku pogański filozof zaakceptował teorię, wedle której wielkim artystom przypisywać należy *inspirację*, a zatem coś więcej niż ludzkie zdolności<sup>18</sup>. Artyści, ci „prymitywni rzemieślnicy, którzy pracują na chleb”, wygrali z filozofami osłabiwszy ich przy pomocy retorów<sup>19</sup> oraz – możliwe – chrześcijańskich teologów.

Istnieją dwie grupy ludzi myślących lub mówiących o sztuce: ci, którzy ją uprawiają i czynią ją osobistym wyrazem swej witalności i stosunku do świata, oraz ci, którzy są zwyczajnie wrażliwi na twórczość tej pierwszej grupy. Nie jest z pewnością zbiegiem okoliczności, że najwcześniejsze przyznanie sztuce zdolności obrazowania wewnętrznego życia człowieka wyszło z ust byłego rzeźbiarza, Sokratesa<sup>20</sup>. Koncepcja, wedle której sztuka ufundowała swoje kreacje w języku form, i że poprzez odpowiednie przedstawienie zrealizować można nie tylko zewnętrzny wy-

<sup>15</sup> R. Asmus, *Das Leben des Philosophen Isodoros*, Lipsk 1911, s. 53.

<sup>16</sup> Euzebiusz, *Praeparatio Evangelica*, III, 7; PG XXI, kol. 180. „(...) ci, których uczono czerpać z obrazów, tak jakby były księgami, wiedzą bogów”. Co zaskakujące, Edward Stiltingfleet zinterpretował to zdanie jako nadające obrazom status *biblii pauperum*, *A Discourse Concerning the Idolatry Practiced in the Church of Rome*, trzecie wydanie, Londyn 1672.

<sup>17</sup> Or. 64, *pro saltatoribus*, wyd. Foerster IV, 495, par. 116.

<sup>18</sup> Był to najpewniej Izodor lub Damascjusz. R. Asmus, op. cit., s. 74.

<sup>19</sup> Britt, op. cit., s. 28, twierdzi w innym kontekście, iż teksty artystów mogły także wpływać na retorów.

<sup>20</sup> Ksenofont, *Memorabilia*, III, 10. Zob. Britt, op. cit., s. 15; Kuelpe, op. cit., s. 109.

gląd, ale również esencję i naturę tematu, musiała rozwinąć się w pracowniach artystycznych<sup>21</sup>. Do logicznych następstw rzeczy należało to, że artyści w pewnym momencie zmuszeni byli lansować pogląd o wyższości artystycznych form wyrazu nad zwykłym kopiowaniem rzeczywistości<sup>22</sup>. Ich powołaniem były wrażenia wizualne i celem nadrzędnym stało się dla nich, jak tylko samoświadomość rozbudziła się w ich kręgu, by występować jako obrońcy tego twierdzenia poprzez podkreślanie ich pozytywnych dokonań – zdolności kreowania nastroju, czynienia widzialnym w inny sposób niedostrzegalnego oraz nadawania formy „rzeczom nieznanym”. Dla przykładu, gdy filozofowie podkreślali fakt, iż centaury są anatomicznie niemożliwe, artyści odpierali, że mogli mimo to uczynić je wizualnie przekonującymi<sup>23</sup>. Zarówno oni, jak i ich następcy mogli interpretować dzieło sztuki jako autonomiczne podejście do wiedzy poprzez tworzenie właściwych form wizualnych, odnoszących się do emocji, w przeciwieństwie do wszelkich innych dróg angażujących intelekt.

Ci spośród teologów chrześcijańskich, którzy skłaniali się ku pozytywnej relacji między religią i sztuką, mogli zaakceptować tę teorię nawet jeśli nie zgadzali się ze wszystkimi argumentami, które były wysuwane w celu jej potwierdzenia. Nie mogli na przykład zaakceptować, rzecz jasna, bezkrytycznego przypisania artystom szczególnych, duchowych darów, jako przynależnych ich profesji; mogli natomiast, po roku 600, uczynić to w indywidualnych przypadkach, jak choćby świętych, którzy uznawani byli za chrześcijańskich arcyartystów, takich jak św. Łukasz czy Nikodem<sup>24</sup>. Akceptowali oni pojmowanie sztuki jako odrębnego i niezastąpionego sposobu zbliżenia się do Boga, lub przynajmniej jako najbardziej efektywnej drogi dotarcia do ludzkiej duszy. Grzegorz z Nyssy (druga połowa IV wieku) relacjonował, iż nie potrafił patrzeć na żaden z obrazów przedstawiających Ofiarę Abrahama, by nie wzruszyć się do łez<sup>25</sup>. Biskup Bazylej z Ankary skomentował te słowa w roku 787, podczas Soboru Nicejskiego II, w sposób rozstrzygający, stwierdzając, że malowa-

<sup>21</sup> Dion Chryzostom, IV, 86. „Nie potrafią nadać obrazom słów, ale potrafią ucieleśnić je we właściwych figurach, odpowiednich do ukazania ich natury...”.

<sup>22</sup> Pewne uwagi na temat tych zmian poczynił P. Wolters, w: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1934, s. 10 i n., oraz przez Schweitzera w: „*Philologus*”, 89, s. 291.

<sup>23</sup> Zob. np. Lukrecjusz, *De rerum natura*, V, 578 i n., Lukian, *Zeuxis* 3, Filostrat, *Obrazy* II,2. Temat ten powtarza się u Cennino Cenniniego w *Libro dell'arte*, rozdział I, ok. 1400.

<sup>24</sup> Świadek z około 1300 roku mówi o panującym przekonaniu, że u zarania Kościoła prototypy wszystkich obrazów zostały stworzone przez Świętych, a te które przybyły z Bizancjum otaczane były wielką czcią. C.E. Narducci, *Prediche inediti del B. Giordano Rivalto*, Bologna, 1867, s. 170, 17.

<sup>25</sup> *Oratio de deitate filii et spiritui sancti*, *Patrologia Graeca*, XLVI, kol. 572.

na wersja tej sceny wywołała u Grzegorza efekt, którego biblijny opis tej samej sceny nie wywołał<sup>26</sup>. Współczesny Grzegorzowi Bazyli Wielki ochotczo przyznał, że malowane przedstawienia robią większe wrażenie niż przekaz słowny<sup>27</sup>.

Za podstawową zasadę chrześcijaństwa uznawano fakt, iż nie polega ono na teoretycznej akceptacji dogmatów i faktów („po części tylko poznajemy”), lecz bazuje na wierze, nadziei i miłości, z których miłość jest najważniejsza (I Kor 13,13). Chrześcijaninem nie jest ten, który zna nauki Chrystusa, lecz ten, który nimi żyje. Zachowanie powinno być zatem uwarunkowane pragnieniem naśladowania – upodobnienia się do Chrystusa i Świętych. Obrazy mogą ułatwić ten wysiłek, jako że konkretyzują cechy sportretowanych osób. Zgadza się z tym tak chrześcijanie, jak i poganie. Zdolność portretu do czynienia „naturalnej osobowości podmiotu czysto i wyraźnie dostrzegalną”, jak mawiali poganie późnej starożytności<sup>28</sup>, mogła uzyskać szczególne religijne znaczenie dla chrześcijanina. Autentyczne portrety Chrystusa, zarówno dzieła ludzkie jak i rezultaty cudów, były dlań prawowitym źródłem wiedzy o ludzkiej naturze Chrystusa<sup>29</sup>.

Związek Boga i człowieka został spełniony poprzez życie Chrystusa. To wskazuje na fundamentalną różnicę pomiędzy całą pogańską i chrześcijańską sztuką. Jeśli w sferze klasycznej religii okazjonalnie pojawiała się wiara w widzialne objawienie się boga, to był to zaledwie krótkotrwały przeblask nadprzyrodzonego w ziemskim świecie. Oba te światy pozostawały w swej istocie od siebie oddzielone. Odkąd jednak Chrystus przeżył całe ludzkie życie, od narodzin do śmierci, możliwym było przedstawianie Go w ludzkiej postaci, która sama przecież została stworzona „na boskie podobieństwo”<sup>30</sup>. Zatem starożytny problem, jak człowiek mógł założyć prawo do wyobrażania boskości na swoje podobieństwo, został rozwiązany. W przedstawieniach Chrystusa ukazujących Go w ludzkiej postaci odnaleźć można więc nadprzyrodzoną prawdę, o ile przedstawienie będzie do Niego podobne, jako że objawił się On w doczesnej rzeczy-

<sup>26</sup> Mansi, *Conciliorum collectio*, XIII, kol. 10.

<sup>27</sup> *Homiliae in Barlaam martyrem, Patrologia Graeca*, XXXI, kol. 490.

<sup>28</sup> Asmus, Isidorus, s. 54.

<sup>29</sup> [Protestancką] sztandarową pozycją na ten temat jest: Ernst von Dobschuetz, *Christusbilder*, Lipsk 1899. Podąża ona innym tokiem rozumowania niż niniejsza publikacja. Twierdzenie zawarte na stronach 280-281 jest, w mej opinii, godne pożałowania. Rzecz jasna, nie ma pewności, w jakim stopniu laicy akceptują nauki Kościoła. Jednak zaprzeczenie bez choćby próby dowiedzenia, nie prowadzi do rozwiązania tej kwestii.

<sup>30</sup> Zob. początek teorii K. Holla, *Sitzungsberichte der K. Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 1916, s. 876 i n. większość teologów cytowała Jana z Damazku jako autorytet. O ile mi wiadomo, był on najczęściej cytowanym autorytetem w kwestii obrazów.

wistości. Prawdziwy portret Chrystusa powinien pozwolić na objęcie umysłem czegoś z Jego niewidzialnej boskości. Święty Paweł napisał, że poprzez twarz Chrystusa przekazano człowiekowi wiedzę o Bożej chwale (II Kor 4,6), sam Chrystus zaś jest „obrazem niewidzialnego Boga” (Kol 1,15; conf. Hbr 1,3) w stopniu daleko przewyższającym zwykłą ludzkość.

Metafizyczna relacja pomiędzy „przedmiotem” i „obrazem” jest jednym z podstawowych założeń chrześcijańskiej koncepcji wszechświata. Jeśli przyjąć, że, zgodnie z naturą ludzkiego umysłu, nadprzyrodzone jest postrzegalne tylko przez widzialne obrazy, to obraz artystyczny staje się niezbędną pomocą w celu osiągnięcia wiedzy, a działalność artystyczna uznana może być za fundamentalną siłę. Jan z Damaszku (ok. 675-749) dobitnie sformułował tę teorię: „Jeśli z miłości do człowieka bezkształtne otrzymuje kształt w zgodzie z naturą, dlaczego nie mielibyśmy w obrazach rysować tego, co stało się dla nas jasne poprzez kształt, w sposób nam właściwy, celem stymulowania pamięci i pobudzania do naśladowania rzeczy, które mogą być przedstawiane?”<sup>31</sup>. Nie może być jednak dowolności; przedmiot i obraz musi łączyć podobieństwo<sup>32</sup>. Dopiero wówczas aktualna rzeczywistość i pozbawiony życia obraz stają się zgodne co do formy, a sam obraz przekazuje pewną wiedzę o istocie portretowanego. To nadaje obrazowi pewną siłę witalną, którą w rzeczywistości ma lub miał portretowany w swym władaniu. Siła ta przekazywana jest przez same cechy formy artystycznej – koncepcja ta bazuje raczej na platońskiej teorii percepcji, aniżeli na sugestii działania magicznego, czego nie uniknął nawet Plotyn w swoim pojmowaniu wszechobejmujących powiązań, które tworzą moc w obrazie boga<sup>33</sup>.

W opinii obrońców obrazów wzbogacenie życia duchowego oraz silne emocje, wzniecone w duszy poprzez wizualne przedstawienia, prowadzą do dążenia do naśladowania<sup>34</sup>. Wierzono, że percepcja ma sięgnąć poza emocje i stać się stymulantem woli. Uważano, że obrazy miały uczynić człowieka lepszym; czynne uświęcenie jest pierwowzorem współczesnego pasywnego uczucia „uskrzydlenia”. Kontemplacja obrazów powinna doprowadzić do faktycznego czynienia dobra i woli wytrwania w cierpieniu. Toteż patriarcha Germanus z Konstantynopola zdefiniował około 720 ro-

<sup>31</sup> PG, XCIV, *De imaginibus oratio* I, Główny passus w kol. 1260, podobne zdania w kol. 1241 i innych komentarzach Jana do fundamentalnych fragmentów z Dionizego Areopagity, *De divinis nominibus* I,4 (PG III, kol. 592). zob. przypis 43.

<sup>32</sup> Zob. św. Jan Chryzostom, *In epustulam ad Colossos hom.* III PG LXII, kol. 318: „Obraz tylko wówczas jest obrazem, jeśli jest aktualny również wśród nas [ludzi] – gdy jest podobny, przedstawia charakterystyczne cechy i wizerunek [przedstawianego]...”.

<sup>33</sup> Plotyn, *Enneady*, IV 3, 11; Geffken, op. cit., s. 304. Odpowiednie platońskie idee znaleźć można w *Fajdosie* i *Państwie* w interpretacji Waltera Patera w: *Marius the Epicurean* ch. 3 i w wykładzie na temat *Estetyki* Platona w: *Plato and Platonism*.

<sup>34</sup> K. Schwarzlose, *Der Bilderstreit*, Gotha 1890, s. 161 i n.

ku przeznaczenie obrazów<sup>35</sup>. Drugi Sobór Nicejski zdecydował, że obrazy świętych malowane były po to, aby widz mógł uczestniczyć w pewnym uczuciu świętości, jako końcowym rezultacie kontemplacji<sup>36</sup>. To nie cielesna obecność świętych, ale ich święte cnoty mają być przywiedzione do świadomości, powiada Germanus<sup>37</sup>. Miały one oddziaływać na widza i uświęcać go<sup>38</sup>.

Ta koncepcja aktywnej emocjonalnej siły zawartej w obrazie religijnym doprowadziła Grzegorza Wielkiego, około roku 600, do tego, by nazwać ją źródłem „nauki” dla tych, którzy nie mogą czytać Pism. Grzegorz miał na myśli duchowy i moralizatorski wpływ Biblii, jak również obrazów. Gorliwie apelował on do dziewcząt, by czytały Biblię, z tego powodu właśnie, „by wiedziały jak kierować swym życiem i prowadzić gospodarstwo domowe, gdy Bóg Wszechmogący zjednoczy je z ich mężami”<sup>39</sup>. Z drugiej strony polemiczny sarkazm, z którym św. Augustyn odmawiał racji uważającym przedstawienia za źródło merytorycznej informacji, musiał być Grzegorzowi dobrze znany. Służyły ludziom dobrze, twierdził Augustyn, o ile zostali oszukani<sup>40</sup>.

W odniesieniu do teorii sztuki tamtych czasów, troska papieża Grzegorza o nauczanie doktrynalne poprzez dzieła sztuki była raczej drugo-

<sup>35</sup> Mansi, XIII, kol. 103, Św. Nilus (zm. 430) wyraził, w jego często cytowanym liście, właściwie tę samą opinię (PG, LXXIX, kol. 577 i n.). Klasyczny odpowiednik wyraża anegdota o ateńskiej kurtyzanie, która stała się wcieleniem powściągliwości poprzez wpływ portretu filozofa.

<sup>36</sup> „(...) można poprzez (...) malowane przedstawienie zostać wzniesionym ku wspomnieniu i pamięci o przedstawianym oraz w pewnym stopniu doświadczyć uświęcenia”. Mansi, XIII, kol. 131.

<sup>37</sup> Ibidem, col. 101.

<sup>38</sup> Jan z Damaszku, PG, XCIV, kol. 1268: „Obrazy (...) instruują widzów w bezdźwięcznym głosie i uświęcają widok”. Wymienia efekty, op. cit. XCV, kol. 313: „wspomnienie i miłość oraz prawo do przeżywania życia”.

<sup>39</sup> Ep. XI, 78 (*Patrologia Latina* LXXVII, kol. 1219 i n.).

<sup>40</sup> *De consensu Evangeliorum*, lib. I, par 9 i n. Święty Augustyn nie wyrażał sprzeciwu wobec przedstawień Chrystusa ze świętym Piotrem i Pawłem, choć ten ostatni nigdy nie spotkał Pana. Jednakże: „Zasłużyli na bycie oszukanymi ci, którzy szukali Chrystusa i Jego apostołów nie w Piśmie Świętym lecz na malowanych ścianach: dziwią się, że spekulacje [miast studiów] doprowadziły ich do oszustwa malarzy” (par 10, 16, PL XXXIV, kol. 1049). Arcybiskup Agobard z Lyonu (zm. 840) cytował ten passus jako dowód rzekomej wrogości Augustyna w stosunku do obrazów (*Opera*, red. S. Baluzius, Paryż 1666, I, 254). Ma ono jednak inny kontekst. Augustyn nie przyznawał sztuce zadania intelektualnego nauczania, lecz uznał, że podąża ona według własnej natury, którą uważał za mocno związaną z dekoracyjnością. W innych wypadkach Augustyn pozostaje podejrzanie milczący w kwestii nowego podejścia do sztuki. Swego stosunku do muzyki nie rozumiał sam (*Wyznania*, X, 33); jego intelekt nie mógł zapanować nad emocjami wywołanymi przez muzykę. Muzyka miała na niego natychmiastowy wpływ – sztuka najwyraźniej nie. Por. E. Bevan, *Holy Images*, London 1940, s. 120 i n.

rzędna. Głównym przedmiotem jego zainteresowania była emocjonalna i duchowa moc sztuki. Podzielał on pogląd, że była ona zdolna wywołać konkretny efekt u każdego z obserwatorów, efekt niezależny od jego kultury intelektualnej, ale nierozzerwalnie związany z przedstawieniem artystycznym. Wierzył on, że kontemplacja przedstawienia wydarzenia lub osoby może wywołać emocje także u tych, którzy nie pojmują intelektualnie znaczenia danego tematu; że ich życie duchowe skierowane zostanie we właściwą stronę<sup>41</sup>. W zamyśle papieża, gdy „niewykształceni” widzą „to, co się dokonało”, doświadczają czynów lub cierpienia na drodze empatii. Papież Hadrian I wskazał kontekst, do którego należą idee Grzegorza Wielkiego, w następujących ich interpretacjach:

(...) święte obrazy (...) są czczone, by sprawić, by nasze umysły, poprzez widzialną zewnętrzną formę, mogły być przeniesione do niewidzialnej chwały Boga, poprzez emocję duchową stworzoną w kontemplacji wizerunku ciała, które Syn Boży przyjął dla naszego zbawienia<sup>42</sup>.

W swej odpowiedzi na *Libri Carolini* Papież Hadrian zgodził się co do tego, że obrazy są zdolne wywoływać nadprzyrodzone myśli i uczucia<sup>43</sup>.

Patriarcha Germanus przyznał, że skoro natura człowieka zdeterminowana jest przez jego byt fizyczny, duchowość można wzmocnić poprzez wizualność, co szczególnie przydatne jest tym, którzy nie potrafią wejść w stan najwyższej duchowej kontemplacji bez odpowiedniej pomocy<sup>44</sup>. To odnosiło się do znakomitej większości rodzaju ludzkiego. Dla Jana z Damaszku kwestią obojętną było czy obiekt prezentowany jest umysłowi poprzez słowa, czy też percepcja jego formy dokonuje się poprzez obraz<sup>45</sup>. W najpiękniejsze słowa ubrał on jednak sposób, w jaki dzieło sztuki wznosi duszę bezpośrednio do Boga, bez uciekania się do intelektu<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> Ep. XI, 13.

<sup>42</sup> *Monumenta Germaniae Historica Epistolae*, V, 56. Mansi XII, kol. 1061 i n.

<sup>43</sup> Ibidem, V, 32. Papież Hadrian I wyraził to stanowisko ustnie w roku 769 (por. K. Hampe, *Mon. Germ. Concilia*, II, 1, s. 91). Cytował Dionizego Areopagite, *De coelesti hierarchia*, rozdział I,3 (PG III, kol. 124). Dionizy zajmował się wprawdzie symbolicznymi znaczeniami postrzegalnego świata, lecz dla średniowiecza istotne było rozszerzenie znaczenia jego słów na wszystkie rodzaje twórczości.

<sup>44</sup> Mansi XIII, kol. 101: „Zmieszani z ciała i krwi osiągamy pewność w sprawach dotyczących duszy również poprzez wzrok”. Kol 116: „Przedstawianie w obrazach natury ludzkiego ciała, jakie przyjął Bóg, służy pewną pomocą tym, którzy (sami) nie są w stanie wznieść się na wyżyny Duchowej wizji...” Kol. 113: „Przedstawiony kształt Jego ciała staje się (...) głównym przewodnikiem (...) w tym obrazie”.

<sup>45</sup> *De imaginibus oratio*, I, PG XCIV, kol. 1248.

<sup>46</sup> Ibidem, col. 1268: „Wchodzę do świątyni, a doskonałość malowidła przyciąga moją uwagę i daje wzrokowi rozkosz niczym kwieciste błonie i w niewidoczny sposób przekazuje duszy wizję Boga”.

Im bardziej sztuka staje się emocjonalnie skuteczna – miast mieć jedynie funkcję ilustracyjną – tym bardziej artyści mogą sprawić, że ich punkt widzenia zacznie dominować. Trudno przyjąć za rzecz oczywistą, by chrześcijańscy artyści kiedykolwiek dali się całkowicie uciszyć. Staje się to tym mniej prawdopodobne, skoro rzucano cień wątpliwości na prawo do wykonywania ich sztuki oraz skoro sami klerycy należeli do ich kręgu. Artyści z pewnością dyskutowali o specyficznej wartości sztuki, a autor niniejszej publikacji przekonany jest, że mgliste ślady rozprzestrzeniania się takich dyskusji w pracowniach mogą kiedyś zostać odnalezione.

Nicefor I, patriarcha Konstantynopola (ok. 758–829) definiuje dwa typy dzieła sztuki, zaklasyfikowane według istnienia lub nieistnienia przedmiotu, ustami artysty mówiącego do grupy swych kolegów<sup>47</sup>: „Przedstawienie rzeczywistości odnosi się do przedstawianego tematu poprzez podobieństwo. Chociaż istota ich jest różna, są w gruncie rzeczy połączone. Obraz przekazuje wiedzę o oryginalnej naturze tematu, tak, że zdaje się on istnieć naprawdę. Obrazy ukazują tematy poprzez kreowanie ich obecności<sup>48</sup>. Skoro widzenie prowadzi do wiedzy lepiej (dosłownie, szybciej) niż słuch i skoro pozostawia większe wrażenie poprzez rzeczywistość i nie wiodącą na manowce obecność, możliwe jest, by przenosiło ono znaczenie klarowniej niż słowa<sup>49</sup>. Umieszczenie tych słów w ustach artysty czyni je tym godniejszymi uwagi, choć w rzeczywistości były sumą nauk teologów. Jednak to, że artyści brali udział w tych dyskusjach może być rozpoznane z samych argumentów, gdyż opierają się one raczej na czynnikach empirycznych i psychologicznych niż na myśli teologicznej. Hraban Maur w Poemacie 38 – przewyższył nawet *Libri Carolini* w swych oskarżeniach skierowanych przeciwko obrazom zniekształca-

---

<sup>47</sup> *Antirrheticus*, I, 28; PG C, kol. 277. Granica nie biegnie pomiędzy obszarami idei i widzialnego, ale pomiędzy materialnym lub metafizycznie rzeczywistym a czystą wyobraźnią. Była to doktryna niewątpliwie Epikurejska, zob. Lukrecjusz, *De rerum natura* IV, 722. F.A. Gasquet, *The Eve of the Reformation*, Londyn 1919, s. 258 oraz 268, cytuje odpowiednie późnośredniowieczne źródła.

<sup>48</sup> *Antirrheticus*, I, 30; III, 5, op. cit., kol. 280, 381 i n.

<sup>49</sup> Ibidem, III,3 (kol. 380 i n.) – Już św. Augustyn, podążając za ideą Platona, nadał wzrokowi naczelną rolę wśród zmysłów (*Wyznania*, X,35; zob. także sermo 112 VI, VI,7). To twierdzenie znane jest historykom sztuki pośrednio poprzez wypowiedź Albrechta Dürera. Nie jest jasne skąd zaczerpnął on tę myśl, która była jednak dość popularna. Franciszkanin stwierdził, około roku 1428, że wzrok jest „eindrucksvoller, edler, stärker als das Gehör” (C.F. Arnold, *Geschichtliche Studien für Albrecht Hauck*, Lipsk 1916, s. 200). Najbardziej niesamowitym dzieckiem tej teorii była koncepcja Richarda Wagnera (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849), wedle której sztuka pozostaje niesatysfakcjonująca dopóki nie zaspokaja wzroku; por. E. Newman, *Richard Wagner*, Nowy Jork 1941, s. 187 i n.



jącym, jego zdaniem, prawdziwe znaczenie tematu, co w rzeczywistości mogło być związane z negatywnym stosunkiem teologa do niechcianej konkurencji.

Nie możemy, ani nie ma tutaj potrzeby badania rozwoju teologicznej doktryny zdolności człowieka do osiągnięcia metafizycznej wiedzy, na bazie relacji „obrazowej”. Musimy jedynie być świadomi, że ocena sztuki figuratywnej jako równoważnej i niezagrożonej przez słowa w życiu religijnym miała swój odpowiednik w relatywistycznej ocenie ludzkiego języka. Pisma Hugona od Św. Wiktora (1096-1141) wskazują kierunek wychylenia wahadła. W jego opinii słowa stworzone są przez człowieka, a ich znaczenie ustanowione jest przez arbitralną konwencję. Stąd, dla zrozumienia sensu Pisma Świętego, pozbawione słów objawienia istoty Stworzenia są o wiele ważniejsze, aniżeli słowa, poprzez które człowiek sens ów sformułował, ponieważ wszelkie widzialne i niewidzialne aspekty muszą być uwzględnione<sup>50</sup>. Skodyfikowano tu więc zasady biblijnej hermeneutyki. Ustalono tym samym pewną hierarchię środków wyrazu, wedle której mowa jest narzędziem drugorzędym w stosunku do wiedzy uzyskanej bez pośrednictwa słów. Wystarczy tylko tę degradację skonstruować z formułą Akwinaty, który uznaje, że Biblia *jest* Słowem Bożym. Zgodnie z wolą Bożą jednak to, co wyrażone jest słowami, może uzyskać znaczenie poza aspektem werbalnym<sup>51</sup>. Jakikolwiek nie byłby powód do krytyki teorii Hugona od św. Wiktora, wyzwaniem dla miłośników sztuki byłoby wykazanie, że sztuka powstała z niewerbalnych wizji, tworzyła w widzu pożądane wrażenia bez udziału słów. Ponieważ słowa nie były wolne od nieporozumień i wymagały wyjaśnienia, nie miały przeto żadnej znaczącej przewagi nad obrazami.

Dla chrześcijańskiej koncepcji świata rzeczywistość ziemską dawno przerosła ograniczenia sfery widzialnej. Wszelka pozbawiona aspektu boskości rzeczywistość potencjalnie pozbawiona była stałych znaczeń; mogła oznaczać to, co widziały w niej ludzkie siły percepcji, lub stać się symbolem tej lub innej rzeczywistości w świecie obecnym lub transcen-

<sup>50</sup> Hugon od św. Wiktora, *De scripturis et scriptoribus sacris*, cap. 14: „Filozof (Arystoteles) znał tylko znaczenie słów w swoich księgach; lecz w Piśmie Świętym znaczenie rzeczy jest znacznie ważniejsze niż słów, ponieważ te ostatnie są jedynie zwyczajowe, podczas gdy te pierwsze są urządzone przez naturę. Te ostatnie są językiem człowieka, te pierwsze zaś słowami Boga skierowanymi do człowieka. Znaczenia słów stworzone są przez człowieka, rzeczy zaś czerpią swe znaczenie z natury i z woli Boga, który sprawił, iż jedne rzeczy znaczone są przez drugie. Znaczenie rzeczy jest również o wiele bardziej złożone niż znaczenie słów. Niewiele słów ma dwa lub więcej znaczeń, podczas gdy każda rzecz może oznaczać wszystkie te rzeczy, z którymi dzieli cechy widzialne i niewidzialne.” (PL CLXXV, kol. 20 i n.)

<sup>51</sup> *Summa Theologica* I qu. I, a. X.

dentalnym. „Lew” mógł oznaczać zwierzę, Chrystusa lub Szatana<sup>52</sup>. Czyż Chrystus sam nie powiedział (Mk 4, 11,12; conf. Mt 13,13): „Wam dana jest tajemnica królestwa Bożego, dla tych zaś, którzy są poza wami, wszystko dzieje się w przypowieściach, aby patrzyli oczami, a nie widzieli, słuchali uszami, a nie rozumieli (...)” [wg. Biblia Tysiąclecia, wyd. Pallottinum, Poznań 2003 – przyp. tłum]. Jeśli słowa, rzeczy i zdarzenia tracą swoje oczywiste znaczenie, to ich relacja do rzeczywistości musi być płynna.

Pośród najbardziej złożonych problemów chrześcijańskiej sztuki religijnej godnym uwagi jest Krucyfiks, który stał się jednym z kluczowych punktów kontrowersji ikonoklastycznej. Temat ten mógł zostać zinterpretowany racjonalnie przez widza w jeden tylko sposób – jakaś postać umiera lub już umarła na krzyżu. Jak napisał biskup Klaudiusz z Turyngu (818–827) przedstawienie to mówi nam tylko, „że umarł i wciąż cierpi”<sup>53</sup>. Jednak chrześcijanie musieli być przygotowani na doświadczenie żywego Boga w umierającym lub martwym ludzkim ciele; na doświadczenie transcendentalnej Prawdy ukrytej za materialnym kamuflażem.

Nie potrafię dokładnie określić, w którym momencie osiągnięto ostatnią fazę ewolucji, kiedy to można było otwarcie stwierdzić, że sztuka religijna potrzebowała wolności w wizualizowaniu prawdy lub nawet wolności od samej prawdy, a teologiczny adwersarz uznałby taki osąd za „niemal racjonalny”. Wszelako co najmniej od początku XIII wieku roszczenie autonomii w relacji między przedstawieniem a obrazowanym tematem mogło być uzasadnione nawet bez odwoływania się do jakiegokolwiek innego znaczenia duchowego aniżeli emocjonalne. Około 1230 roku Biskup Łukasz z Tuy w Hiszpanii dostarczył tej tezie odpowiedniego dowodu<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Przykład zaczerpnięty z traktatu Jonasza z Orleanu, cytowanego w przypisie 53, col. 358, w którym nie wspomniał o dosłownym znaczeniu słowa.

<sup>53</sup> Cytat za Jonaszem z Orleanu, *De cultu imaginum*, lib. I; PL CVI, kol. 334.

<sup>54</sup> Twierdzenie to jest częścią polemiki Łukasza przeciw nowym typom przedstawień Ukrzyżowanego (*De altera vita* lib. II, cap. 9; *Bibliotheca maxima veterum partum*, vol. 25, Lyon 1677, s. 122). Oskarża on Albigenów o wykorzystywanie artystycznych przedstawień w celach propagandowych. „Alius mediantibus picturis est haereticis modus decipiendi (...) Depingunt plerumque deformes sanctorum imagines, ut earum intuitu devotio simplicis Christiani populi vertatur in taedium. In deris[i]um etiam et opprobrium crucis Christi imaginem crucifixi unum pedem super alium uno clavo figentes (...)” „Innym środkiem wykorzystywanym przez heretyków do zwodzenia ludzi są obrazy (...) Malują nadzwyczaj zniekształcone obrazy Świętych, które mogą zamienić pobożność zwykłych Chrześcijan w obrzydzenie. Na urągowisko i aby znieważać Krzyż, przedstawiają postać ukrzyżowanego Chrystusa, którego stopy, ułożone jedna nad drugą, przebite są tylko jednym gwoździem (...)” Argumenty broniące takiego krucyfiksu płyną w jego pismach, z ust heretyka lub artysty, analogicznie do „haereticus seu pictor”, do którego zwraca się w aka-

Skoro celem sztuki religijnej jest wzbudzić emocje u widza, artysta musi mieć wolność komponowania swojego dzieła tak, by zapewnić im jak największą efektywność. Przedstawienie nie zawsze musi mieścić się w ramach tradycji. Aby uniknąć nudy zwyczajowych formuł, artysta potrzebuje wolności, by wymyślić odmienne motywy i stworzyć takie nowe idee, które wydadzą mu się stosowne przy poszanowaniu umiejscowienia dzieła i jego czasu, nawet jeśli będą one sprzeczne z dosłowną prawdą i służyć będą jedynie pogłębieniu miłości do Chrystusa, poprzez emocje, które wzbudzą.

To konstatacja przeciwnika takiej wolności, ale jego relacja jest pisemnym świadectwem pokrywającym się z praktyką, dla której malarzkie i rzeźbiarskie świadectwo jest nader bogate. Jeśli wsłuchamy się bliżej, polemikę z tym, co zostało nazwane kłamstwem sztuki, sprzeciwiającym się dogmatycznej poprawności oraz jej pozowaniu na niezależnego przewodnika, znajdziemy w innych słownych świadectwach. Poniższy cytat pochodzi z kazania angielskiego księdza z późnego XIV wieku<sup>55</sup>: „Widzimy, że obraz, jeśli jest prawdziwy, bez dodatku kłamstw, jeśli nie jest nazbyt gorliwy w obfitym karmieniu ludzkiego umysłu, ani nie jest dla ludzi okazją do idolatrii, służy, niczym nagie litery uczonemu, jedynie odczytywaniu prawdy”.

Nawet jeśli biskup Łukasz stworzył argumentację przeciwko której sam występował, nie straci ona swojego znaczenia z naszego punktu widzenia, ponieważ nazwał ją „niemal racjonalną”. Rozważa w pewnym miejscu przyczynę, dla której obrazy ukazywane były w Kościele (II,2); czasem działały jak zaklęcie, w innych zaś przypadkach funkcjonowały

picie 9. „Sed dicat aliquis, ad hoc uno pede super alio uno clavo dicimus Dominum crucifixum, et consuetudines Ecclesiae volumus immutari, ut maiori acerbitate passionis Christi populi devotio excitetur et novitate in consuetudinibus succedente fastidium relevetur. Non enim sunt ista de Sacramentorum substantia, vel articulorum fide (...) Sufficit ad salutem Christum credere crucifixum et pro indifferenti habere in cruce illum quatuor vel trium brachiorum fuisse positum, quatuor vet tribus clavis confixum (...) Etiam aliqua figenda sunt pro loco et tempore, quamvis vera non sint, ut Christi nominis gloria dilatetur. Haec et huius modi illis quasi rationabiliter asserentibus (...)” „Ktoś mógłby rzec, że Pan został ukrzyżowany z jedną stopą nad drugą i że przebito je jednym gwoździem oraz że chcemy zmienić praktykę Kościoła, tak by pobudzić u ludzi większą nabożność poprzez intensyfikację męki Chrystusa i by zapobiec znudzeniu poprzez zastępowanie zwyczajów czymś nowym. Ponieważ nie należy to ani do Sakramentów ani też do artykułów Wiary (...) Do zbawienia wystarczy wierzyć, że Chrystus został ukrzyżowany i uznać nieistotnym czy był to Krzyż o czterech czy trzech ramionach, czy był przybity czterema czy też trzema gwoździami (...) Nawet zdarzenia mogą być przedstawiane w zgodzie z wymogami miejsca i czasu, nawet gdyby miały być nieprawdziwe, celem głoszenia chwały imienia Chrystusa. W taki sposób się wypowiadają, co zdaje się niemal racjonalne.”

<sup>55</sup> J. Halliwell-Phillips, *Reliquiae antique*, Londyn 1983, II, s 42 i n. Jestem zobowiązany wobec Claude'a M. Simpsona Jr. z Uniwersytetu Harvarda za jego pomoc w przełożeniu tego zdania na współczesny angielski.

jako dekoracja. Ale oczekiwał on od dzieła sztuki wywołania reakcji emocjonalnej i wpływu na duchowe życie widza. W swoich oczekiwaniach nie różnił się on od artystów. Powołując się na Księgę Hioba (Hi 13,7) nie akceptował odstępstw od prawdy, i jak wielu tak czyniło, oczekiwał od sztuki piękna, uznając tylko styl tradycyjny, do którego przywykł, nie zaś trendy sztuki współczesnej. Artyści nie pozostawali pod wrażeniem takich standardów estetycznych i nie można ich raczej winić za to, że nie wspierali zbyt ochoczo jego postulatu dosłownej prawdy w sztuce. „Chrystus był przybity do Krzyża nagi; odpowiednio w nagiej prawdzie winni wierni głosić Jego imię” wołał Łukasz (II, 10). Na to mógłby odrzec artysta: „Panie mój, byłbyś pierwszym, który wyrzuciłby z kościołów przedstawienia ukazujące Go na Krzyżu nagim – jak głosi historia i doktryna. Jeśli odstępstwa od prawdy są właściwe w imię przyzwoitości, czy nie są równie właściwe, by pobudzać pobożność?”

Starożytni artyści nie prosili o tak wielką niezależność od rzeczywistości. Lecz Eratostenes w III wieku p.n.e. uwolnił poezję od całej jej funkcji dydaktycznej lub jakiegokolwiek związku z Bytem i widział jej sens wyłącznie w pobudzaniu emocji<sup>56</sup>. Podobnie Filodemos (I wiek p.n.e.) dał poezji autonomię w zmierzaniu się z tematami<sup>57</sup>. Horacy (*Ars Poetica* 9 i n.) zezwalał artystom na taką samą wolność, jak poetom w zdaniu, które stało się dla nich przepustką do emancypacji i cytowane było przez biskupa Duranda z Mende (ok. 1290), niejako w uznaniu takiego autorytetu<sup>58</sup>: „Lecz malowane są również inne historie ze Starego i Nowego Testamentu zgodnie z wolą malarzy, gdyż

(...) *pictoribus atque poetis*  
*Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas!*”

Biskup Durand nie zajmował się wolnością artystów jako taką, lecz jedynie swoimi interpretacjami biblijnych zdarzeń. Zatem jego wypowiedzi nie mogą być uznawane za wsparcie dla niezależności sztuki, tym bardziej nie czuł on potrzeby dodania jakichkolwiek zastrzeżeń.

Teologia wciąż uznawała obie teorie, co pozostawiało miejsce dla samoistnej wartości sztuki religijnej. Uznawano jej unikalną wartość emocjonalną. Dzieła sztuki, wedle św. Tomasza z Akwinu (ok. 1255) są właściwymi środkami do pogłębiania pobożności, skoro wzbudzana jest

<sup>56</sup> H. Mutschmann, w: *Hermes*, 52, 1917, s. 190 i n.

<sup>57</sup> A. Rostagini, w: *Atene e Roma*, N.S., 1920, s. 55.

<sup>58</sup> *Rationale divinatorum officiorum* I, 3 n. 22 (zob. Didron, *Manuel d'Iconographie chretienne*, Paryż 1845, s. VII) „Pictoribus atque poetis semper fuit et erit equa potestas”, posłużyło za motto w szkicowniku ucznia Benozzo Gozziliego, zob. *Old Master drawings*, 4, 1929–1930, s. 53.

ona prędzej przez wizualność, niż wrażenia słuchowe<sup>59</sup>. Biskup Durand podał przyczynę takiego stanu rzeczy: „zdarzenie przedstawiane jest oczom przez obraz, a [jedynie abstrakcyjnie] przywołane do umysłu poprzez słuch, który czyni w umyśle mniejsze wrażenie niż widzenie”<sup>60</sup>. To znany już argument o większej doniosłości rzeczy postrzeganych, który był wielokrotnie powtarzany<sup>61</sup>. Druga teoria miała pośredni wpływ na ocenę sztuki. Co najmniej do XVI wieku zakładano, że ludzki umysł zdolny jest dotrzeć do nadprzyrodzonego za pomocą „widzialnych” rzeczy, czy to wyobrażonych, czy realnych<sup>62</sup>. „Właściwym przedmiotem ludzkiego umysłu jest istota lub natura istniejąca w cielesnej materii i przez taką naturę rzeczy widzialnych, urasta ona również do pewnej wiedzy o rzeczach niewidzialnych”, stwierdził św. Tomasz<sup>63</sup>. Ponieważ nadprzyrodzone nie może być zrozumiane przez człowieka „bez płaszcza zewnętrznego kształtu”<sup>64</sup>, artyści dostali swą szansę. Mogli bowiem uznać, że zmaganie się z wizualizacją niewyraźnego i niepojmowalnego było zadaniem ponad ograniczenia teologii, która związana jest z użyciem słów. Każda definicja jest ograniczeniem, jak mawia stare przysłowie. Nawet teolodzy, tacy jak Thomas Netter (Waldensis zm. w r. 1430), którego nauki o obrazach nie są użyteczne w kontekście naszych dociekań, broni wolności sztuki do wizualizowania tego, co próbujemy zdefiniować słowami<sup>65</sup>. Teolodzy, rzecz jasna, wciąż wyrażają konieczność „podobieństwa” w obrazach<sup>66</sup>, ale miało to niewielki wpływ na średniowieczną sztukę Zachodu.

<sup>59</sup> *Scriptum super sententias* III. dist. 9 qu. I, a. 2, sol. 2.

<sup>60</sup> Op. cit., I, 3 do I, 4. Ksiądz Jan, który reprezentował na Drugim Soborze Nicejskim trzy biskupstwa – Aleksandrii, Antiochii i Jerozolimy stwierdził: „(...) silniejszym niż słowo jest obraz, a jest tak przez bożą Opatrzność ku korzyści niewykształconych”. Mansi, XIII, kol. 20.

<sup>61</sup> Np. wpływowa *Summa*, cap. V dominikanina Raineriusa z Pizy (zm. 1348) nauczała identycznie jak św. Tomasz; podobnie dzieło Jeana Gersona (1362–1428), Wenecja 1587, fol. 30 r.

<sup>62</sup> O poziomie pobożności praktyk: Johannes Mauburnus, *Rosetum exercitiorum spiritualium*, Douai, 1620, s. 411. Mauburnus był holenderskim augustianinem zmarłym w roku 1501. Jego dzieło wydrukowano po raz pierwszy w 1494 roku.

<sup>63</sup> *Summa Theologiae*, I, qu. 83, a. 7. Zacytowane przez autora oryginalne tłumaczenie pochodziło od angielskich dominikanów, 2 wyd., Londyn 1922 [brak tytułu dzieła – przyp. tłum.]. Twierdzenie to należy do dyskusji o logice. Mało kto zdaje sobie sprawę, że w istocie św. Tomasz napisał tylko kilka zdań odnoszących się do sztuki w sposób bezpośredni. Mówiąc o *ars* nie miał na myśli sztuki, lecz każde rzemiosło lub zawód; nie miał on na myśli specyficznych cech sztuki, ale te które dzieli z konstruowaniem pługów, pieczeniem chleba czy operacjami chirurgicznymi. Dla Tomasza cechy te nie mogły być więc w sztuce najważniejsze.

<sup>64</sup> Św. Tomasz, *Summa Theologiae*, IIa, IIae qu. 174, a. 2.

<sup>65</sup> Netter rozważa przedstawienia Trójcy; *De sacramentalibus*, XIX, kol. 155.

<sup>66</sup> Również dla św. Tomasza podobieństwo było istotą imago; por. *Summa*, I, qu. 93, a.II.2. Powszechnie wiadomo, że Max Dvořák zinterpretował źródła pisane w swej rozpra-

W zasadzie rzeczą artysty było ustalić, co sam rozumie przez „podobieństwo”. Co więcej, generalne rozumienie „podobieństwa” nie było identyczne w różnych okresach. W czasach średniowiecza podobieństwo mogło być konstytuowane przez podobieństwo idei leżących u podstaw różnych realizacji. Takiemu pojmowaniu tej kwestii brakowało mocy ograniczania sztuki, która, jak wierzano, miała prawo przetwarzania rzeczywistości zgodnie z artystycznymi potrzebami.

Istnieli, rzecz jasna, członkowie kleru, którzy wyczuwali niebezpieczeństwo w dziełach sztuki, gdyż mogły zmącić czystość wiary, jeśli, zamiast wywoływać reakcje emocjonalną, wzięte zostałyby za odpowiednik rzeczywistości. Niemniej jednak, co do zasady, kościelne autorytety zdawały się unikać otwartego konfliktu z artystami, chociaż uznawały ich za całkowicie odpowiedzialnych za swe dzieła. Jeśli sztuka byłaby nie tylko „pod ścisłą kontrolą, ale i nadrzędną władzą kleru”<sup>67</sup>, to można by się spodziewać, że obwiniani byłiby ci z duchownych, którzy eksponowali dogmatycznie niepoprawne dzieła sztuki, a nie ci, którzy rzekomo wykonali to, co im zlecono. Ale w rzeczywistości to na artystów spadało potępienie, co było równoznaczne niechętnemu pogodzeniu się z autonomią, którą uzyskali. Święty Antonin, arcybiskup Florencji (1389–1459) napisał dobitnie: „(...) należy winić malarzy, jeśli to, co malują, wchodzi w sprzeczność z Wiarą”<sup>68</sup>. Cytował pośród takich sprzeczności *Zwiastowania* ukazujące Dzieciątko. Biskup Łukasz z Tuy nie winił natomiast księży, którzy powiesili „wypaczone” obrazy w celu dotarcia do ludzi, ale artystów za ich stworzenie (II,9). Zarówno on, jak i biskup Radulph z Londynu w 1306<sup>69</sup>, widzieli w krucyfikсах widlastych z ukośnie wznoszącymi się ramionami, inwencję artystów (il. 10). Biskupi oskarżyli ich o brak zrozumienia dla mistycznego znaczenia tradycyjnego krzyża. Nie połączyli krzyża widlastego z Drzewem Życia, jak dziś się to zwyczajowo czyni, pomimo faktu, że powiązanie to i tak nie tłumaczy ukośnego kierunku wznoszenia się ramion krzyża<sup>70</sup>. Polemika biskupa Łukasza jest niemal

---

wie *Idealismus und Realismus in der gotischen Kunst*, Monachium 1918, w nadzwyczaj niefortunny sposób. Odnosi się to również do strony 35.

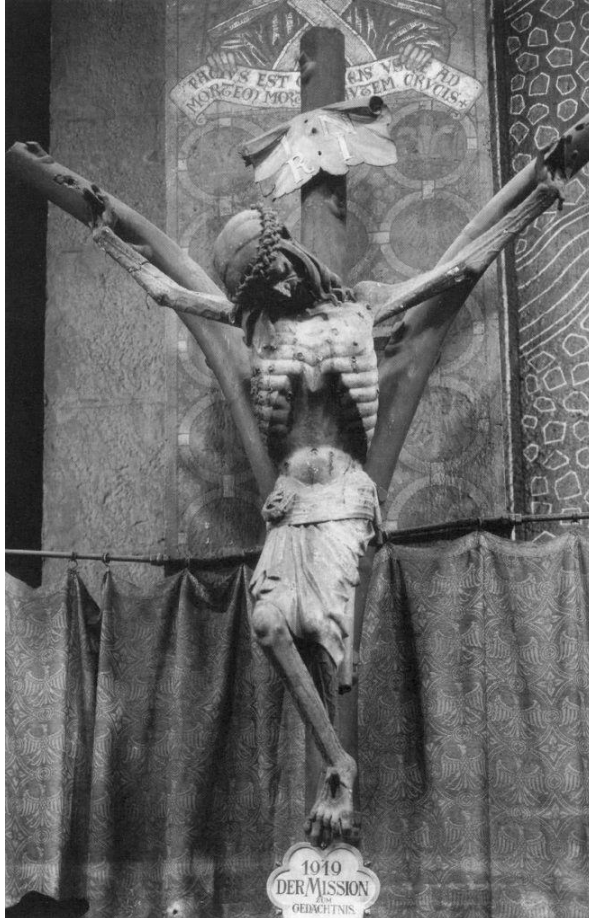
<sup>67</sup> Paul Keppler, który został biskupem rzymskokatolickim w Wirtembergii, w: *Goeresgesellschaft, Historischer Jahrbuch*, IV, 1883, s. 183. 68. *Summa* III, tu. 8 cap 4 par. II.

<sup>68</sup> [w tekście oryginalnym odniesienie do przypisu nr 68, lecz brak przypisu – przyp. tłum.]

<sup>69</sup> R.C. Fowler, *Registrum Radolphi Waldock*; The Canterbury and York Society, Londyn 1841, s. 19. (Sądzę, że powinno się czytać *in patibulo sine ligno transversali*). Biskup zapobiegł użyciu takiego typu krzyża w jego diecezji. Rzeźbiarz był Niemcem.

<sup>70</sup> Por. np. Künstle, op. cit., I, s. 468 i n. (Nie poczyniono rozróżnienia pomiędzy krucyfiksem widlastym, a krzyżem w tradycyjnej postaci, zrobionym z gałęzi, a także Drzewem Życia lub Drzewem Krzyża). Najstarsze przykłady krucyfiksów widlastych pochodzą z pracowni Bonawentury Berlingheriego w Lukce. Najbardziej charakterystyczny przykład po-

tak dawna jak najwcześniejsze znane przykłady takich krucyfiksów. Musiał on wiedzieć, czy reprezentowały one idee teologów, czy też nie. Im bardziej wertykalnie ustawiano ręce Chrystusa, tym bardziej zdawały się skrepowane. W celu osiągnięcia tego waloru ekspresji, motyw skośnych ramion wykorzystywany był przez artystów tak wtedy, jak i dziś; jednakże wydaje się, iż nie stał on się częścią stałej tradycji ikonograficznej.



10. *Krucyfiks widlasty*, Nadrenia, NMP na Kapitolu, Kolonia, 1304

chodzi z wielkanocnego lichtarza w Gaecie, gdzie prosty krzyż wykonany został z dwóch desek (zob. E. Vavála, *La Croce dipinta Italiana*, Verona 1929, il. 458, s. 714 oraz il. 25). Najważniejszym wizualnym dowodem na przeszczepienie niezależnie rozwiniętego krucyfiksu widlastego do schematu drzewa jest relikwiarz w formie krzewu różanego w kościele S. Francesco w Lucignano z około 1350 roku.

Są to przykłady podejścia hołdującego dyscyplinie – w żadnym razie nie dominującego. W dyspucie pomiędzy dominikaninem a franciszkaninem około 1428 roku, pośród dyskutowanych tematów znalazła się wolność artystów<sup>71</sup>. Dominikanin stwierdził raczej w sposób oderwany od rzeczywistości, że „nikomu nie wolno wymyślać nowych i indywidualnych przedstawień dla pobożności prostego ludu, bez zgody Ojca Świętego. (...)”. Franciszkanin słusznie odparł, „że [procedura ta] nie była konieczna dawniej jak również nie jest oczywiście konieczna dzisiaj”. Jako dowód przytacza opowieść o malarzu, który przybył z Norymbergi do Wrocławia i wymyślił wiele uprzednio nieznanych przedstawień Chrystusa, Dziewicy i Świętych, bez ingerencji autorytetów kościelnych.



11. *Madonna szafkowa*, wschodnie Niemcy, ok. 1390, Muzeum Cluny, Paryż

Pobłażliwy stosunek Kościoła jest nawet bardziej uderzający w kazaniu Jana Gersona z około 1400 roku, ponieważ słowa wypowiedane były w tonie krytycznym<sup>72</sup>. Obrazy nie są tworzone „dla żadnej innej przyczy-

<sup>71</sup> Por. wyżej przypis 49.

<sup>72</sup> *Opera Omnia*, Anvers 1706, T.2, kol. 947.



ny, niż pokazanie prostym ludziom, nieświadomym Pisma, w co muszą wierzyć. A zatem, należy wystrzegać się przyjmowania za prawdziwe każdego nieprawdziwego przedstawienia, które objaśnia Pismo Święte niewłaściwie”. Gerson mówi, że stwierdzenie to, którego pierwsze zdanie staje w sprzeczności z jego *Summa*<sup>73</sup> było po części wywołane przez *Vierge Ouvrante* w kościele Karmelitów w Paryżu (il. 11). Przedstawienie to było zdecydowanie niedogmatyczne, ponieważ ukazywało Tróję Świętą jako wcieloną. Można się spodziewać, że takie przedstawienia były nie do zaakceptowania przez karmelitów *ipso facto*, jak i przez Gersona. Jednak karmelici nie wyrażali sprzeciwu wobec eksponowania takiej „Matki Bożej” i sam Gerson czuł potrzebę dalszego wyjaśnienia swej dezaprobaty: „Doprawdy nie rozumiem dlaczego takie dzieła są czynione. Bowiem, w mojej opinii, brak im piękna, nie są także nabożne, lecz mogą wytworzyć błędną wiarę i utratę pobożności”. Najwyraźniej nawet dla Gersona piękno i nabożność przeważały nad dogmatyczną poprawnością. Pozostawiał księżom – podobnie jak czynili to karmelici – upewnienie się, czy dogmatyczne wierzenia są podtrzymywane pomimo niedogmatycznego przedstawienia.

Koncepcja niezależnej, emocjonalnej wartości sztuki była tak głęboko zakorzeniona wśród teologów, że nawet Marcin Luter zaakceptował Zwiastowanie przedstawiające Dzieciątko niosące krzyż (il. 12). Uczynił tak ze względu na ludzi prostych, opierając się na prorocत्व Izajasza (Iz 9,6)<sup>74</sup>. Ale dla „zwykłego” rówieśnika Lutera, przedstawienie to nie mogło znaczyć wiele więcej niż to, że „Bóg” cierpiał lub był świadom nadchodzących cierpień jeszcze przed wcieleniem. Obie koncepcje stały się popularne od drugiej połowy XV wieku, kiedy cytowano najczęściej następujące fragmenty Pisma Świętego: Sdz 13,7 oraz Ap 22,12. Tylko uczo-ny protestant mógłby skojarzyć wrażenie wizualne z wersem z Izajasza, wersem, który sztuka wizualizowała na kilka sposobów, ale zawsze z nim w zgodzie, pokazując Dzieciątko po narodzeniu. Luter nie wyraził sprzeciwu wobec heretyckich koncepcji przedstawienia i oczekiwał, by prawdziwe znaczenie było rozumiane bez jakiegokolwiek wizualizacji.

Pomimo odnowienia kontrowersji ikonoklastycznych, decyzje dwudziestej piątej sesji Soboru Trydenckiego w 1563 roku nie ukróciły w sposób kategoryczny niezależności sztuki w kreowaniu rzeczywistości. Próbowano nawet ograniczyć ingerencję władz Kościoła, do którego należało wykonanie soborowych decyzji. Jedynie eksponowanie obrazów zdolnych wśród nieuczonych przysporzyć „niebezpiecznych błędów” było zakazane.

<sup>73</sup> Zob. wyżej przypis 61.

<sup>74</sup> *Auslegung der Evangelien*, Wittenberg 1532, T. II, fol. XXVIII v.

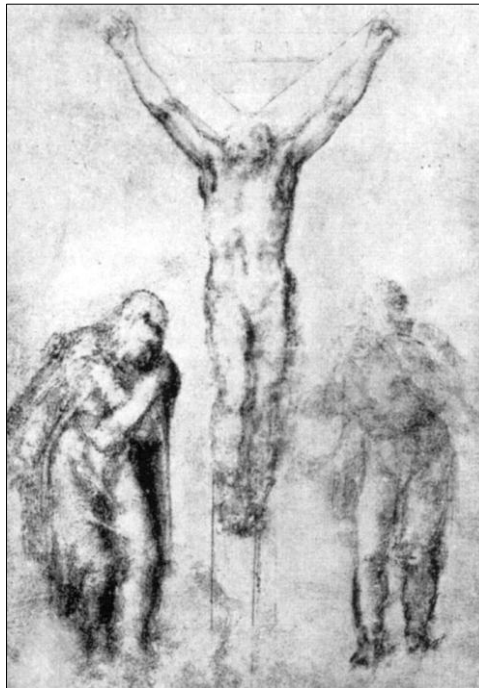


12. Mistrz z Flémalle, *Zwiastowanie*, ok. 1280, Cloisters, Nowy Jork

Przedstawienie nie mogło być odrzucone tylko dlatego, że zdolne było sprokurować powstanie błędu dogmatycznego; błąd ten musiał być niebezpieczny. Ponadto Sobór zakazał eksponowania „nietypowych” obrazów bez uprzedniej zgody ordynariusza. Ale postanowienia soborowe odnosiły się jedynie do przyszłości; nie powiedziano nic przeciwko wcześniejszym obrazom. Johannes Molanus, autor klasycznej rozprawy teologicznej dotyczącej sztuki religijnej, zinterpretował to milczenie jako dowód, iż żadne z istniejących w kościołach obrazów nie były niebezpieczne<sup>75</sup>; iż nikogo nie wprowadzą one w błąd; lecz jeśli nawet tak się stanie, to osoba ta musi zostać wyprowadzona z tego błędu za pomocą nauk (II,25). Był przeciwny pochopnemu odrzuceniu obrazów, które zostały zaakceptowane za powszechną zgodą, lub zrodziły się z popularnej pobożności (II,30). Utrzymywał, że żadna osoba nie miała prawa zakazać dawnego obrazu, a prawo to należało jedynie do Kościoła (II,24). Bronił jednak praw teolo-

<sup>75</sup> Pierwsze wydanie: *De Picturis et Imaginibus sacris*, Louvain 1570; drugie wydanie opatrzone tytułem: *De historiae SS. Imaginum*, wyd. H. Cwycikins, Louvain 1594; trzecie wydanie, wyd. J.N. Paquot, Louvain 1771.

gów do dogmatycznego sądzenia poprawności sztuki (II,26) i zalecał instruowanie artystów tak, by mogli unikać poważnych i istotnych błędów (II,28). Gdyż, co było zabronione w druku, było także zabronione w obrazach, bowiem nawet uczeni często pozostawali pod ich wpływem. Cytat z Horacego nie był aktualny dla sztuki religijnej i zawsze wymagano zastrzeżenia, żeby nie pokazywano nic obscenicznego (II,2). Wyrozumiały stosunek Molanusa do sztuki wynikał ze skłonności do unikania cokolwiek, co mogło być szkodliwe dla pobożności, poprzez odcięcie związków ze zwyczajowymi typami przedstawień. Molanus, teolog zwracający się do teologów, kierował się względami troski o duszę, a nie o sztukę<sup>76</sup>. Lecz nawet po Trydencie zwyczajne względy estetyczne mogły przeważać nad prawdą. Jezuita Francesco Suarez (1548–1617) nazwał błędem przedstawienie Marii mdlejącej podczas złożenia do grobu. „Lecz być może nie chciano wyrazić bezgranicznego cierpienia na obrazie w sposób inny, niż ten”<sup>77</sup>. Omdlenie może wydawać się godniejsze estetycznej aprobaty niż grymasy twarzy.



13. Michał Anioł, *Ukrzyżowanie*, rysunek, ok. 1540, Luwr, Paryż

<sup>76</sup> Potrzeba uzupełnienia historii przez przedstawienie wyrażona jest w II, 19.

<sup>77</sup> *Commentaria (...) in tertiam partem D. Thomar; quaest. XL VI. art., VIII, disput., XXXV, sect. III, 11 (Opera, vol. 19, Paryż 1866, s. 692).*

Obecnie niewiele wiadomo jest na temat ikonografii chrześcijańskiej po trwałym ufundowaniu się Kościołów protestanckich, które zmieniły klimat, w jakim Kościół rzymskokatolicki musiał istnieć. Jednak chyba nie mylę się sądząc, że śmiałość i innowacyjność nowych motywów połączona z przechowaniem starych motywów nieortodoksyjnych, przeniesiona została do sfery obrazów dewocyjnych, podczas gdy co do zasady, tak zwana sztuka wysoka stała się ostrożna i konwencjonalna w interpretacji tematów religijnych. Otchłań zaczęła otwierać się za życia Michała Anioła (1475–1564) oraz Rubensa (1577–1640). Jeżeli którykolwiek z artystów mógłby ukrzyżować Chrystusa na krzyżu widlastym, z pewnością byłby to Rubens, jednak w jego świecie duchowym nie było miejsca na typy nieortodoksyjne. Z drugiej strony Michał Anioł nie powstrzymywał się od wykorzystywania formy krzyża widlastego, jeśli uznał to za stosowne (il. 13)<sup>78</sup>.

Pierwszym „nieprawdziwym” przedstawieniem, które pochłonęła owa otchłań, była najpewniej *Msza św. Grzegorza*. Od niebываłej wręcz popularności w XV i wczesnym XVI wieku, straciła swe znaczenie i stała się zbędna około 1550 roku. Teologowie nie sprzeciwiali się temu. Umarła, gdyż zdano sobie sprawę, że istnienie tego zdarzenia nie było wspierane przez generalnie akceptowaną legendę. Wcześni biografowie papieża nie donoszą, iżby postać Chrystusa miała objawić się Grzegorzowi Wielkiemu, ale w XIV wieku wierzone, że obraz Ukrzyżowanego ukazał się papieżowi, gdy ten celebrował mszę w Sta. Prisca<sup>79</sup>. Nie jest znane żadne artystyczne, współczesne temu wydarzeniu, przedstawienie tej sceny i możemy powątpiewać, czy legenda ta kiedykolwiek zakorzeniła się głęboko. Molanus (III,9) znał



14. Mistrz z Flémalle, *Trójca Św.*, ok. 1430, Stadel Institut, Frankfurt a.M.

<sup>78</sup> Trafną listę dzieł znajdziemy u H. Thode, *Michelangelo*, T. 3, 2, Berlin 1912, s. 682.

<sup>79</sup> *Mirabiliae Romae*; wyd. Party, Berlin 1869, s. 61.

pewną wersję, bardzo popularną we współczesnym mu Rzymie, wedle której papieżowi miał pojawić się *Imago pietatis*, zwany teraz *Gregoriańskim Mężem Bolesci*. W swej wersji Molanus ustalił źródło inspiracji artysty<sup>80</sup>. Istnieją przedstawienia *Mszy św. Grzegorza* ukazujące Pana w różnych formach, pojawiającego się w pojedynkę, a istnieją i takie, które nie pokazują Go w ogóle<sup>81</sup>. Jednakże najwcześniejsze znane przedstawienia pochodzące z około 1400 roku ukazują nieskróconą wersję – Chrystus pośród swoich *Arma*<sup>82</sup>. Odpowiadająca im legenda uformowała się mniej więcej w tym samym czasie w opactwie benedyktyńskim Andechs, nieopodal Monachium<sup>83</sup>. To prawdopodobnie tam, pomiędzy 1389 a 1393 rokiem, legat papieski w Niemczech, Jan z Gubbio, poznał tę legendę i połączył ją z rzymskimi tradycjami<sup>84</sup>. Według niego, cud miał miejsce podczas mszy odprawianej na cześć składającej wizytę królowej hiszpańskiej w kościele St. Croce w Rzymie.

Nie można jak dotąd dowieść, że legenda z Andechs wywiedziona została z przedstawienia obrazowego. Można jednak przyjąć, że źródło obrazów nie leżało w tej tradycji. Nawet jeśli żaden z nich nie został stworzony przed 1395 rokiem, mało prawdopodobnym jest, że legenda mogła rozprzestrzenić się tak szybko do tak różnych regionów, jak Francja i Gryzonia, bez pozostawienia żadnych śladów w źródłach pisanych. Dowody wskazują na francuskiego pomysłodawcę nowych tematów artystycznych. Sądzę, że porównanie *Arma Christi* (il. 15) z *Mszą św. Grzegorza* (il. 16) pomoże nam zrozumieć, co tak naprawdę się wydarzyło. W mojej opinii nie ma większego znaczenia fakt, że pierwszy z obrazów powstał około 1350 roku, podczas gdy drugi około 1510. Często rozwinięta postać trendu czyni go o wiele bardziej wyraźnym i wyczuwalnym niż jego faza wstępna. Co takiego stało się, że artyści zapragnęli dać wizualne

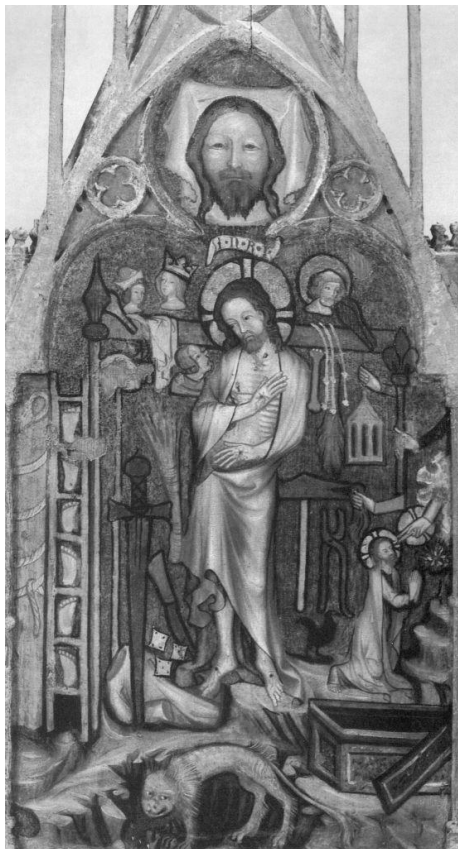
<sup>80</sup> Taka geneza jest powszechnie akceptowana. Por. np. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paryż 1908, s. 91 i n. J.A. Enders w: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 30, 1917, s. 146 i n., Künstle, op. cit., s. 486 i n. Wartość wszystkich dyskusji, jakkolwiek kompetentni i merytoryczni byłiby ich autorzy, jest upośledzona przez błędne założenie jednego definitywnego tematu dla wszystkich przedstawień. Nawet ojciec Josef Braun, *Der Christliche Altar*, Monachium 1924, s. 453 i n., przyjął to założenie.

<sup>81</sup> Np. Brit. Libr. Add. Ms. 11866 (c. 1500) fol. 156 vo.

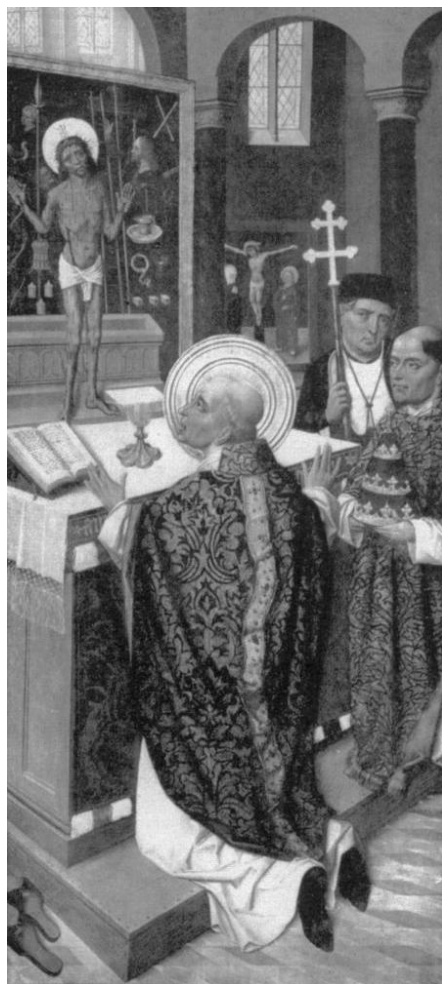
<sup>82</sup> Cod. Vindob. 1840 („Kunst und Kunsthandwerk”, 5, 1902, s. 303. B. Martens, *Meister Francke*, Hamburg 1929, przypis 260); ms. lat. par. 18026 (Mâle, op. cit., s. 94). Zamek Rhaeuens (R. Borrman, *Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland*. I. 1)

<sup>83</sup> R. Bauerreiß, w: „Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens”, 44, 1926, s. 75; 47, 1929, s. 66. Zadatował wpis w kolumnie 3005: „początek XIV wieku”. A. Brackmann, w: „Abhandlungen der preuß. Akad. der Wissenschaften”, 1929, Nr 5, s. 5, jest, w mojej opinii, trafnie datowany na „ok. 1400”.

<sup>84</sup> Bauerreiß, op. cit., 44, s. 75 i n. Brackmann, op. cit., s. 24 i n.



15. *Arma Christi*, Norymberga, ok. 1350, Germanisches National Museum, Norymberga



16. *Msza św. Grzegorza*, Nadrenia, ok. 1500, Galeria, Augsburg

wyjaśnienie nagromadzenia Narzędzi Męki. Jakież wyjaśnienie mogłoby być właściwsze, niż manifestacja nadprzyrodzonego? Obraz z Augsburga jest reprezentatywny dla ostatniej fazy rozwoju i choć przedstawia *Arma Christi*, to jedynie dla samego Chrystusa rezerwuje cudowne zjawienie. Charakterystycznym jest dla wielu przedstawień, że kładą nacisk na niezdolność papieża do oglądania wizji. Przedstawienia te są w rzeczywistości obrazami transcendentalnego powtórzenia Ofiary podczas mszy. W Hiszpanii nawet przedstawienie Sądu Ostatecznego mogło być połączone z papieską mszą – wizualizacja wagi i znaczenia mszy jako takiej,

bez wyraźnego połączenia z jakimkolwiek zdarzeniem wspomnianym w biografiach papieża<sup>85</sup>. Z drugiej strony istnieje wiele przedstawień, gdzie twarz Chrystusa objawiła się już po końcu mszy<sup>86</sup>. Dla innych temat polegał na oddaniu czci Ofierze, nie przedstawieniu konkretnej mszy lub cudownemu pojawieniu się *Arma Christi*<sup>87</sup>. Faktem jest, że temat *Mszy św. Grzegorza* nigdy nie podlegał żadnemu ściśle zdefiniowanemu modelowi przedstawieniowemu. Istniała zawsze obszerna przestrzeń do subiektywnych upodobań. Oddawanie czci zbawieniu oraz uzyskanie odpustów były istotne dla modlących się przed obrazem. Konkretnie detale mogły być pozostawione artystom. Do dziś nikt nie potrafił przekonująco wyjaśnić, dlaczego Grzegorz Wielki został wybrany i włączony do tego przedstawienia<sup>88</sup>. Ja również nie potrafię tego wyjaśnić. Fakty wydają się wskazywać, że u jego początków leżał samodzielny wybór jakiejś jednostki.

Wciąż jednak, dwa wieki po Soborze Trydenckim, od katolickiej sztuki religijnej nie zawsze domagano się ewidentnej ortodoksyjności. W przeciwnym wypadku papież Benedykt XIV (1740–1758), który był wrogiem wolności w sztuce poza ustaleniami Soboru Trydenckiego, nie zaakceptowałby przedstawień *Trójcy* ukazujących Chrystusa martwego (il. 14). Podstawą aprobaty papieża była ich zgodność z zasadą, że Bóg powinien być przedstawiany tak, jak widziany jest ludzkimi oczami<sup>89</sup>. Lecz od strony wizualnej, przedstawienia te stoją w sprzeczności z dogmatycznie właściwym przekonaniem i wprowadzają w błąd. Nigdy bowiem żadna z Osób w *Trójcy Jedyne*go Boga nie powinna być uznana za martwą. Motyw ten, stworzony jako narzędzie obrazowe do pobudzania emocji, lecz obojętny na właściwe symbolizowanie rzeczywistości, został usankcjonowany z przyczyn czysto prawnych dopiero w 1745 roku.

*Przełożył Filip Merski*

<sup>85</sup> C.R. Post, *History of Spanish Painting*, T. 4, 2 (1935), il. 179 i n.

<sup>86</sup> Np. w Westfalii; zob. *Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens*. Kreis Ahaus, il. 16. Kreis Coesfels, il. 65. Kreis Steinfurt, il. 60,5.

<sup>87</sup> Np. Mâle, op. cit., il. 37.

<sup>88</sup> Nieco dokładniej zająłem się problematyką *Arma Christi* w rozprawie, która oczekuje na publikację. Ale następujący fakt powinien być tutaj wspomniany, w szczególności w odniesieniu do ostatniej części niniejszego artykułu. Legenda ukazania się *Imago pietatis* stoi w sprzeczności z fundamentalnymi naukami teologicznymi, wedle których żadne cudowne objawienie nie ukazywało Chrystusa martwym; por. Molanus IV, 16, lub świadectwo, które było współczesne z tworzeniem obrazu: Frater Henricus Institor, *Tractatus novus de (...) sacramento*, Augsburg 1493, fol. A, II v. Papież Benedykt XIV nie odrzucił tej doktryny.

<sup>89</sup> *Benedicti Papae XIV (...) Bullarium*, vol. I, Rzym 1746, s. 567 i n. Napisałem ten artykuł w języku niemieckim w 1937 roku i chciałbym wyrazić swoją wdzięczność za ogromną pomoc wielu tym, którzy uczestniczyli w przygotowaniach tej publikacji.

ROBERT SUCKALE

## RUDOLF BERLINER I JEGO WKŁAD W ROZUMIENIE CHRZEŚCIJAŃSKIEGO OBRAZU<sup>1</sup>

Życie uczonych takich jak Rudolf Berliner, upływające w monotonnym rytmie mozolnych prac i badań, wielu zdawać się może nieciekawie. Stąd na kolejnych stronach biografia Berlinera przedstawiona zostanie tylko pobieżnie; zamiast tego skoncentrujemy się na wprowadzeniu do jego myśli. Ale trzeba zwrócić uwagę przynajmniej na te okoliczności, które – na ile możemy o tym sądzić – odcisnęły piętno na jego osobowości, to jest przede wszystkim na wydarzenia od roku 1933, które, zagrażając życiu, prawdziwie wstrząsnęły jego egzystencją: od aresztowania w 1933 do emigracji w 1939.

### POCHODZENIE I EDUKACJA<sup>2</sup>

Rudolf Berliner pochodził z żydowskiej rodziny, której historia pozwala prześledzić się zaledwie trzy pokolenia wstecz. Pradziad Berlinera, Aron (1795–1859), zachęcony być może wczesną emancypacją Żydów w Prusach, osiedlił się na Śląsku; w dokumentach rodzinnych wspomniany jest jako posiadacz ziemski. Dziad Wilhelm (1822–1881) miał już własny bank i był założycielem kilku fabryk w dolnośląskiej Oławie, stracił

---

<sup>1</sup> R. Suckale, *Rudolf Berliner und sein Beitrag zum Verständnis des christlichen Bildes*, (w:) Rudolf Berliner (1886–1967), „*The Freedom of Medieval Art*” und andere Studien zum christlichen Bild, hrsg. v. Robert Suckale, Berlin: Lukas Verlag 2003, s. 9-21.

<sup>2</sup> Większość informacji czerpię z dokumentów, które powierzył mi młodszy syn Rudolfa Berlinera Christopher Bever, a które ja z kolei mam zamiar przekazać archiwum Germańskiego Muzeum Narodowego (Germanisches Nationalmuseum) w Norymberdze. Interesujący był także protokół z postępowania promocyjnego z załączonym doń odręcznym życiorysem, którego znajomość, dzięki pośrednictwu Gerharda Schmidta, zawdzięczam archiwum uniwersyteckiemu w Wiedniu.



wszakże bank i dwie fabryki w wielkim krachu roku 1878. Z żoną Rosalie z domu Leipziger mieli dziesięcioro dzieci. Najstarszy syn Theodor (1851–1915), ojciec Rudolfa Berlinera, przejął najpierw ocalałą fabrykę w Oławie, potem jednak przeniósł się do Berlina, gdzie założył w 1898 roku Deutsche Grammophone AG, spółkę córkę British Grammophone Co. Ltd. Na dalszą życiową ścieżkę Theodora wpłynęła w dużym stopniu błyskotliwa kariera jego młodszego brata Alfreda (1861–1943) w firmie Siemens. W roku 1888, jako młody fizyk, podjął Alfred zatrudnienie w firmie Siemens & Halske. Pracował dla niej w Stanach Zjednoczonych, a w 1896, w uznaniu zaangażowania i talentów organizacyjnych, przejął kierownictwo działu „Oświetlenie i energia” (*Beleuchtung und Kraft*). Był najbliższym doradcą Wernera v. Siemens’a podczas negocjacji w sprawie fuzji z firmą Schuckert. Od 1901 roku zasiadał w zarządzie firmy Siemens-Schuckertwerke, pełniąc w latach 1903–1912 funkcję prezesa; potem jednak został przesunięty do rady nadzorczej Siemens & Halske<sup>3</sup>. Theodor został w 1904 roku prokurentem w Siemens-Schuckertwerke, zaś w 1908 dyrektorem zarządzającym w Siemens & Halske. W roku 1912, najpewniej w związku z nieporozumieniami pomiędzy młodszym bratem a kierownictwem firmy, przeniósł się do przejętej wówczas przez Siemens’a firmy Bergmann. Później został dyrektorem fabryki akumulatorów, powstałej w wyniku wspólnej inicjatywy Siemens’a i AEC, kierował nią jednak po części z Berlina<sup>4</sup>.

Theodor, podobnie jak większość członków rodziny w jego pokoleniu, odwrócił się od wiary ojców i przyjął protestantyzm<sup>5</sup>. Ostatecznie było to warunkiem dopuszczenia do „wyższych kręgów” cesarstwa<sup>6</sup>. Miał ze swą żoną Phillipine Wollner, córką lekarza praktykującego we Wrocławiu i potem w Karlsbadzie, dwóch synów: Wilhelma (ur. 1882, poległy w 1914 pod Metz) i Paula Rudolfa (ur. 14 kwietnia 1886 w Oławie). Ich edukację powierzono po części domowemu nauczycielowi, po części francuskiej „Mademoiselle”, stąd wczesna znajomość francuskiego przez dzieci. W 1899 roku rodzina przeniosła się do Berlina; Rudolf podjął naukę

<sup>3</sup> Dr Nägler umożliwił mi uprzejmie dostęp do archiwum firmy Siemens. Na temat działalności obu braci Berlinerów zob.: G. Siemens, *Der Weg der Elektrotechnik. Geschichte des Hauses Siemens*, 2 Bd., Freiburg/Br. u. München 1961, zwł. t. 2, s. 77 i n. oraz s. 126; W. Feldenkirchen, *Siemens 1918–1945*, München u. Zürich 1995, zwł. s. 348 i 533, przyp. 42.

<sup>4</sup> U Georga Siemens’a (jak w przyp. 2), t. 2, s. 9 i n. myli się obu braci.

<sup>5</sup> Informacja podana przez Angelo Stefanucciego w nekrologu Rudolfa Berlinera, jakoby rodzina Berlinerów miała pochodzenie rabiniczne, wydaje się nieprawdziwa.

<sup>6</sup> Theodor Berliner był członkiem Cesarskiego Jachtklubu w Kilonii i na swych jachtach brał udział w regatach. Niektórzy członkowie rodziny należeli nawet do Związku Wszechniemieckiego (*Alldeutscher Verband*), który można zaklasyfikować jako ultrakonserwatywny.

w gimnazjum w Joachmistahl i tam też zdał egzamin maturalny w 1904 roku, sześć lat przed Panofskym.

Rudolf Berliner wywodził się zatem z kręgów zamożnego mieszczaństwa, pozostając pod wpływem, z jednej strony, rodzinnego zmysłu przedsiębiorczości, oraz, z drugiej strony, pruskich ideałów, wysoko cenionych w tej grupie społecznej: bezwzględnej obowiązkowości, służby na rzecz państwa i wspólnoty, żołnierskiej dyscypliny. Wszyscy mężczyźni w rodzinie Berlinerów należeli do tzw. „jednoroczników” (*Einjährige*), tj. służyli ponad przewidziany czas w armii, uzyskując w ten sposób stopnie oficerów rezerwy: Theodor Berliner wymieniany jest w aktach Siemensu jako porucznik rezerwy. Rudolf pozostawał w czynnej służbie od pierwszego do ostatniego dnia pierwszej wojny światowej, służąc w stopniu podporucznika w Trzecim Pułku Grenadierów Gwardii im. Królowej Elżbiety – w pierwszym roku wojny głównie jako dowódca jednostki przeznaczonej do zbierania z pola bitwy rannych i rozproszonych żołnierzy.

Rodzina Berlinerów regularnie spędzała wakacje letnie w okolicach Berchtesgaden [w Górnej Bawarii]. Tam, przez przyjaciela z dzieciństwa Wolfa Bevera, poznał Rudolf swoją przyszłą żonę Marię Karolinę Charlottę Bever; urodzona w 1881 roku w Szczecinie (zm. 14 kwietnia 1981 r., a więc w wieku stu lat), w starej rodzinie fabrykancko-oficerskiej, była właścicielką domu zwanego Schneewinkellehen, położonego u stóp Watzmanna w Schönau-Königssee<sup>7</sup>. Tam też nawiązał Berliner kontakty ze środowiskiem przyjaciół skupionych wokół Marie Andree-Eysn i Rudolfa Krissa, którzy prowadzili badania nad religijnością ludową<sup>8</sup>.

Rudolf Berliner był pierwszym uczonym humanistą w rodzinie. W latach 1905–1909 studiował głównie nowszą historię sztuki i archeologię klasyczną w Berlinie, Heidelbergu i Wiedniu. Początkowo chciał z pewnością zostać orientalistą. W 1913 r. odbył podróż do wschodniej Anatolii w towarzystwie swojego szwagra, wspomnianego już Wolfa Bevera, której owocem była wspólna publikacja. Studia nad armeńskimi kościołami i meczetem w Diyarbakir (nr 22-24), podobnie jak recenzje i publikacje (nr 11, 92, 93, 102, 103) dowodzą jego zainteresowania Wschodem. Przez

<sup>7</sup> Według Christophera Bevera (jak w przyp. 1) posiadłość ta stanowiła spadek po jego babce ze strony matki, pierwotnie należała więc do rodziny Bever.

<sup>8</sup> Marie Andree-Eysn była żoną słynnego geografa i antropologa kultury Richarda Andree (1835-1912) i zaadoptowała jego metodykę do studiów nad religijnością ludową; por. H. Nikitsch, *Marie Andree-Eysn. Quellenfunde zur Biographie*, „Jahrbuch für Volkskunde” 24, 2001, s. 7-26; idem, *Eine Volkskundlerin aus Salzburg. Marie Andree-Eysn (1847-1929)*, „Salzburger Volkskultur” 25, 2001, s. 42-50. Lektura jej pism, choćby *Volkskundliches aus dem bayrisch-österreichischen Alpengebiet*, Braunschweig 1910, pozwala zrozumieć, dlaczego powaga, z jaką traktowała wiarę ludową wraz z jej potężnie oddziałującymi obrazami, zrobiła takie wrażenie na Berlinerze.

całe życie poświęcał uwagę temu kręgowi kulturowemu, od osiedlenia się w Waszyngtonie w 1958 roku, jako doradca Textile Museum, głównie tkaninom koptyjskim.

Możemy jedynie domniemywać, w jakim stopniu konflikt z promotorem rozprawy doktorskiej Josefem Strzygowskim odstręczył go od orientalistyki. Strzygowski był jednym z pierwszych, którzy podnosili znaczenie architektury armeńskiej i w ogóle kultur orientalnych dla Zachodu. Jednakże już wówczas myśl jego nosiła znamię sekciarstwa i politycznego nonsensu; później stał się jednym z najbardziej pokrętnych ideologów nazistowskich. W dysertacji doktorskiej Berliner przywołuje jego nazwisko tylko raz, i to krytycznie, podczas gdy z uznaniem, a wręcz apologetycznie, odnosi się po wielekroć do Aloysa Riegla, który – nienawidzony przez Strzygowskiego – wywarł na nim wielkie wrażenie. O książce Riegla *Spättrömische Kunstindustrie*, wydanej w Wiedniu w 1901 r., pisał: „Jestem temu dziełu zobowiązany niczym nauczycielowi”<sup>9</sup>. Mówiąc krótko: jak wynika z protokołu rigorosum, za sprawą Josefa Strzygowskiego i Maxa Dvořáka Berliner oblał w dniu 27 lutego 1910 r. ustny egzamin doktorski; na poprawce w dniu 16 lipca 1910 r. również wystarczyło tylko na ocenę „dostateczną” (*genügend*)<sup>10</sup>. Bezkompromisowa szczerłość i wstręt wobec wszelkiego lizusostwa od początku stanowiły rys osobowości tego uczonego.

<sup>9</sup> E. Frodl-Kraft, *Aporie und der Versuch ihrer Deutung. Josef Strzygowski und Julius v. Schlosser*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 42, 1989, s. 7-52; o radykalnej krytyce studium Strzygowskiego *Wschód i Rzym*, zawartej w dysertacji Berlinera – s. 31 i n.; cytat dotyczący Riegla – s. 21, przyp. 2. Wpływ Riegla uwidacznia się choćby w następującym zdaniu (s. 26): „(...) także niepokój poczucia stylu, w którym element stylu rysunkowego miesza się z malarskim (...) Odgraniczenia mają charakter płaszczyznowy, dążąc do konstrukcyjnej jasności”, albo innym (s. 27): „Faza przejściowa między stylem malarско-konstruktywnym a rysunkowo-barwnym”; zob. także s. 29. Potem wypowiadał się Berliner krytycznie także o innych przedstawicielach szkoły wiedeńskiej; o Dvořáku (m.in. V, s. 281 i XIII, s. 86) oraz Juliusa von Schlossera, *Die Kunst- und Wunderkammer des Spätrenaissance*, Leipzig 1908 (nr 39, s. 328, przyp. 9): „Szczerłość wymaga otwartego wyznania, że zarówno zasadnicze ujęcie, jak i szczegóły (...) – przy całym szacunku – uważam za chybione; już sam tytuł jest błędny. Ten sąd dotyczy także tych, którzy idą jego śladem”. Jego znakomicie uargumentowana polemika pozostała jednak niemal zupełnie nieznaną. (Zob. także tutaj s. 235.)

<sup>10</sup> Przebieg studiów jest doskonale udokumentowany w *curriculum vitae*: od Wielkanocy 1905 dwa semestry w Berlinie; lato 1906 w Heidelbergu; następne dwa semestry znów w Berlinie; zima 1907/1908 w Wiedniu; potem ponownie rok w Berlinie, w tym czasie katedrę historii sztuki obejmował Heinrich Wölfflin. Latem 1908 przedsięwziął Berliner podróż studyjną do Paryża (zob. niżej). Zob. także: U. Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, T. I: A-K, München 1999, s. 42-45.

W swojej dysertacji, monografii najśłynniejszego bizantyńskiego psalterza „arystokratycznej redakcji”, kodeksu par. gr. 139 z paryskiej Bibliothèque Nationale<sup>11</sup>, usiłował Berliner dowieść, że psalterz jest młodszy niż dotąd sądzono powszechnie (za późniejszym datowaniem opowiadał się również jego promotor). Precyzyjne obserwacje odnośnie do techniki malarzkiej, szczegółowy wywód ikonograficzny, rozważania nad stosunkiem ilustracji w zwoju i kodeksie, przede wszystkim jednak metodologicznie wzorcowa i subtelna analiza walorów artystycznych stanowią wyróżniki tej pracy. Zacytujmy zawarte w tym pierwszym dziele uwagi na temat personifikacji (s. 30):

Gdzie tylko pojawiają się, niosą z sobą powiew boskości (...), depozytariuszki wiecznej zasady – i tak powstaje wrażenie obrazu kultowego, apoteozy (...). Ale z egzaltowanej, prawie że surowej powagi, która panuje w obrazach, z prostoty i rzetelności opowieści, wynika jasno: celem była bezpośrednia jasność, zrozumiałość treści. W ilustrowaniu określonej duchowej treści sztuka poczyna widzieć swe najwyższe zadanie. Zagubieniu ulega artystyczne zainteresowanie figurą, która zyskuje znaczenie jedynie jako nośnik działania, jako naczynie duchowej treści (...).

Już na tym wczesnym etapie dochodzi zatem do głosu zasadnicze przekonanie Berlinerera: że sztuka chrześcijańska, łącznie z jej formą, może być rozumiana wyłącznie jako sztuka przedstawiająca. To odróżnia jego postępowanie od tradycyjnych badań ikonograficznych, w których treści wyczytuje się na ogół z tekstów, nie biorąc pod uwagę, że sztuka, aż po najmniejsze szczegóły, determinowana jest przez zadanie przedstawiania. Jemu zaś już wówczas chodziło o uchwycenie tego, co – w porównaniu do antyku – zasadniczo odrębne w obrazie chrześcijańskim.

Nie wiadomo, w jakich okolicznościach Berliner został powołany do *Bayerisches Nationalmuseum*, najważniejszej wówczas monachijskiej instytucji badawczej w zakresie historii sztuki. Źródła wskazują, że zatrudniony był tam jako pracownik naukowy od 1 maja 1912 do 31 grudnia 1919 roku. Potem krótko, od 1 stycznia do 30 października 1920 roku, pracował jako asystent naukowy w Zbiorach Graficznych, następnie został konserwatorem, a wreszcie głównym konserwatorem w Nationalmuseum, która to funkcja wiązała się z uzyskaniem tytułu profesorskiego.

<sup>11</sup> Wstęp, a także rozproszone w tekście uwagi, zdają się świadczyć, że miał to być fragment większego studium, nad którym pracował w paryskiej Bibliothèque Nationale w 1908 i pierwszej połowie 1909 roku; potem Henri Omont zakazał mu dalszego korzystania z rękopisu. Jako adres zamieszkania podał wówczas Kronprinzalle 2 w Berlinie-Grunewaldzie, jednej z najelegantszych dzielnic miasta, potem Kurfürstendamm 213. Na temat rękopisu ostatnio: A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques 13).

W jego rękach spoczywała redakcja „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”. Utrzymywał przyjacielskie stosunki z kolegami z muzeum, Georgiem Lillem, Philippem Marią Halmem, Hansem Buchheitem i potem Theodorem Müllerem, a także z dyrektorem Muzeum Teatru (*Theatermuseum*), Franzem Rappem<sup>12</sup>.

W zgodzie z wpojonym mu poczuciem służby i obowiązku, Berliner gromadził eksponaty wyłącznie dla muzeum, nigdy dla siebie, zawsze z wielkim zaangażowaniem i znakomitym wyczuciem<sup>13</sup>. Odczuwał wstręt wobec komercyjnego wykorzystania znawstwa i bogacenia się na podejrzaną działalność eksperckiej – przeciwnie, zwalczał ją z determinacją. Jego opracowania zbiorów uznać trzeba za wzorcowe; zwłaszcza w katalogu rzeźby w kości słoniowej (nr 33) ustanowił nowe standardy, przewyższające prace Vöge i Goldschmidta. Nadto zmienił aranżację ekspozycji barokowej plastyki w kości słoniowej i innych działów kolekcji, a także publikował na ten temat (nr 29, 30). Wiele uwagi poświęcał drobnej plastyce, której zbiór wzbogacił zakupem m.in. grupy Herkulesa z Anteuszem Petera Vischera. Poświęcone tej rzeźbie publikacje (nr 34, 46) wykorzystał do podjęcia problemu oceny i podziału pracy w wieloosobowym warsztacie norymberskiego odlewnika. Powszechnej niechęci wobec atrybucji opartych na analizie stylistycznej – która to metoda wciąż jeszcze stanowi najpewniejszą drogę do poznania praktyki warsztatowej i artystycznej oryginalności w obliczu braku źródeł pisanych – przeciwstawił można jego uwagi odnośnie do kontrowersji wokół nagrobka św. Sebaldy:

Jestem przekonany, że Meller miał zasadniczo właściwy ogląd i prawidłowo rozróżnił ręce [poszczególnych artystów zaangażowanych w prace nad pomnikiem, M.M.]. Że matematycznej pewności nie udaje się jednak osiągnąć nigdy, że chodzić musi zawsze li tylko o hipotezy – jest jasne. Zawsze może się zdarzyć, że przy jednym (...) dziele pracowało sześciu czy więcej artystów, którzy przede wszystkim przez „przetworzenie” („Ausbereitung”) zafalszowali właściwy sobie

---

<sup>12</sup> Razem z Marią Philippem Halmem napisał książkę o Hallesches Heiltum, zadedykowaną Marcowi Rosenbergowi; pamięci Halma poświęcił nr IV, pamięci jego syna Piotra – nr XIII; artykuł nr 1 zadedykował Marie Andree-Eysn, jej pamięci poza tym nr III; Hansowi Buchheitowi zadedykował *Ornamentale Vorlage-Blätter* (nr 30), jego żonie książkę o bożonarodzeniowych szopkach, Theodorowi Müllerowi artykuły nr X i 85, Martinowi Weinbergerowi – nr XII. Na temat Rappa zob.: U. Wendland, op. cit., II, s. 535-537; na temat Weinbergera: ibidem, s. 724-727; na temat podziwianego przez Berlinera Hansa Tietze: ibidem, s. 689-699. Rapp był mu bliski już choćby ze względu na temat dysertacji: było to studium o związkach teatru kościelnego ze sztukami przedstawiającymi w późnym średniowieczu, Kallmünz 1936.

<sup>13</sup> Według Kriss-Rettenbecka liczba eksponatów pozyskanych przez Berlinera była bardzo duża, zwłaszcza w dziale sztuki ludowej. Zakupy odzwierciedlały jego zainteresowania badawcze. Por. idem, *Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens*, München 1963.

charakter. Do tego jeszcze wielokrotne użycie pozostających do dyspozycji modeli. Ponieważ stoimy wobec nieprzeniknionych mroków organizacji warsztatowej, w wielu kwestiach zasadniczych nie możemy domagać się niczego ponad najwyższe prawdopodobieństwo. Mellerowi udało się wszakże w niektórych dziełach stwierdzić występowanie określonych cech charakterystycznych, przypisać je do danego okresu i w ten sposób, konfrontując z datami życia artystów, z dużym prawdopodobieństwem odnieść je do działalności poszczególnych członków rodziny. Nie wydaje mi się, by można było przeciw takiemu postępowaniu – zachowując świadomość jego hipotetycznego charakteru – wysuwać jakiegokolwiek zarzutu, podobnie jak nie czynimy zarzutów paleografowi, gdy usiłuje rozpoznać poszczególne ręce w obrębie danej szkoły pisarskiej. Pytanie o podział pracy zostało więc postawione, ostatecznej odpowiedzi na nie można by jednak udzielić jedynie wówczas, gdyby dysponowano najskrupulatniej prowadzonymi w warsztacie księgami zatrudnienia. A zatem: albo trzeba zrezygnować zupełnie, albo próbować odtworzyć na drodze analizy cech stylistycznych – i z uwzględnieniem okoliczności zewnętrznych – „możliwy” obraz. Jeśli ten nie jest wewnętrznie sprzeczny, zachowuje ważność – hipotetyczną ważność – do czasu, gdy przeciwstawiony mu zostanie inny, bardziej przekonujący, ale wciąż hipotetyczny obraz. Ostrożność jest wskazana w przypadku każdego osiągnięcia nauk humanistycznych, ostrożność, która znaczy tu tyle, co sprzeciw wobec prezentowania jakiegoś osiągnięcia jako obowiązującego po wsze czasy i dla wszystkich punktów widzenia. Pewność jest niemożliwa. Ale przecież przekonująca hipoteza różna jest od mitu, który, dowolnie obchodząc się z obiektywnymi świadectwami, przedstawia wydarzenia tak, jak chciałby, by przebiegały<sup>14</sup>.

Oprócz tego ukończył Berliner książkę *Ornamentale Vorlage-Blätter des 15.–18. Jahrhunderts* [„Wzorniki ornamentów XV–XVIII w.”] (nr 30), odznaczającą się jasnością i zwięzłością opisu i analizy oraz wyjątkowym w tych wzburzonych nacjonalistycznie latach suwerennym internacjonalizmem. Lapidarnie stwierdza: „Należy (...) do istoty grafiki to, że jest ona ze wszystkich sztuk najbardziej międzynarodowa”. Jemu przede wszystkim zawdzięczamy rozpoznanie oddziaływania dekoracji pałacu w Fontainbleau na dzieje europejskiej ornamentyki, a także roli artystów, takich jak Ducerceau czy Bérain<sup>15</sup>. Książka ta stanowi zarazem

<sup>14</sup> Nr 46, s. 139; Berliner powołuje się na: S. Meller, *Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt*, Leipzig 1925; na stronie 135 czytamy: „Kto pod pojęciem pisarstwa historycznego rozumie próbę wyobraźniowej rekonstrukcji w oparciu o pozostawione oznaki życia, ułożone w sensowne związki...” (...).

<sup>15</sup> OV, s. 116; na temat Rosso w Fontainebleau s. 148 i n., na temat Ducerceau s. 159 i n., na temat Béraina s. 166 i n. Wznowienie książki, zmienionej samowolnie przez Gerharda Eggera i poszerzonej o zupełnie inaczej opracowaną część dotyczącą XIX wieku, zostało zrecenzowane przez: Carstena P. Warncke (w:) „Pantheon” 41, 1983, s. 86; Petera Vergo (w:) „Burlington Magazine” 125, 1983, s. 431-432; Günthera Irmschera (w:) „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 47, 1984, s. 137-141; Yvonne Hakkenbroch (w:) „Kunstchro-

ostatni głos w dyskusji z Aloysem Rieglem, nie będąc bynajmniej, jak to widać wyraźnie we wtrąconych tu i ówdzie krytycznych uwagach, a bardziej jeszcze w koncepcji dzieła, kontynuacją jego sposobu myślenia. Berliner, bardziej trzeźwo patrzący niż w czasach doktoratu, musiał nabrać coraz większego sceptycyzmu wobec niejasnych, uogólniających teorii Riegla, choćby wobec pojęcia „woli artystycznej” czy próby wyjaśnienia dziejów sztuki jako następujących po sobie okresów dominacji wartości optycznych i haptycznych. Stał tym samym w opozycji wobec tych aspektów myśli Riegla, które wtenczas przez wzgląd na modę i z przyczyn ideologicznych właśnie faworyzowano<sup>16</sup>. Jego stosunek do szkoły wiedeńskiej uwidacznia się m.in. w tym, że był w przyjaźni z Hansem Tietze i Kurtem Rathe, w gwałtownym sporze zaś – z Ernstem Gombrichem; Dvořáka, Schlossera i Riegla wspomina często, choć krytycznie, Strzygowskiego i Seldmayra – nigdy<sup>17</sup>.

Poważne studia nad ornamentyką nie przystawały do programowo prystycznych, wrogich ornamentowi lat dwudziestych, podobnie jak wymagająca wyrzeczeń, żmudna praca nad opracowaniem podręcznika. Należy się jednak wystrzegać przed postrzeganiem Berlinerera jako *outsidera* albo umysłu zwróconego ku przeszłości. Że nie był wrogiem moderny świadczy choćby fakt, że w zasadzie to on był inicjatorem powołania tak zwanej Nowej Kolekcji w Bayerisches Nationalmuseum. Do studiów nad ornamentyką pchnęło go przekonanie, że moderna niewłaściwie pojęła i oceniła sztukę i kulturę po wielkiej rewolucji roku 1789, czego przejawem, obok deprecjacji tzw. sztuki użytkowej, było właśnie zaniedbanie, więcej: pogarda wobec ornamentu. Instruktywny tekst, nazwany w typo-

---

nik” 38, 1985, s. 108-112. Píše ona [Hakkenbroch] o Berlinerze (s. 109): „His way of explaining fluctuations of style in various countries, whether of regional or international significance, remains unsurpassed in clarity, brevity and, above all, in modesty. Where else can one find such pertinent descriptions (...)”.

<sup>16</sup> E. Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 14, 1920, s. 321-339 (wielokrotnie przedrukowywane, także po angielsku); H. Seldmayr, *Die Quintessenz der Lehren Riegls*, (w:) Alois Riegl: *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg 1929, s. XI-XXXIV (recenzja Hansa Jantzena w „Kritische Berichte” 1930/ 1931, szp. 65-73); O. Pächt, *Alois Riegl*, ponownie wydany (w:) tegoż, *Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis*, München 1977, s. 141-152; W. Sauerländer, *Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de Siècle*, (w:) R. Bauer i in. (red.), *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt/M. 1977, s. 125-139. Krytyka Riegla przez N. Huse, *Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, München 1984, zvl. s. 124-149.

<sup>17</sup> Wiele przychylnych słów znajdował dla jezuity Josefa Brauna (np. nr 48) i Aloyisa Grillmaiera (nr XI), sceptycznie wypowiadał się natomiast o metodzie Günthera Bandmanna, a bardziej jeszcze Erwina Panofsky’ego.

wej dla Berlinera manierze nazbyt skromnie „Słowem towarzyszącym” (*Begleitwort*), rozpoczyna się tak:

Historyczno-artystyczna epoka, która – by obrać sformułowanie pozytywne – ma odwagę odrzucić prymat ugruntowanej na wyższym życiu duchowym woli stylu i zastąpić go zakorzenioną w idealizmie, materializmie, technice, ekonomii i tym podobnych przyczynach niższego szczebla anarchią form obrazowych, epoka, w której nawet modzie, wyjąwszy wąską dziedzinę jej panowania w ubiorze, nie udaje się narzucić znajdującego w niej ostatnie uzasadnienie [jednolitego] stylu życia, otóż ta epoka nie może dysponować ani stylem ornamentalnym, ani choćby motywami dekoracyjnymi, w których znalazłby odzwierciedlenie powszechnie obowiązujący wyraz czasu, nie może też mieć zrozumienia dla istoty ornamentu w przeszłości<sup>18</sup>.

Zdanie to zachowuje bez wątpienia aktualność i dzisiaj<sup>19</sup>.

Pod wpływem swych przyjaciół z Berchtesgaden zwrócił Berliner w tym czasie uwagę na znaczący i dobrze już przebadany przez Georga Hagera zbiór szopek bożonarodzeniowych z kolekcji Bayerisches Nationalmuseum. W 1926 r. rozpoczął publikację *Dankmäler der Krippenkunst* [„Pomniki sztuki szopkarskiej”] w augsburskim wydawnictwie Filsera; w 1930 r. przedsięwzięcie trzeba było jednak ze względów finansowych przerwać. Z delikatną tylko nutką goryczy zanotował potem, że w 1933 r. podjęto się wydania zebranego przez niego materiału, „by roztrwonić go z pominięciem mojego imienia”<sup>20</sup>.

W 1931 r. ukazała się nakładem Niemieckiego Stowarzyszenia Historii Sztuki (*Deutscher Verein für Kunstgeschichte*), opracowana przez niego i dyrektora Bayerisches Nationalmuseum, Philippa Marię Halma, edycja iluminowanego aschaffenburgskiego inwentarza *Hallesches Heiltum*, zestawionego z polecenia magdeburskich arcybiskupów Ernsta Wetyna i Albrechta Brandenburskiego na przełomie XV i XVI wieku<sup>21</sup>.

Potem przyszedł rok 1933 i przejście władzy przez narodowych socjalistów. Przez wzgląd na służbę frontową [podczas pierwszej wojny świa-

---

<sup>18</sup> OV, s. 113; jako uzupełnienie uwagi do traktatu o ornamencie z roku 1775 (s. 115): „W dydaktycznym zwrocie (...) w dedykacji objawia się już fatalna zmiana zapowiadająca czasy, które nie znają już niepodzielnego świata form artystycznych jako konieczności wyrazu, lecz które charakteryzuje podział na prawdziwe, wybudane życie artystyczne dnia bieżącego i zasadniczo historyzujące, konserwujące kształcenie artystyczne, czasy, mówiąc krótko, w których pytaniem o kształcenie staje się: czym była niegdyś siła żywotna. Ambicją staje się mieć w niej udział”.

<sup>19</sup> Do wyjątków należą studia zmagające się z tym deficytem, jak: W. Wolters, *Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance*, München 2000.

<sup>20</sup> WK, s. 9 (przyp.).

<sup>21</sup> J. Rasmussen, *Untersuchungen zum Halleschen Heiltum des Kardinals Albrecht von Brandenburg*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst” 27, 1976, s. 91-132.



towej początkowo nie dotknęły Berlinerera zapisy „Prawa o przywróceniu niemieckich urzędników” (*Gesetz zur Wiederherstellung des deutschen Beamtentums*), nakazujące zwolnienie wszystkich Żydów i domniemych przeciwników reżimu ze służby państwowej. Tym bardziej ostentacyjnie uwidocznił się przestępczy i samowolny charakter rządów narodowych socjalistów, gdy w lipcu 1933 r. Berliner, z pogwałceniem wszelkich norm prawnych, został aresztowany przez policję w swym domu w Berchtesgaden i uprowadzony. Hitler i jego akolici mieli przy tym pewnie na oku dom Schneewindellehen, w którym potem na czas jakiś rozkwatowali się Martin Bormann i Heinrich Himmler. Miejsce internowania Berlinerera – obóz koncentracyjny w Dachau – utajniono. Rodzina poruszyła wszelkie tryby, by go odnaleźć; zwrócono się między innymi do zajmującego w tym czasie katedrę historii sztuki w Monachium Wilhelma Pindera, który pomógł w odszukaniu uprowadzonego<sup>22</sup>. O tym, jak mało znaczyły wówczas prawa i przepisy, niech świadczy fakt, że ostatecznie to handlarz sztuką Eugen Brüschwiler, który jako jeden ze stu pierwszych członków NSDAP posiadał wiążącą się z szeregiem przywilejów złotą odznakę partyjną, ubrany w mundur SS i w towarzystwie dyrektora muzeum Buchheita, pojechał do Dachau i tam zażądał i przeforsował wydanie więźnia.

Ale Berliner został napiętnowany. W dniu 31 grudnia 1935 r. został zwolniony z muzeum. Zdał swoje monachijskie mieszkanie przy Möhlstrasse, jednej z najpiękniejszych ulic dzielnicy Bogenhausen – m.in. dlatego, że położone było zbyt blisko głównej kwatery SA – i wycofał się do swej posiadłości w Berchtesgaden, by tam kontynuować studia nad *Arma Christi* i szopkami bożonarodzeniowymi. Swych obu synów wysłał przeźornie do Stanów Zjednoczonych<sup>23</sup>. Sam także szukał tam zatrudnienia,

<sup>22</sup> Wilhelm Pindar napisał w swoim wniosku o denazyfikację, że Berliner został uprowadzony przez SS i że on wraz z Brüschwilerem uratowali go.

<sup>23</sup> Starszy syn Michael Wolfgang Berliner (później przyjął nazwisko Bever), 7 VIII 1911 – 14 VII 1992, uzyskał w 1934 r. stopień doktora prawa na uniwersytecie w Heidelbergu. W tym samym roku wyemigrował do USA, w 1937 zdobył stopień Master of Business Administration na Uniwersytecie Harvarda, by następnie zwrócić się ku studiom w zakresie metalurgii w Massachusetts Institute of Technology, w którym w 1944 r. doktoryzował się i zrobił następnie błyskotliwą karierę, uzyskując uznanie jako profesor i badacz jakości materiałowych metali, zwłaszcza pionier recyklingu. Drugi syn Christoph Friedrich Wilhelm Theodor Berliner, ur. 12 III 1919, również przyjął po matce nazwisko Bever, imieniu nadał natomiast angielskie brzmienie Christopher. Po studiach, m.in. w zakresie historii sztuki na Harvardzie, zwrócił się ku medycynie i został ostatecznie psychoanalitykiem. Na temat obu synów zob. różne wydania *Who is Who in America* i *American Men & Women in Science*. Wedle wypowiedzi Christophera Bevera ojciec nienawidził Freuda, Junga i całej psychoanalizy. Podśmiewał się także z filologa klasycznego i autora znanej książki *Bogowie Grecji* (*Die Götter Griechenlands*) – a zarazem męża najbliższej

było to jednak zbyt trudne do przeprowadzenia. Po tzw. nocy kryształowej jego położenie stało się jeszcze bardziej krytyczne. 27 stycznia 1939 r. zmuszono go do przyjęcia dodatkowego imienia Israel. W ostatniej niemal chwili udało mu się wyjechać, mógł nawet zabrać wiele potrzebnych do życia rzeczy<sup>24</sup>. Mógł wziąć z sobą również liczącą około dwóch tysięcy tomów bibliotekę, po części odziedziczoną jeszcze po ojcu<sup>25</sup>. Służący z Berchtesgaden zaopiekowali się cennym, a niemożliwym do wywiezienia dobytkiem rodziny, by w 1945 roku zwrócić go prawowitym właścicielom w nienaruszonym stanie. Inni członkowie rodziny mieli mniej szczęścia i stracili życie.

Rudolf Berliner służył z oddaniem swym nowym pracodawcom, najpierw Cooper Union Museum w Nowym Jorku, potem muzeum w Providence w stanie Rhode Island, wreszcie waszyngtońskiemu Textile Museum. A jednak po 1945 r. zdecydował się wrócić do Monachium. Odbudował dawne kontakty i nawiązał nowe, w tym z jezuitą Herbertem Schadem oraz Lenzen Kriss-Rettenbeckiem. Nie znalazł się wszakże nikt, kto umożliwiłby wówczas już sześćdziesięcioletniemu Berlinerowi powrót do pracy muzealnej, czy to w Bayerisches Nationalmuseum, czy gdziekolwiek indziej w Niemczech. Nic nie świadczy jednak o tym, by ten kiedykolwiek uskarżał się na swój los. Poprawa kondycji finansowej, wskutek m.in. sprzedaży odzyskanego Schneewinckellehen, dała mu możliwość pracy jako prywatny uczony i podejmowania podróży studyjnych – zimy spędzał w Ameryce, lata w Monachium, Rzymie lub innych miastach<sup>26</sup>. Po jego śmierci 6 sierpnia 1967 r. ukazało się kilka nekrolo-

---

przyjaciółki jego żony – Waltera F. Otto. Berliner nie chodził do kościoła, określał się raczej jako agnostyk, był krytyczny wobec żydostwa, całą sympatię przelewając na Kościół wczesnochrześcijański – stąd niektórzy amerykańscy koledzy drażnili go, nazywając „Early Christian Berliner”. Tolerował poszukiwania żony odpowiadającej jej wiary, jej okresowe zainteresowanie buddyzmem i jej (a także ich syna Michaela) przejście na unitarianizm.

<sup>24</sup> D. Wutke (red.), *Erwin Panofsky: Korrespondenz*, Bd. 1: 1910–1936, Wiesbaden 2002, opublikował (s. 949–950) list Berlinerera z 6 grudnia 1936 r., w którym prosi on Panofsky’ego o pomoc przy przenosinach do Ameryki. Z innego, nie opublikowanego dotąd listu z 24 IV 1937 r. wynika, że Berliner spotkał się w 1937 r. z Panofskym w Princeton celem omówienia dalszych kroków.

<sup>25</sup> W cytowanym w przyp. 1 liście Christophera Bevera wymienionych zostało wiele książek, m.in. obszerny zbiór klasyków literatury niemieckiej; zwraca uwagę uprzywilejowanie Goethego i wyraźna obecność Herdera, Nietzschego i Burckhardta. W tym samym liście znajdują się również słowa wskazujące na muzyczne zamiłowania Berlinerera i jego działalność jako organisty.

<sup>26</sup> Przyjaciel Martin Weinberger wystarał się o prowadzenie przez niego kursu muzealnictwa w New York Institute of Fine Arts. W dokumentach Bayerisches Nationalmuseum występuje Berliner jako profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Monachijskiego; stanowisko to nie znajduje potwierdzenia w dokumentach Archiwum Uniwersyteckiego.

gów<sup>27</sup>. Ale ranga jego osiągnięć nie znalazła należnego uznania, nie stało się tak w każdym razie w dyscyplinie historii sztuki. Poniższe uwagi są próbą zadośćuczynienia.

#### SZTUKA SZOPEK BOŻONARODZENIOWYCH (*DIE KRIPPENKUNST*)

„Książka, którą czytelnik otrzymuje do ręki, stanowi rezultat trzydziestoletnich wysiłków” – tak rozpoczyna się przedmowa do wydanego w 1955 r. dzieła o bożonarodzeniowych szopkach. Jest to bardzo gęsty, przeładowany danymi faktograficznymi tekst, który nie poddaje się pobieżnej lekturze. Ważne rozważania metodologiczne, dłuższe dygresje odnośnie do kwestii szczegółowych, znaczące odkrycia i poglądy, są w przypisach raczej ukryte<sup>28</sup>. Jednak kto przestudiuje książkę dokładnie, zostanie sownie wynagrodzony. A przecież Berliner nie traktował jej jako dzieła wyczerpującego temat, lecz jako impuls do pogłębionych badań nad zaniedbanym przedmiotem.

Jego intencje są lepiej czytelne w tytule wydanych w 1926 r. *Pomników sztuki szopkarskiej (Denkmäler der Krippenkunst)* niż w tytule *Szopka bożonarodzeniowa (Die Weihnachtskrippe)*. Z pewnością był on historykiem sztuki w nadzwyczajnym stopniu zainteresowanym ludową religijnością i ludową sztuką; a przecież chodziło mu przede wszystkim o to, by bożonarodzeniową szopkę traktować jako specyficzny gatunek sztuki, by uwolnić ją od krzywdzącej etykiety „dziecięcej zabawki” i ludowego zwyczaju bożonarodzeniowego, by pojmować ją jako szczególnego rodzaju „rekonstruującą sztukę religijną”<sup>29</sup>. Niestety – powiedzmy od ra-

<sup>27</sup> Th. Müller, „Kunstchronik” 20, 1967, s. 331 i n.; „Das Münster” 20, 1967, s. 501; Stefanucci (jak w przyp. 3); D. Schmidt, *Warheit im Anschaulichen*, „Süddeutsche Zeitung” Nr 209, 1 IX 1967.

<sup>28</sup> W tomie o bożonarodzeniowych szopkach warte podkreślenia są m.in. tematy: (s. 66, przyp. 460 i n.) faworyzowania pochodzących z zegarów i automatów poczawszy od XIV w.; (s. 77 i przyp. 530) o przeznaczonej na eksport wytwórczości snyczerzy z Berchtesgaden; (s. 159, przyp. 48) o znaczeniu motywu kąpieli Dzieciątka Jezus wraz z ważnymi rozważaniami nad charakterem narracyjnych obrazów dewocyjnych; (przyp. 250) o kształtowaniu w wosku; (przyp. 21) o krucyfikach z prawdziwymi włosami; (przyp. 677) o *cartapesta* [papier-mâché]; (przyp. 741) o znaczeniu rozsyłania ustrojonych lalek. Analogicznie w artykule XII, s. 102, przyp. 17.

<sup>29</sup> WK, s. 190, przyp. 329: „Spór, czy szopka może w ogóle należeć do obszaru „sztuki”, wydaje mi się jałowy, bo zależy od przyjętych za punkt wyjścia definicji. Najpierw należałoby rozważyć, czy sztuka ludowa oznacza zawsze nie-sztukę, czy też może raczej obowiązuje w niej to samo kryterium odgraniczające, co w przypadku „sztuki kształconej” (*gebildete Kunst*) (Weimarer Kunstfreunde), tj. jakość. Szopka stanowi artystyczne zadanie, którego cel, mianowicie możliwie dobitne oddanie rzeczywistości, pokrywa się z celem sta-

zu – celu tego nie udało mu się osiągnąć. Oczekiwanie, że naukowe wywody i argumenty oddziałają oświecająco, nazbyt często okazuje się złudzeniem. Można by wskazać na podobne zjawiska w Starożytnym Egipcie albo Grecji, albo gdziekolwiek bądź, ale w niewielkim stopniu dałoby się za ich sprawą naruszyć dominujący sposób pojmowania sztuki i zwyczajowy podział na gatunki artystyczne; te zaś skutkują raczej nieufnością wobec bożonarodzeniowej szopki – ze względu na jej pokrewieństwo z teatrem i zabawą – i to mimo jej wielkiej, a nawet rosnącej popularności.

Romantyzującemu przemienieniu (*Verklärung*) „ludu” i ludowości był Berliner bardzo niechętny; spoglądał na wszystko okiem krytycznym i trzeźwym:

Do najbardziej zadziwiających nieporozumień odnośnie do szopki z Neapolu należy to, że nie rozpoznano, o jak wzniosły świat tutaj chodzi. „Ludowe” w niej jest to tylko, że przedstawia ona postaci z ludu i że lud żywo na nią reaguje (...), ale nie mamy tu do czynienia z samoprezentacją ludu, lecz z „folklorem odgórnym” (*Folklore von oben*). Ubogiemu, cierpiącemu, udręczonemu ludowi odpowiadałoby z pewnością coś innego (...).

Jest to zarazem wspaniały z metodologicznego punktu widzenia głos w kwestii realizmu<sup>30</sup>.

Dla niego stanowiły te na wpół efemeryczne realizacje, wystawiane, inaczej niż retabula ołtarzowe, tylko okresowo (z reguły od Bożego Narodzenia do święta Matki Bożej Gromnicznej) i stąd każdego roku nieco inaczej wyglądające, szczególny gatunek obrazu chrześcijańskiego, który – ponieważ nie respektował granic pomiędzy gatunkami sztuki, a także pomiędzy sztuką a teatrem – ściągnąć musiał na siebie nieprzychyłość estetycznych dogmatyków. Szopka była zarazem trwała i efemeryczna, zabawowa i poważna. Stąd sprzeciwiała się etosowi moderny i obowiązującym w niej normom – dlatego ta wydała na nią wyrok skazujący.

Usiłowania Berlinera zmierzały do tego, by wykazać samodzielność szopki wobec retabulów ołtarzowych, ale także grup Grobu Świętego, przedstawień misteryjnych, żywych obrazów i tym podobnych praktyk

---

wianym nierzadko w tak zwanej sztuce ludowej. Bez wątplenia nieczęsto w nowszych czasach spotykały się w sposób tak naturalny sztuka dla ludu i sztuka ludu”.

<sup>30</sup> WK, s. 104. Zob. także ogólne rozważania o sztuce ludowej, na s. 42; o „ludowości” nowego zwyczaju jako zachęty do jego propagowania przez wczesnych rzeczników kontrreformacji na s. 27; o tym, że od XIX w. pozostawiono sztuce ludowej realizowanie potrzeb, na s. 153. Wśród przedstawicieli ludoznawstwa zdobył Berliner większe uznanie niż wśród historyków sztuki. Został mu poświęcony numer „Bayerisches Jahrbuch für Volskunde” z 1966/67 r., rozpoczynający się artykułem Lenza Kriss-Rettenbecka, *Anmerkungen zur neueren Krippenliteratur*, s. 7-36; znaleźć tam można jednak również – np. na s. 12 – ideologicznie zaślepioną krytykę Berlinera, płynącą właśnie z kręgów ludoznawczych.

teatralnych, a także do rozpoznania jej genezy i wczesnych dziejów<sup>31</sup>. Zawdzięczamy ją nie, jak dotąd uważano, franciszkanom, lecz dewocji prywatnej. Punktem wyjścia były wielopostaciowe, rozbudowane przestrzenie retabula XV-wieczne, przede wszystkim pochodzenia północno-środkowoeuropejskiego. Bożonarodzeniowa szopka „miała wzmóc uczuciowość pobożnych, pomóc im wkroczyć na scenę historii świętej, by w ten sposób tym głębiej pograżyli się w medytacji nad drogą zbawienia (...). Jest [ona] pomocą w duchowej pielgrzymce (...). [Chodziło o] przeniesienie „transaemus usque Betlehem” pasterzy (Łk, 2, 15) w bezpośrednią współczesność”<sup>32</sup>. Ludzie zamożni budowali szopki domowe w formie niezmiernie nieraz kosztownych dzieł sztuki złotniczej, niektóre z nich wyobrażać musimy sobie jako bardziej wystawne niż Goldenes Rössl z altötting-skiego skarbcza<sup>33</sup>. Z domów i klasztorów trafiła w końcu szopka do kościoła<sup>34</sup>. Jej zwyczaj został spopularyzowany przez jezuitów i inne zakony kontrreformacji.

Szopka jest totalnym dziełem sztuki swoistego rodzaju (*Gesamtkunstwerk eigener Art*). Początkowo nie było wyspecjalizowanych w niej artystów, stąd nigdy nie była dziełem jednego artysty, lecz wynikiem pracy zespołowej; bardzo rzadko powstawała od jednego rzutu, lecz stopniowo była uzupełniania i zmieniana. W różnym zakresie zaangażowani przy tworzeniu szopki byli rzeźbiarze, malarze, architekci, odlewnicy w wosku, krawcy i dekoratorzy<sup>35</sup>; nie należy wreszcie lekceważyć roli amatorów-dyletantów<sup>36</sup>. Szopka wymaga inscenizacji, choćby oświetlenia<sup>37</sup>. Jest „zastygłym teatrem”, różni się od niego jednak już choćby tym

<sup>31</sup> Definicja – zob. WK, s. 14 i n.; znaczenie i użycie słów *Krippe* (szopka), *praesepe* etc. s. 19 i n.; odróżnienie od retabulów s. 25 i n. Berliner jasno formułuje trudności metodologiczne: „Wszelkiej historii bożonarodzeniowej szopki służyłaby zasadniczo wiara w nieustanie zmieniające się okoliczności” (WK, s. 35); „Również tutaj okazuje się zatem, że problem «możliwości» bożonarodzeniowej szopki nie daje się rozwiązać w wąskich ramach” (s. 28); „Ale rzeczywistość była jak zwykle bogatsza, niż jawi się ona w historycznej abstrakcji” (s. 93). Typowe jest również krytyczne wprowadzenie do stanu badań nad szopką neapolitańską (s. 96), które skutkuje zdaniem: „Pewnym jest, że wcześniej utrzymywano, że wie się mniej, później – że więcej.”

<sup>32</sup> [„Pójdźmy do Betlejem”]; WK, s. 14.

<sup>33</sup> WK, s. 13 i n., 28.

<sup>34</sup> WK, s. 24, o fundacji szopki bożonarodzeniowej przez biskupa Dawida Burgundzkiego dla katedry w Utrechcie w 1489 r.; wartość użytego do jej wykonania materiału wyceniono w momencie jej przetopienia w 1578 r. na ponad 150 tys. guldenów.

<sup>35</sup> Na temat udziału przedstawicieli poszczególnych rzemiosł zob. WK, s. 49, 79, 100 i n.; na temat strojów także s. 47, 85, 170; o figurach woskowych s. 35, 64, 73, 85 i n., 100 i 136.

<sup>36</sup> O roli dyletantów zob. m.in. WK, s. 81 i 111.

<sup>37</sup> WK, s. 10, 13, 34, 38 i n., 40 i n. etc. „Jej (...) teatralność polega także na tym, że figury wymagają ostrego oświetlenia. W matowym świetle dnia tracą wiele”.

tylko, że nie jest ograniczona fasadowo obramowaną sceną, lecz rozwija się swobodnie w przestrzeni, stąd stosunek odbiorców do niej jest zupełnie odmienny. Oferuje ona ogląd panoramiczny i umożliwia włączenie się w przedstawione wydarzenie; budzi zaciekawienie, ale utrzymuje wyobraźnię na wodzy; pozwala spojrzeć błędnie, ale przecież zawsze kieruje je w końcu ku świętemu punktowi centralnemu.

Ponieważ kompozycja taka jest ze swej istoty wielofigurowa i bogata w sztafaż, opracowaniu poszczególnych postaci poświęca się mniej uwagi, niż ma to zwyczajowo miejsce w rzeźbie ołtarzowej. Umieszczana początkowo na ołtarzu właśnie lub w jego bliskości i ograniczona w tym wczesnym okresie przez architektoniczną ramę, wkrótce rozwinęła się przestrzennie: „czarodziejski dom” (*Zauberhaus*) zmienił się w „czarodziejską górę” (*Zauberberg*)<sup>38</sup>. W wielu realizacjach przedstawiona była nie tylko jedna scena, lecz na wzór narracji kontynuacyjnej, cała sekwencja wydarzeń bożonarodzeniowych, z uprzywilejowaniem sceny adoracji pasterzy lub królów. Ich wystawienie wymagało niebawem więcej niż jednego pomieszczenia; bożonarodzeniowa szopka zdaje się prefiguracją nowożytnej panoramy<sup>39</sup>. Właściciele największych dzieł nierzadko udostępniali je publiczności; najbardziej spektakularne odnotowywano wręcz w przewodnikach turystycznych. Gdy spodziewano się wizyty osób wysokiego stanu, dbano o oprawę muzyczną. Zbliżała się w ten sposób szopka do ulubionej formy teatralnej epoki – do opery. Nie dziwi zatem wykorzystanie w niej maszynierii i automatów<sup>40</sup>. Nakłady, jakie ponoszono dla wystawienia szopki w okresie jej największego rozkwitu, przewyższać mogły koszt budowy całego kościoła wraz z wyposażeniem<sup>41</sup>.

A jednak

podzieliły los wszystkich obiektów dewocyjnych: szanowane i otoczone opieką, gdy dewocja kwitła, popadły w nieprawdopodobne zaniedbanie, gdy praktyki dewocyjne osłabły, jak gdyby chciano ukarać je za to, że one właśnie, stosiki materii, były przyczyną i celem tak silnych emocji. Ale już to pierwsze jest zagrożeniem dla ich wyglądu, bo miłość chce znaleźć swój wyraz – w ozdobie, uzupełnieniu, jakkolwiek bądź; z drugiej strony należy zachować możliwość od-

<sup>38</sup> WK, s. 83.

<sup>39</sup> S. Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt/M. 1980.

<sup>40</sup> WK, s. 64 i n., 80 i przyp. 457 i 460.

<sup>41</sup> Szopka dla klasztoru kanoników regularnych w Diessen nad Ammersee kosztowała 1500 guldenów (WK, s. 135); słynna w mieście, wystawiana corocznie od 1775 r. szopka w kościele przy szpitalu św. Józefa w Monachium – 4000 guldenów (s. 136). Podobną sumę potrzebował Balthasar Neuman dla wystawienia zleconego przez arcybiskupa Friedricha Karla v. Schönborn kościoła Św. Krzyża w Kitzingen-Erwashausen w l. 1740-1745.

działywania, a dzieje się tak tylko w przypadku, gdy wygląd prac odświeżany jest od czasu do czasu (...)<sup>42</sup>.

Berliner z tą samą intensywnością brał pod uwagę różne kraje i centra na przestrzeni dziejów, specyfikę sztuki szopkarskiej w klasztorach żeńskich i innych instytucjach kościelnych, w kościołach parafialnych i w prywatnych domach. Jego książka stawiała się w ten sposób historią społeczną i historią religijności. Był otwarty na wszystko, co służyło zrozumieniu dzieł, a zarazem uważny, by nie pogwałcić przedmiotu badań, by własnej osoby nie wysuwać na plan pierwszy – a wszystko to w czasie, który nie potrafił wypracować metodyki całościowej i elastycznej i który nie cenił bynajmniej tego, kto porzucał poglądy większości, by podążać własną ścieżką<sup>43</sup>.

Berliner natrafił jednak również na inne trudności. Już w 1929 r. skarżył się na marny stan badań nad historią egzegezy:

Ponieważ brakuje historii egzegezy psalmów, przy wyjaśnianiu znaczenia psalterzy dla sztuki chrześcijańskiej otwiera się luka niemożliwa do wypełnienia przez historyka sztuki. Jak się wydaje, znaczenie egzegezy dla wyjaśnienia przedstawień sztuki chrześcijańskiej w ogóle nie zostało dotąd rozpoznane. (...) Że sztuka czerpała swoje wyobrażenia ze wszystkich obszarów teologii oraz kościelnego i religijnego życia, jest przecież oczywiste. Potrzebujemy zatem teologii sztuki chrześcijańskiej, która potrafiłaby wyczytać z dziejów sztuki, jak myśl teologiczna i religijne życie – ale także odstępstwa od nich – odzwierciedlają się w jej dziełach. (...) Historyk sztuki, świadom, że jego dzieło jest zawsze fragmentaryczne i niewystarczające, musi podjąć próbę wyjaśnienia tych zagadnień, choćby po to, by błędy jego stanowiły pobudkę do podjęcia ich przez bardziej rozumnych, którzy w najlepszym razie mogliby wówczas odnaleźć drogowskazy, w którym kierunku muszą wytyczać drogę<sup>44</sup>.

Dlatego zareagował potem tak entuzjastycznie na książkę Aloyisa Grillmeiera z historii dogmatyki pt. *Der Logos am Kreuz* z 1956 r. (XI) i wykorzystał uzyskaną dzięki niej wiedzę w swym ważnym opracowaniu poświęconym przedstawieniom nauki o „dwóch naturach Chrystusa” (XIII)<sup>45</sup>. Zgłoszony postulat, by ściślej powiązać historię sztuki z historią teologii i religijności, musiał Berliner spełnić sam. Ostatecznie we wszystkich jego studiach chodzi o to, by przybliżyć się do wyjaśnienia istoty obrazu chrześcijańskiego poprzez odwołanie do najważniejszych nauk: o Wciele-

<sup>42</sup> WK, s. 53 i n.

<sup>43</sup> Por. uwagi odnośnie do Hansa Jantzena w przyp. 4 Przedmowy [nie publikowanej tutaj].

<sup>44</sup> III, s. 106.

<sup>45</sup> Według informacji Lenza Kriss-Rettembecka pod koniec życia interesowało go nieźmiernie pytanie, jak należy wyobrażać sobie przemienione ciało Chrystusa.

niu, o dwóch naturach Chrystusa, o mariologii etc., a także o to, by wykazać, że obrazy stanowią mogą samodzielne, niezależne od słowa wypowiedzi na ten temat.

Głównym celem bożonarodzeniowej szopki jest aktualizacja świętego wydarzenia i umożliwienie identyfikacji widza z jego bohaterami<sup>46</sup>. Prace Berlinera poświęcone rozumieniu rzeczywistości i oddziaływania obrazu chrześcijańskiego są zatem zarazem głosem w dyskusji na temat „realizmu” w sztuce zachodniej, głosem o podobnym znaczeniu, co wypowiedzi Ericha Auerbacha. Także dla Berlinera rozstrzygająca dla genezy realizmetycznego, mimetycznego, w coraz większym stopniu emocjonalnego sposobu przedstawiania, rozwijającego się od późnego średniowiecza, jest specyfika religii chrześcijańskiej; tyle że on wywodzi ten proces z zyskującej na znaczeniu nauki o człowieczeństwie, względnie o dwóch naturach Chrystusa<sup>47</sup>. Miał na względzie nie tylko zerwanie z antyczną nauką o stylach retorycznych, w wyniku którego niski styl *sermo humilis* podniesiony został do stosownej „mowy chrześcijańskiej”. W jego przekonaniu nauka o człowieczeństwie Jezusa z Nazaretu prowadziła w długiej perspektywie do innego postrzegania wszystkiego: warunkowała pozytywne wartościowanie lekceważonej dotąd rzeczywistości, nie odczytując tej zmiany fałszywie jako sekularyzacji. Przy czym to spojrzenie ku rzeczywistości nie jest równoznaczne z wiernym przedstawianiem natury, historycznego miejsca i historycznego czasu:

Roszczenia poszczególnych czasów i reprezentantów poszczególnych poziomów wykształcenia wobec tego, co odczuwają oni jako realistyczne, są różne. Jednak

<sup>46</sup> WK, s. 9. 13. Bardzo piękne są pasáže poświęcone motywowi kąpieli nowonarodzonego Chrystusa, który uzasadnia szeroko rozpowszechnionym w konwentach żeńskich późnego średniowiecza wyobrażeniem o naśladowaniu Marii jako pielęgnowanej Dzieciątka Jezus.

<sup>47</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946 i wiele późniejszych wydań. Na temat „dyskusji o realizmie” u Berlinera zob. WK, s. 28 i n., 78 i n., 103, 159, przyp. 48, s. 175, przyp. 173 etc. Na s. 51 i n. o znaczeniu integracji postaci proroków i innych figur typologicznych w szopce dla rozumienia „czasu” w kontekście historii świętej. Zob. także: F.P. Pickering, *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*, Berlin 1966 (= Grundlagen der Germanistik 4); J. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk 1979 (=Ars Neerlandica 1); Gerhard Schmidt, „Pre-Eyckian Realism”. *Versuch einer Abgrenzung*, (w:) M. Smeyers / B. Cardon (red.), *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad. Proceedings of the International Colloquium Löwen, 7.–10. IX. 1993*, Löwen 1995, s. 747-769; R. Suckale, *Zum Körper- und Wirklichkeitsverständnis der frühen niederländischen Maler*, (w:) K. Schreiner i in. (red.), *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002, s. 271-296.



co do jednego wymagania zgadzają się chyba wszyscy: życie oznacza wypełniającą przestrzeń cielesność, oznacza ruch w przestrzeni. Dwuwymiarowość może stworzyć (...) „obraz”, ale będzie brakować mu doświadczenia głębi, rozstrzygającego dla pomyślnej rekonstrukcji rzeczywistości<sup>48</sup>.

Aktualizacja (*Vergegenwärtigung*) w sztuce chrześcijańskiej przewyciężyła nie tylko przestrzenny, ale także historyczny dystans; przeniosła wydarzenie we własną przestrzeń życiową, ale zarazem przemieszała ją ze światem innym, obcym, tajemniczym i wspaniałym<sup>49</sup>.

A jednak ogląd obrazów (i bożonarodzeniowych szopek) był zawsze rozumiany wyłącznie jako etap przejściowy do wyższego oglądu duchowego, jak to ujmuje w Mszale Rzymskiej Prefacja o Narodzeniu Pańskim: „ut dum visibiliter Deum cognoscimus, per hunc in invisibilium amorem rapiamus”<sup>50</sup>. Przypomina to rozpowszechnioną od XII wieku teorię, wedle której przy wznoszeniu się duszy ku Bogu obrazom przyznana zostaje jedynie rola stopnia wstępnego. W tym podobna była szopka do teatru i musiała często służyć jego usprawiedliwieniu<sup>51</sup>.

## STUDIA NAD OBRAZAMI PASYJNYMI I WOLNOŚĆ SZTUKI ŚREDNIOWIECZNEJ

Bożonarodzeniowa szopka odsłania przed nami jaśniejszą, radośniejszą stronę historii świętej, która człowiekowi wczesnej nowożytności bliższa była niż mroczna, jakkolwiek wspaniała, gloryfikacja cierpienia i śmierci Jezusa Chrystusa. A jednak to męka i osoba Zbawcy stanowi centralny punkt chrześcijaństwa i stosownie do tego także główny temat studiów Berlinera, w których pisał:

pragnąłem, wykraczając poza utarte ogólniki, przedstawić ścisły związek między rozwojem przedstawienia w sztuce danego tematu a jego miejscem w życiu religijnym i jego opisem słownym. O ile trzy pierwsze (*Strącenie do Cedronu*, *Madonna w sukni w kłosa* (*Ährenmadonna*), *Sąd Pilata* [tj. I, II, III]) doprowadziły do zrozumienia przedstawień rzadkich, o tyle byłem (...) zaskoczony [podczas stu-

<sup>48</sup> WK, s. 13, tamże również kolejne zdania.

<sup>49</sup> WK, np. s. 53 i n.

<sup>50</sup> „abyśmy poznając Boga w widzialnej postaci, zostali przezeń porwani do umiłowania rzeczy niewidzialnych” (WK, s. 31). Jezuci wykorzystywali szopki jako narzędzie „misji wewnętrznej” (*Innere Mission*): „Bo nic nie odciska się w duchu w ten sposób i nie utrwała się w nim tak mocno, nic nie porusza wiernego bardziej, niż doświadczone zmysłowo (WK, s. 32, za czeskim źródłem). Stosownie do tego odnowili dawny zwyczaj wystawiania Grobu Świętego.

<sup>51</sup> WK, s. 40 i n.

diów przygotowawczych na temat *Arma Christi*, IX], że nie tylko zachowane w niezliczonych przykładach przedstawienie Zbawcy jako martwego stojącego Chrystusa pozostało niezrozumiane i zakłada zupełnie inny stosunek wobec sztuk przedstawiających niż to powszechnie chrześcijańskiemu średniowieczu przypisywano, ale że wielka liczba innych związanych ze Zbawcą przedstawień notorycznie określana jest błędnie lub niedokładnie<sup>52</sup>.

Prace nad głównym zagadnieniem, tj. *Arma Christi*, zostały wcześniej daleko posunięte i udostępnione zaprzyjaźnionym kolegom – Campbell Dodgson cytował je już w 1935 r. – ale w druku, w skróconej formie, ukazały się dopiero w roku 1955:

Apel o refleksję uważam za wciąż aktualny, w ciągu ostatnich dwóch dekad rozumienie sztuki chrześcijańskiej nie stało się bowiem bynajmniej dojrzałe, za to bardziej uzależniło się od teorii nie opierających się na wnikliwej analizie dzieł sztuki<sup>53</sup>.

Przy całym dążeniu Berlinera do formułowania wniosków ogólnych, jego postępowanie było zawsze empiryczne. Nigdy nie dedukował z przyjętych uprzednio pojęć. Stąd na starsze badania spoglądał krytycznym okiem: „Niemiecka historia sztuki potrzebuje pilnie prawdziwie srogięgo krytyka (...) [i] duchowej dyscypliny”, pisał w liście do Herberta Schade.

Nie istniało rzekomo zasadnicze przeciwieństwo między obrazami dewocyjnymi a przedstawieniami narracyjnymi, które, ustanowione pod jaką bądź nazwą przez niemieckich historyków sztuki zainteresowanych plastyką późnego średniowiecza, stało się teraz nieomal dogmatem<sup>54</sup>. Jest po prostu nieprawdą, że zasadniczą cechą każdego obrazu dewocyjnego jest wyizolowanie tematu albo jego wizualna interpretacja podporządkowana „absolutnej opowieści” [*schlechthinige Erzählung*], albo jego „kontemplatywna” spełnialność (nawet jeśli Panofsky chciał przy pomocy tej mętnej frazy dać do zrozumienia, że treść obrazu leży poza obszarem racjonalności). Każde przedstawienie z historii świętej może być tylko i wyłącznie przedstawieniem świętego faktu. Formalna, tj. obiektywna różnica pomiędzy obrazem dewocyjnym a obrazem stricte narracyjnym czy stricte przedstawiającym jest bardzo płynna. Przedstawienie nabiera charakteru obrazu dewocyjnego za sprawą związku z dewocją (...). Stąd obrazem dewocyjnym może stać się zarówno przedstawienie wielopostaciowe, jak i stanowiąca jego element

<sup>52</sup> IX, s. 116.

<sup>53</sup> Ibidem. Na temat *Ährenkleidmadonna* zob. L. Kriss-Rettenbeck, *Lebensbaum und Ährenkleid. Probleme der volkswissenschaftlichen Ikonologie. Rudolf Berliner zum 70. Geburtstag*, „Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde” 1956, s. 42-56. Na temat *Arma Christi* tenże (jak w przyp. 12).

<sup>54</sup> X, s. 116, przyp. 13. Ogólne uwagi odnośnie do obrazu dewocyjnego m.in. w IX, np. s. 55 i 70. Obszerna, ale niekompletna i w części błędna historia pojęcia obrazu kultowego (w:) K. Schade, *Andachtsbild. Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar 1996.

pojedyncza figura; szczególnie częstym tego przykładem zdają się postaci Madonn ze scen Bożego Narodzenia, szczególnie bliskie kobietom w epoce bez rozwiniętej opieki ginekologicznej. Nasza wiedza o historii średniowiecznego obrazu dewocyjnego jest jeszcze bardzo ograniczona. Pewne jest tymczasem tyle jedynie, że sięga ona co najmniej drugiej połowy pierwszego tysiąclecia, że bardzo prominentną rolę odgrywały w niej dzieła sztuki wschodniej i że rozsądnym badaniom nad nią musi zawsze towarzyszyć świadomość, że ze względu na szczególne przeznaczenie obrazów dewocyjnych, mianowicie na ich udział w praktykach odbywanych poza budynkiem kościoła, musimy liczyć się z utratą wielu – w tym najważniejszych – dzieł, co dowiedzione dla czasów nowożytnych, choć podawane liczby są fantastycznie zawyżone<sup>55</sup>.

Trafnie krytykuje Panofsky'ego wyobrażenie o prymacie słowa nad obrazem i tegoż neokantowski sposób myślenia:

Czego nie sposób dowieść, zakłada się jako oczywistość: że można wypracować typologię na podobieństwo obowiązującej w archeologii klasycznej (...). Ponieważ chrześcijańska wyobraźnia religijna znalazła znacznie bogatszy wyraz w postrzeżeniu wewnętrznym i w słowach niż w dziełach sztuki i ponieważ religia chrześcijańska pozwala rozwinąć bogactwo sensów i różnorodność motywów przekraczające po wielokroć możliwości w tym względzie religii starożytnych, wyjaśnienie dzieł sztuki powstałych z inspiracji religii chrześcijańskiej jest o wiele trudniejsze niż powstałych z inspiracji religii antycznych, w których sens każdego motywu uznawany jest za pewny. Jako oczywistą zakłada Panofsky przede wszystkim racjonalną przekładalność każdego przedstawienia na słowa...<sup>56</sup>.

Berliner zwalczał zawzięcie niektóre spośród obiegowych pojęć, w tym pojęcie symbolu, które uważał za nietrafne i nieuzasadnione historycznie:

Należy zdecydowanie podkreślić, że symbolika średniowieczna nie przedstawia konstrukcji [*Lehrgebäude*] złożonej z matematycznych formuł, nie istnieje bowiem żaden wypracowany system symboli; jest ona natomiast wyrazem sztuki egzegezy, odnajdującej wciąż bogatsze odniesienia dla ustanawianego w mgnieniu oka motywu centralnego<sup>57</sup>.

Sceptycznie wypowiadał się także wobec wywodzenia artystycznych innowacji z wizji mistyczek, choćby Brygidy Szwedzkiej, wizje te bowiem same były często refleksem obrazów. Zdziwiająco wcześniej pojawiają się

<sup>55</sup> Por. artykuł z 1927, s. 264, cytowany w przyp. 5 [nie publikowanej tu; M.M.] Przedmowy [E. Panofsky, „*Imago pietatis*”. *Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmannes” und der „Maria Madiatrix*”, (w:) *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, s. 261-308; M.M.]

<sup>56</sup> X, s. 100; zob. także: s. 112 oraz XIII, s. 103.

<sup>57</sup> III, s. 108; zob. także: III, s. 111; V, s. 263; XI, s. 178; XIV, s. 232.

u niego również ostrzeżenia przeciwko nazbyt naiwnemu wykorzystaniu gregoriańskiej teologii obrazu<sup>58</sup>.

Z naciskiem wskazywał na znaczenie egzegezy dla niemal wszystkich badanych przez siebie motywów: „Trzeba nieustannie przypominać, że wszystkie «prawdziwe» przedstawienia motywów mają za podstawę pismo. Dowiedzenie tego byłoby jednym z najbardziej fascynujących osiągnięć historii egzegezy”. Ponieważ jednak historii takiej nie było, z podziwu godną pilnością oddał się lekturze niezliczonych tekstów – ze zdumiewająco bogatym, a długo nie docenionym rezultatem<sup>59</sup>. Jego zasługą było rozpoznanie, że genezy wielu idei obrazowych poszukiwać trzeba nie w naukowej teologii, lecz raczej w religijności potocznej. Myśl tę sformułował już w pierwszym z artykułów poświęconych tematowi obrazowym, mianowicie traktującym o *Strąceniu do Cedronu*:

Nie wolno zapominać, że mamy do czynienia z symbolicznymi przedstawieniami [*Versinnbildlichungen*] wyobrażeń pochodzących nie z naukowej teologii, lecz z mediatywnych ćwiczeń pobożnościowych – ze wszystkimi jednostkowymi odstępstwami, jakie na tym obszarze mogą wystąpić. Nie idzie o kwestię wiary, lecz o utrzymanie wyobraźni w ramach wyznaczonych przez biblijną opowieść. Być może brak owego teologicznego osadzenia tłumaczy również, dlaczego sztuka ta nie obroniła się<sup>60</sup>.

W tym samym tekście podejmuje także po raz pierwszy tak go później zajmujący problem relacji między postrzeganiem rzeczywistości a myślą religijną: „Wielce pouczające są rozważania [zawarte w relacji z pielgrzymki z 1508 r. minoryty] Anzelma, który wyjaśnia, że strumień [Cedron] toczy wodę tylko wówczas, gdy zimą pada, i że latem nie pada nigdy, po czym kontynuuje: wierzy się, że wówczas [podczas Męki Chry-

<sup>58</sup> I, s. 57; X, s. 104; IX, zwł. s. 54, 80 i 111. Wedle mojej wiedzy, w obronie owego sceptycznego stanowiska stanął w nowszych czasach dopiero zbyt wcześnie zmarły M. Camille, *Seeing and Reading. Some Implications of Medieval Literacy and Illiteracy*, „Art History” 8, 1985, s. 26-49; L. Duggan, *Was Art really the „Book of the Illiterate?”*, „Word and Image” 5, 1989, s. 227-251.

<sup>59</sup> IX, s. 148, przyp. 781. Zob. także jego wskazówki biblijne w IX, s. 34, 46 i *passim*; X, s. 101. Należałby go postawić obok Jamesa Marrowa (jak w przyp. 45). Niektóre spośród wykorzystywanych przez niego książek zasługują na szerszą znajomość w kręgach historyków sztuki, choćby: P. de Barry und M. Sibenius, *Polyanthea dei erga matrem suam*, Köln 1659 czy I. Marracci, *Polyanthea mariana*, Köln 1683, Rzym 1694.

<sup>60</sup> I, s. 81. Berndt Hamm ukuł na określenie owej tendencji teologicznej, zorientowanej głównie na wspieranie religijności, pojęcie „teologii religijności” (*Frömmigkeitstheologie*): *Frömmigkeit als Gegenstand theologiegeschichtlicher Forschung. Methodisch-kritische Überlegungen am Beispiel von Spätmittelalter und Reformation*, „Zeitschrift für Theologie und Kirche” 74, 1977, s. 464-497, oraz *Frömmigkeitstheologie am Anfang des 16. Jahrhunderts. Studien zu Johannes v. Paltz und seinem Umkreis*, Tübingen 1982 (=Beiträge zur historischen Theologie 65).

stusa] strumień toczył wodę, iuxta prophetiam David (...). Cóż znaczy rzeczywistość wobec możliwości nadania jej zbawczego sensu za sprawą Słowa Bożego?”<sup>61</sup>.

Bardziej zasadniczo wypowiada się w artykule o sądzie Piłata:

Przyjęcie jej [sentencji wyroku przez neapolitańskiego prawnika Borello, który wbrew osobistemu przekonaniu uznał odnaleziony w Akwilei w 1580 r. dokument za fałszerstwo] zasługuje na szczególne podkreślenie, bo, wykraczając dalece poza jednostkowy przypadek, natychmiast odsłania najgłębsze podstawy dominującej metody naukowej. Gdy dochodzi do starcia pewnej, opartej na doświadczeniu wiedzy z uświęconym autorytetem, podąża się za tym drugim, nawet jeśli jest się w pełni przekonany o słuszności swojej wiedzy (...). Konsekwencją postawy naukowej – a można by też rzec: wiedzy jako konsekwentnej postawy – jest żądanie, którego się nie zna (...). Wielki przełom, który oddzielił nasze myślenie naukowe od średniowiecznego, dokonał się nie w renesansie, lecz w oświeceniu<sup>62</sup>.

Koniecznym jest, aby szerszym kręgom narzuciło się pytanie, czy konwencjonalne metody ustalania zawartości treściowej dzieł dawnej sztuki chrześcijańsko-religijnej wystarczają wciąż dla jej zrozumienia. Zbyt wielu interpretatorów zdaje się zapominać, że religijna sztuka przedstawiająca jest zarówno bezpośrednim wyrazem, jak i samodzielną formą życia religijnego, które może wymknąć się teologicznej kontroli, bo jest pozarozumowym przejawem religijnego ducha. Godne swojej nazwy dzieło sztuki nie może niczym znak pisma obiektywnie utrwałać jakiejś treści myślowej, zdolne jest bowiem do inicjowania myśli innych. Dzieło sztuki zwraca się wprost nie do intelektu, lecz do emocjonalnego życia odbiorcy. Oczywiście, wiele dzieł sztuki dąży jako „ilustracja” do możliwie wiernego przełożenia tego, co sformułowane lub możliwe do sformułowania w słowach, na doświadczenie wizualne. Ale nawet wówczas należy do istoty przekazu wizualnego, że z jednej strony, nie posiada on tej precyzji, do której zdolna jest treść ujęta w słowa, oraz z drugiej strony, może zawierać konkretność, która wyrażona w słowach niesie sens osobliwy, nieprawdziwy albo niewłaściwy z punktu widzenia nauki Kościoła (...) najtrudniejszym problemem, z jakim musi mierzyć się ikonografia, jest stosunek dzieł sztuki, zwłaszcza tych, które stworzone zostały jako swobodne unaocznienie jakiegoś tematu, do rozumowo sformułowanych wyobrażeń religijnych<sup>63</sup>.

Pozycja przyznana dziełom sztuki w życiu duchowym i emocjonalnym uległa zmianie. Możliwa w późnym antyku (...) wiara w zdolność dokonującego się

<sup>61</sup> I, s. 74, przyp. 6.

<sup>62</sup> IV, s. 140, przyp. 1 i IV, s. 142.

<sup>63</sup> X, s. 97. To zdanie-motto powtarzał Berliner wielokrotnie w zmienionym nieco brzmieniu, np. w X, s. 99: „Najwyższy już czas, by uznać fakt, że wiele dzieł sztuki w taki sposób obrazuje temat, że racjonalny, zgodny z nauką Kościoła przekład na słowa jest niemożliwy”. Zob. także: XI, s. 178; XIII, s. 89; XIV, s. 227 i inne.

w akcie czystego oglądu przeniesienia cech tego, co przedstawione, wprost na widza, w większej części wygasła na Zachodzie od późnego średniowiecza<sup>64</sup>. (...) Ale należy do istoty przedstawienia odczuwanego przez wiernych (...) jako realistyczne, że z łatwością pobudza ono doświadczenie obecności, to jest wywołuje poczucie bezpośredniej współczesności tego, co przedstawione, umożliwiając tym samym nawiązanie z nim bezpośredniego kontaktu. (...) W zajmującej nas tu epoce, tj. między wiekiem XII a XVIII, przykładami prawdziwej sztuki religijnej były te dzieła, które, sytuując się pomiędzy biegunami wyznaczanymi przez dzieła służące głównie intelektualnemu pouczeniu i dzieła służące głównie estetyce, pozostawiały artyście swobodę w zakresie nadawania tematowi takiej formy, która jako podporządkowana celowi wywołania wrażenia odnajdywała równowagę pomiędzy wymogami prawdziwości i poprawności oraz względami czysto artystycznymi. Oczywistym założeniem była gotowość odbiorcy do religijnego zachwyty wywołanego tym, co widzi. Nie tworzone wówczas dla odbiorców sceptycznych wobec treści dzieła sztuki lub oczekujących od niego jedynie efektu estetycznego<sup>65</sup>. Przedstawiano rzeczywistość będącą przedmiotem wiary.

Należy do istoty człowieka, że jego spontaniczne życie emocjonalne, także w zakresie religijnym, nie całkiem i nie we wszystkich aspektach podlega kontroli wiedzy (...) [Dlatego] chrześcijańskie przedstawienia religijne odznaczać się mogły zadziwiającą wolnością; (...) o ich religijnej wartości rozstrzyga (...) zdolność wzbogacania życia duchowego (...). Jako kryterium dla uznania danego przedstawienia przyjmowano nie zawsze to, czy, przełożone na słowa, odpowiada nauce Kościoła, lecz czy jest ono zdolne do budzenia uczuć uznawanych za pożądane, to jest, czy sprzyjało ono pogłębianiu religijności. Nauka Kościoła, dogmaty pozostawały niewzruszone (...) Od najdawniejszych czasów istniały np. przedstawienia Pokłonu Magów, które nie były i nie mogły być zgodne z jakąkolwiek słowną narracją na ten temat, bo niemożliwe było, by Maria przyjmowała magów, zasiadając na tronie. Celem takich przedstawień nie była prezentacja wydarzeń tak, jak się one dokonały „naprawdę”. Artystyczne ich unaocznienie było autonomiczne, gdyż historyczna wierność musiała ustąpić uczuciu: tak powinno się było wydarzyć, gdyby wydarzyło się właściwie (...). Artyści szli jeszcze dalej, gdy np. wbrew jednoznacznej relacji w Biblii, za to zgodnie ze społecznymi normami, nie przedstawiali ukrzyżowanego Chrystusa nagiego<sup>66</sup>.

Tylko w ten sposób mogło dojść do tego, że Chrystus przedstawiany był wręcz jako kobieta: „Za zupełnie antropomorficzne można uznać wyobrażenie Boga [jako postaci kobiecej dla wyrażenia Jego istoty jako Miłości]”<sup>67</sup>. Berliner nie mógł ukryć zdziwienia, ale – dodawał: „(...) jest to

<sup>64</sup> Na temat procesu racjonalizacji zob. także: IX, s. 60 i n., 78, 136, 139 oraz X, s. 114.

<sup>65</sup> Zob. również: V, s. 264, 269 i 279.

<sup>66</sup> V, s. 279 i n.

<sup>67</sup> VII, s. 159; wcześniej już w III, s. 105. C.W. Bynum, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley i in. 1982 (=Publications of the Center for Medieval and Renaissance Studies University of California in Los Angeles 16).

tak cudownie ludzkie”<sup>68</sup>. „Oto (...) otwiera się przeciwieństwo pomiędzy «nieprawdziwym» przedstawieniem wizualnym a historią przekazaną w słowach i nauką”<sup>69</sup>.

Emocjonalność miała wzmacniać uznawaną za życiowy ideał gotowość do naśladowania Chrystusa i Marii. Ale miała ona i głębsze uzasadnienie:

Jest podstawową religijną zasadą, że chrześcijaństwo nie polega na teoretycznej akceptacji dogmatów i faktów („nasza wiedza nie jest niczym innym niż patchwork”), ale na posiadaniu wiary, nadziei i miłości – z nich zaś największa jest miłość (I Kor 13,8,13). „Chrześcijanin to nie ten, kto zna nauki Chrystusa, lecz raczej ten, kto nimi żyje. Postępowanie zatem musi być zdeterminowane przez pragnienie naśladowania (...)”. Dla artysty oznaczało to: „Im skuteczniejsza emocjonalnie jest sztuka (...), w tym większym stopniu może artysta narzucić swój punkt widzenia”<sup>70</sup>.

Bóg stworzył Adama na swoje podobieństwo, a w Jezusie z Nazaretu przyjął ludzką postać, stąd wszystkie obrazy człowieka wskazują na Boga, a „ludzka natura”, pomimo grzechu pierworodnego, wartościowana jest ostatecznie pozytywnie:

Metafizyczna relacja pomiędzy „przedmiotem” a „obrazem” należy do najbardziej zasadniczych kwestii chrześcijańskiej koncepcji wszechświata. Jeśli przyjąć, że w zgodzie z naturą ludzkiego umysłu zjawiska nadprzyrodzone mogą być wyobrażone tylko poprzez zmysłowe obrazy, to obraz artystyczny można uznać za siłę fundamentalną<sup>71</sup>.

Sztuka zyskała na ważności także wskutek przekonania, że oko ludzkie jest bardziej wrażliwe niż ucho<sup>72</sup>:

Duchowy wstrząs, który kazanie albo medytacja mogły wywołać poprzez stopniowe pogrążanie się w następujących po sobie wydarzeniach, dla odbiorcy sztuki możliwy był jedynie poprzez prezentację jednoczesną (...). Stąd przedstawienia synchronizujące, zupełnie „nieprawdziwe”<sup>73</sup>.

Nie stanowiło przeszkody, że za sprawą egzegezy pojawiały się działania i zdarzenia, o których nie było mowy w ewangeliach; nauka Kościo-

<sup>68</sup> VII, s. 159.

<sup>69</sup> IX, s. 66.

<sup>70</sup> V, s. 273; V, s. 270 i 275. F.O. Büttner, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung*, Berlin 1983.

<sup>71</sup> V, s. 271.

<sup>72</sup> Zob. na ten temat: V, s. 270, 276 i 280 oraz IX, s. 36 i 91. D. de Chapeaurouge, *„Das Auge ist ein Herr, das Ohr ein Knecht”. Der Weg von der mittelalterlichen zur abstrakten Malerei*, Wiesbaden 1983.

<sup>73</sup> IX, s. 48.

ła głosiła wszak, „że ewangeliści «scripserunt non ad excitandum compassionis affectum principaliter, sed ad faciendum de historia certam fidem»<sup>74</sup>. Szczególnie psalmy i profetyczne księgi Starego Testamentu przynosiły egzegetom bogaty plon: „Medytować znaczy w naszym kontekście rozwijać”<sup>75</sup>.

Dlatego w obrazach dewocyjnych pojęcie czasu, a w konsekwencji także sposób opowiadania, musimy rozumieć inaczej niż byśmy chcieli:

Tu [w drzeworycie Dürera] nie chodzi o rozwinięcie ludzkiego dramatu, lecz o to, by widz tak przeżył pojedynczą stację, by na skutek wstrząsu straciło dla niego znaczenie wszelkie przed i po, by duszę jego wypełnił beczas bożego cierpienia i walka o człowieka (...) Dürer nie zawahał się usytuować scenę z Piłatem w niewłaściwym miejscu. Nie ma znaczenia dla oglądu, którego zasadniczym celem jest współuczestnictwo w wydarzeniach, czy ich historyczna kolejność została ściśle zachowana – tak jak nie miało znaczenia dla pielgrzyma w Jerozolimie, czy podążał dokładnie tą samą drogą krzyżową, którą szedł pochód z Chrystusem, o ile w ogóle mógł modlić się w miejscach, które uznawano za „stacje” (...) Jak mało uwagi przywiązywano do biegu wydarzeń, pokazuje przesunięcie karty z *Weroniką* pomiędzy *Piotrem i Pawłem*, to jest czystego obrazu dewocyjnego, między *Upadek pod Krzyżem* a *Przybicie do Krzyża*<sup>76</sup>.

Tym samym pojęcie „synchroniczności”, wprowadzone przez wiedeńską szkołę historii sztuki na potrzeby badań nad narracją, okazało się jedynie pozornie adekwatnym określeniem dla charakterystycznego dla perspektywy chrześcijańskiej wyobrażenia „czasu” w sztukach przedstawiających – niosło jednak niewłaściwą treść. To zaś implikuje odrzucenie formalistycznego, jałowego postulatu autonomii ówczesnego pisarstwa historyczno-artystycznego.

<sup>74</sup> Ewangeliści „pisali nie po to, by przede wszystkim budzić współczucie, lecz po to, by obudzić wiarę w opowiedziane przez nich historie!”, IX, s. 92.

<sup>75</sup> IX, s. 124, przyp. 200.

<sup>76</sup> II, s. 316 i 317. Badacze twórczości Dürera nie podążyli za wyjaśnieniem Berlinera, w moim przekonaniu – niesłusznie. O specyficznym rozumieniu czasu w obrazie religijnym zob. III, s. 102; IV, s. 144; IX, s. 39; o początkach „synchronizującego nagromadzenia motywów”, m.in. w odniesieniu do kodeksu Rabbuli z 586 r. pisał on w IX, s. 56: „Także tutaj zniesione zostały wszelkie pojęcia czasu (...)”. Wskazuje poza tym na fakt, że w typie Matki Boskiej Bolesnej, przeżywającej w duchu wciąż na nowo stacje życia własnego i jej Syna, kolejne stacje, w postaci skróconej niczym w *Arma Christi*, przedstawione są we właściwym porządku: IX, s. 61 i n. i s. 76 i n.; ten typ wywodzi się ze *Zwierciadła ludzkiego zbawienia* [*Heilsspiegel, Speculum humanae salvationis*]. Ciekawa jest uwaga Berlinera na temat czasowego przemieszania w obrazach z *Arma Christi*, IX, s. 82 i 91: „Oko powinno poszukiwać. To właściwe rozpoznanie psychologiczne obecne było bodaj od początku, każąc zrezygnować w obrazach narzędzi Męki Pańskiej z przedstawiania ich w zgodzie z następstwem wydarzeń”.



Oczywiście rozwijało się i zmieniało także myślenie Berlinera<sup>77</sup>: przywołane przed chwilą pojęcie bezczasu u Dürera poddał potem po części krytyce i zniuansował.

[Nazywa] błędem, który wkrađł się do książki p. Reiners-Ernst, że i ona (pod urokiem teorii obrazu dewocyjnego!) obstaje przy tym, jakoby obraz wielkanocny nie nawiązywał ani do Betlejem, ani do Golgoty, jakoby był bezczasowy. Jest to niewłaściwe zarówno z ontologicznego, jak i historycznego punktu widzenia<sup>78</sup>.

Jak jednak trudne także dla niego samego było ujęcie rozumienia czasu w obrazach chrześcijańskich, świadczy sformułowanie zawarte w równocześnie niemal napisanym artykule o Madonnie Sykstyńskiej Rafaela:

(...) owo stopienie historycznego „pewnego razu w przeszłości” z transcendentnym „teraz i zawsze” należało podówczas do prawd wiary, albo może lepiej: do życiowych prawd wiary (...) gdy każdy wiedział przecież, że Maria Dzieciątka nigdy w niebie nie nosiła i nie nosi w ziemskim sensie<sup>79</sup>.

Dopiero chrześcijańskie rozumienie czasu objaśnia tematy „Męża Boleści” i „Arma Christi”. Obraz z narzędziami męki w pasjonale przeoryszy Kunegundy od św. Jerzego w Pradze opisuje Berliner następująco: „Jednocześnie martwa i żywa, historyczna i współczesna, wyprostowana i upadająca, przybita do Krzyża i od niego uwolniona, stojąca, złożona i niesiona postać ta jednoczy sprzeczności niemożliwe do uzgodnienia w porządku naturalnym”<sup>80</sup>. Studia Berlinera nad Arma Christi, jednym z najtrudniejszych tematów pasyjnych, były wezwaniem do zmiany paradygmatu w wyjaśnianiu obrazu chrześcijańskiego. Obrazy o tej tematyce rugowano dotąd jako mniej lub bardziej nieodpowiadające modernie. Przegląd literatury mógłby doprowadzić do wniosku, że ten typ obrazowy stanowił jedynie marginalne zjawisko w sztuce średniowiecznej. Nieproporcjonalnie wiele dzieł o tej tematyce uległo zniszczeniu, bo nie chciał

<sup>77</sup> Rzetelność Berlinera objawiała się w tym, że natychmiast komunikował błędy dostrzeżone w swych wcześniejszych pismach i rewidował błędne sądy. Zob. np.: III, s. 106, gdzie korekta opinii z I; III, s. 105, gdzie zarzuca sobie dyletanctwo; podobnie IV, s. 134, przyp. 7; IX, s. 120, przyp. 89, z odwołaniem do IV; OV, s. 144, przyp. 1. Z satysfakcją donosił nieraz i o tym, że jego prace znalazły potwierdzenie, choćby w IX, s. 135, przyp. 424 odnośnie do III.

<sup>78</sup> X, s. 113. E. Reiners-Ernst, *Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà-Vorstellung*, München 1939 (= Abhandlungen der Bayerischen Benediktiner-Akademie 2); M. Schawe, *Fasciculus myrrhae. Pietà und Hoheslied*, „Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte” 5-6, 1989-1990, München 1992, s. 161-212.

<sup>79</sup> XII, s. 96 i n.

<sup>80</sup> X, s. 106.

ich mieć żaden z kolekcjonerów. Berliner zgromadził ich jednak mnóstwo i dowiódł ich centralnego miejsca w tematyce pasyjnej.

Obrazy te sprzyjają w szczególności sposobowi rozumienia średniowiecznego pojmowania sztuki i rzeczywistości.

Przedstawienia narzędzi męki były obrazami dewocyjnymi, których motywy wybrane zostały według potrzeby religijnej, a nie estetycznej<sup>81</sup>. (...) Cierpiący musi w określonym szczytowym momencie męki, jeszcze w czasie ziemskiego życia, niejako „przeżyć” wszystko jednocześnie, bo (...) dla tego Cierpiącego rozstrzygająca jest suma cierpienia, nie jego następstwo w realnym czasie (...)<sup>82</sup>.

Suma cierpienia nie unieważnia jednak następstwa zdarzeń: całe życie Chrystusa jest rozumiane jako jedna droga przez mękę, z obrzezaniem jako jej pierwszą ważną stacją. Ale zachowanie czasowego następstwa w przedstawieniu nie było istotne. *Arma Christi* właściwie nigdy nie są uporządkowane chronologicznie, bo chodziło o zaprezentowanie wielości cierpienia: mowa przy tym o zupełnie niewiarygodnych liczbach<sup>83</sup>! Dla zrozumienia leżącego u jego podstaw pojęcia sztuki ważne jest jednak, że obrazy i znaki stoją obok siebie, wymieszane, co rzuca osobliwe światło na ówczesne pojęcie obrazu i znaku.

Mówiąc w uproszczeniu, artykuł o *Arma Christi* jest również historią obrazu dewocyjnego, mimo że Berliner podkreślał wielokrotnie, że nie może takowej zaoferować<sup>84</sup>. Opisuje wszakże przeobrażenia następujące wskutek nowych roszczeń estetycznych od XV wieku, zagrożenia ze strony tendencji racjonalizatorskich czy rozkwit około roku 1600. Myślenie historyczne relatywizuje myślenie idealizujące<sup>85</sup>. Podobnie jak w książce o bożonarodzeniowych szopkach, tak i w przypadku *Arma Christi* wpro-

<sup>81</sup> IX, s. 80. Nadzędność aspektu religijnego nad estetycznym stanowi wciąż powracające przekonanie Berlinera, m.in. w artykule o Paulusie von Vianen (nr 49, s. 46): „Powaga zadania, jakim było tworzenie obrazów dewocyjnych, skłoniła Vianena do rezygnacji z popisywania się nowatorskimi rozwiązaniami formalnymi czy technicznymi w imię ścisłego przestrzegania istotowych zasad tej gałęzi sztuki religijnej, w której o charakterze rozwiązań formalnych decydują jasność przekazu i koncentracja na tym, co istotne z religijnego punktu widzenia”.

<sup>82</sup> IX, s. 82. Także obrazy narracyjne mogą prowadzić do jednoczesnego przeżywania następujących po sobie wydarzeń, choćby Rogiera van der Weydena lowańskie *Zdjęcie z Krzyża*. Zob.: R. Suckale, *Rogier van der Weydens Bild der Kreuzabnahme und sein Verhältnis zu Rhetorik und Theologie. Zugleich ein Beitrag zur Erneuerung der Stilkritik*, (w:) R. Brandt (red.), *Meisterwerke der Malerei*, Leipzig 2001, s. 10-44.

<sup>83</sup> A. Angenendt i in., *Gezählte Frömmigkeit*, „Frühmittelalterliche Studien” 29, 1995, s. 1-71.

<sup>84</sup> IX, s. 40, 53, 58 i n.

<sup>85</sup> IX, s. 78 i n., 84 i n., 89 i n. o niebezpieczeństwie potraktowania *Arma Christi* jako motywów dekoracyjnych.

wadza Berliner przedstawienia – które już przez sam fakt, że zachowały się znacznie lepiej w obszarze sztuki ludowej, wzbudzały nieufność historyków sztuki – na powrót w obszar sztuki wysokiej, pokazując, w jaki sposób zostały z niego stopniowo wyparte. Wiele miejsca poświęca również powstaniu i historii ważnej i specyficznej formy w obrębie tego typu obrazowego, mianowicie Mszy św. Grzegorza, nie zapomina także o innych obrazach symbolicznych, w tym powstałych w celach mnemonicznych<sup>86</sup>.

A ponieważ forma artystyczna jest tak istotna dla oddziaływania obrazu, skrupulatnej analizie poddawane są kompozycyjne osobliwości i problemy – chociaż nigdy na sposób formalistyczny:

Jako elementy ramujące po bokach szczególnie nadawały się oczywiście podłużne narzędzia jak drabina, kolumna etc. W ten sposób każde narzędzie zajmowało godne siebie miejsce; unikano w ten sposób wszelkiej niejasności w prezentacji poszczególnych motywów i nie zakłócano równowagi w ich generalnym rozdysonowaniu na płaszczyźnie. Ale akcentowanie z mocą formalnej równowagi jedynie w wyjątkowych wypadkach odpowiadało duchowi tematu. Obraz nie miał zasadniczo wywoływać uczucia uspokojenia: niepokój, wstrząs – oto jego właściwy cel<sup>87</sup>.

## PODSUMOWANIE

Rudolf Berliner stworzył w swoich pracach podstawy dla zrozumienia obrazów religijnych, nigdy przy tym nie podporządkowując poszczególnego dzieła ogólnym pojęciom. Przeciwnie: w niezwyklej wprost obfitości rozmaitych przedstawień obrazowych rozpoznał wręcz zasadniczą cechę chrześcijańskiej sztuki Zachodu. Inaczej niż tradycyjne badania ikonograficzne nie rozumiał obrazów bynajmniej jako prostych przekładów tekstów teologicznych. Słowo nie ma pierwszeństwa wobec obrazu. Ikonologia Panofsky'ego, podobnie jak analogiczne sposoby oglądu wypracowane w obszarze humanistyki i historii kultury, nie posiadały dlań mocy obowiązującej w wyjaśnieniu obrazów. Dla ich zrozumienia potrzebna była raczej swoista hermeneutyka, która za punkt wyjścia bierze, z jednej

<sup>86</sup> IX, s. 135, przyp. 398. O Mszy św. Grzegorza: IX, s. 65 i n. Kat. Köln 1982: *Die Messe Gregors des Grossen. Vision – Kunst – Realität*, hg. v. U. Westföling. Na temat mnemotechniki zob. pracę F. Yates. *The Art of Memory*, London 1966, drugie wydanie 1969; J.J. Berns und W. Neuber (red.), *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, Tübingen 1993 (= frühe Neuzeit 15), oraz tych samych autorów, *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, Wien u.a. 2000.

<sup>87</sup> IX, s. 91.

strony, chrześcijańską naukę i widzenie świata, oraz, z drugiej strony, znaczenie obrazu w obrębie tej religii. W moim przekonaniu historia sztuki nie dysponuje lepszą niż wypracowana przez Berlinera metodą właściwej oceny zarówno specyfiki, jak i obfitości zjawisk obrazowych.

A jednak myśli Berlinera recypowane były w znikomym stopniu. Wpływ na to mieć mogły zarówno nadmiar informacji faktograficznych w jego tekstach, jak i ich pozorne oddalenie od obszaru sztuk pięknych. Że wina nie leżała po stronie autora pokazuje m.in. jego artykuł o *Madonnie Sykstyńskiej Rafaela jako religijnym dziele sztuki* (XIII), będące studium rozjaśniającym istotę tego arcydzieła, a zarazem stanowiącym okazję do rozwinięcia ogólniejszych przekonań<sup>88</sup>. O niepowodzeniu Berlinera zadecydowało jednak w największym stopniu zjawisko, które określił w 1958 r. jako „leniwe wody ikonografii chrześcijańskiej”, których nie udało mu się „wzburzyć”<sup>89</sup>. Także sterylność intelektualnie i ograniczony artystycznie czas powojenny nie sprzyjał rewizji ani obowiązującego wówczas zideologizowanego obrazu średniowiecza, ani pojęcia sztuki.

Podstawowe przekonanie, że obrazy nie pozwalają przełożyć się całkowicie na słowa, skłaniało go do ostrożności w interpretacjach, do oglądu dzieł raczej z dystansu lub ostrożnego okrążania ich. Implikowało ono także dystans wobec samego siebie i preferowanie niekiedy podejścia eszystycznego. Rozumie się nieomal samo przez się, że ktoś, dla kogo tak ważne były wolność i rozwój osobowości, posiadał również poczucie humoru. Jako potwierdzenie, na zakończenie, tylko jeden przykład ze studium nad rzeźbiarzem w kości słoniowej Thomasem Lenkiem: „[Poczucie humoru] zdaje mi się kulminować w postaci Wulkana, nadymającego się prawdziwie po męsku – ależ ze mnie facet! A przecież wiadomo, jak poczyniała sobie z nim kobieta Wenus i że nie ma powodu, by obawiać się jego młota!”<sup>90</sup>

*Przełożył Michał Mencfel*

---

<sup>88</sup> O tym, że chodziło mu całkowicie o „wielką” sztukę, świadczy entuzjastyczna pochwała obrazów z narzędziami Męki Fra Angelica z cel klasztoru San Marco we Florencji: IX, s. 112. Artykuł XIII traktuje niemal wyłącznie o dziełach Rafaela, Jana van Eycka etc. Wysunięty w XII, s. 91, postulat spisania historii motywu zasłony został po części spełniony; zob.: B.A. Siegel, *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna. Herkunft und Bedeutung eine Motiv der Marienikonographie*, Zürich 1977.

<sup>89</sup> XI, s. 177.

<sup>90</sup> Nr 25, s. 28. Zob. także: WK, s. 54: „Ostatnie, czego można by w tym momencie oczekiwać od Marii, to troska o dobrze ułożoną fryzurę, tymczasem narzucony welon i uwolniony spod niego nieskazitelny kosmyk, domagają się oglądu z bliska (...) A jednak – kto odważyłby się rozstrzygnąć, czy to nie ta właśnie fryzura ułatwia oglądającym obraz kobietom przeżycie obecności”. Por. także s. 87 i n.



# ABSTRAKTY I INFORMACJE O AUTORACH

## ROZPRAWY

ABSTRACT. Adam Soćko, *Programy heraldyczne w dekoracji kościołów parafialnych w Kraśniku i Chodlu* [Heraldic Programs in the Decorations of Parish Churches in Kraśnik and Chodel], „Artium Quaestiones” XXVII, Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 5-28, ISSN 0239-202X.

The essay is an analysis of coats of arms, mainly from the second quarter of the 16<sup>th</sup> century, connected with the architecture and decoration of the church of the Regular Canons in Kraśnik and the parish church in Chodel. The identification of numerous coats of arms used to decorate the keystones, supports, portals, balustrades, and facades of the Kraśnik church confirms two stages of its construction by two branches of the Tęczyński family (coat of arms *Topór*) in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries. The identification of the coats of arms painted on the chancel vault of the church in Chodel determines the dating of its decorations and commemorates the town's proprietors – the Maciejowski family and their family connections in the second quarter of the 16<sup>th</sup> century. The identification of the coats of arms makes it possible to propose precise dating of the construction of both churches.

Adam Soćko, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Historyczny, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland.

ABSTRACT. Agnieszka Zabłocka-Kos, *Architektur und Städtebau im geteilten Polen des 19. Jahrhunderts im politischen Kontext* [Architecture and Urban Planning in the Partitioned Poland of the 19<sup>th</sup> Century in Political Context], „Artium Quaestiones” XXVII, Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 29-55, ISSN 0239-202X.

The essay, focusing on architecture in the nineteenth-century partitioned Poland, is an attempt to read its meanings in the context of the colonial policies of Russia, Prussia, and the Austro-Hungarian Empire. The analyzed material includes selected buildings and city centers of Poznań, Warsaw, and Cracow, while the problems addressed are the encoding of urban space

meanings and its deciphering in the context of complex nineteenth-century Polish history.

Agnieszka Zabłocka-Kos, Uniwersytet Wrocławski, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych, Instytut Historii Sztuki, ul. Szewska 36, 50-139 Wrocław, Poland.

ABSTRACT. Kilian Heck, *Das kaum noch Sichtbare sichtbar machen. Zum Faraglioni-Gemälde von Carl Blechen im Nationalmuseum Posen* [Making What's Hardly Visible More Visible. On the So-called Faraglioni Painting by Carl Blechen from the National Museum in Poznań], „Artium Quaestiones” XXVII, Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 57-65, ISSN 0239-202X.

The author presents results of research on the so-called faraglioni painting (Faraglioni-Landscape) by the Berlin painter Carl Blechen from the National Museum in Poznań. The painting illustrates the problem of visibility limit. Blechen's interest in this optical phenomenon was characteristic of his paintings after 1830.

Kilian Heck, Universität Greiswald, Caspar David Friedrich Institut – Lehrstuhl für Kunstgeschichte, Rubenowstr. 2b, D-17489 Greifswald, Germany.

ABSTRACT. Łukasz Kiepuszewski, *Trzy kroki w stronę obrazów. Pierre Bonnard i percepcyjne opóźnienie* [Three Approaches to Paintings. Pierre Bonnard and the Delay of Perception], „Artium Quaestiones” XXVII, Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 67-92, ISSN 0239-202X.

The topic of the essay are interpretations of Pierre Bonnard's paintings offered by three art historians: Jean Clair, John Elderfield, and Yves-Alain Bois. They reveal interesting tensions among individual interpretations. Taking the painting as a starting point triggers differences in interpretation not just at the level of theoretical discourse, but in respect to visualization itself. A particular quality of Bonnard's works, rooted in the coexistence of the rhythms of organization and disorder, does not demonstrate any unifying *gestalt*. His paintings establish an “inconclusive” relationship between the part and the whole, which results in continuing deference and delay in the integration of motifs and elements of the pictorial field.

Łukasz Kiepuszewski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Historyczny, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland.

ABSTRACT. Marcel Skierski, *Twórczość Aliny Szapocznikow w świetle hermeneutyki egzystencjalnej (na wybranych przykładach)* [The Art of Alina Szapocznikow and Existential Hermeneutics], „Artium Quaestiones” XXVII,

Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 93-128, ISSN 0239-202X.

The author of the present essay aims at supplementing the research on the art of Alina Szapocznikow, so far dominated by the autobiographical discourse. The essay includes analyses of three of her works: "Stopy (Fetysz V)," "Maria Magdalena," and "Dwuczęściowa." The method followed is the existential-hermeneutic study of art proposed by Michael Brötje, focusing on the medium of the work. Here it has been modified to grasp the distinctive features of sculpture (Brötje himself applied it mainly to painting), which may be a sort of prolegomena to a future theory of sculpture based on the principles of the existential-hermeneutic study of art.

Marcel Skierski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Historyczny, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland.

ABSTRACT. Marta Smolińska, *Dermatologia malarska: obraz skóry a skóra obrazu* [The Painterly Dermatology: A Painting of the Skin and the Skin of a Painting], „Artium Quaestiones” XXVII, Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 129-170, ISSN 0239-202X.

Since the 1990s, the motif of mimetically reproduced human skin, concentrating the recipient's attention on the sense of touch and on the surface which separates the inside from the outside, seems to have been more and more popular. The paradox is, however – and this is one of the claims formulated in the present essay – that the motif's most complex versions do not appear in photography, installations or the new media, but in easel painting which has been often dismissed as inadequate to new ideas. To provide evidence – the paintings of Magdalena Moskwa, Bartosz Kokosiński, Paweł Matyszewski, Grzegorz Sztwiertnia, Saskia de Kleijn, and Marina Schulze – the author has distinguished the so-called painterly dermatology. The selected artists, who have identified the motif of skin with the surface of a painting, have also initiated a tension between the transformation of the body into the body of art, which is significantly close to the tradition of religious painting, and the transposition of the human skin into the skin of a painting, which stresses a meta-painterly aspect and a dialog with the potential of the medium.

Marta Smolińska, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Wydział Edukacji Artystycznej, Zakład Teorii Sztuki i Filozofii, al. Marcinkowskiego 29, 60-967 Poznań, Poland.

ABSTRACT. Ivan Gerát, Marian Zervan, *Images, media and idols. (An explanation of Štefan Papčo's work "Citizens")*, „Artium Quaestiones” XXVII, Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 171-196, ISSN 0239-202X.



ABSTRACT. The work of the young Slovak artist Štefan Papčo, *Citizens*, is used as an example to illustrate mutual interactions of various types of images and their media. The composition of dispersed and manipulatively put together artistic and technical images gains the socio-critical dimension of a metaphorical reference to the story of the dissolution of citizenship in the context of a manipulated society.

Ivan Gerát, PhD. Ivan Gerat, Ústav dejín umenia SAV, Slovenská akadémia vied, Dúbravská cesta 9, SK-841 04 Bratislava 4, Slovakia.

Marian Zervan, PhD, Katedra dejín a teórie umenia, Filozofická fakulta, Trnavská univerzita v Trnave, Hornopotočná 23, 918 43 Trnava, marian.zervan@gmail.com

ABSTRACT. Maria Jankowska-Andrzejewska, *Malarstwo materii w Polsce – na marginesach odwilżowej „nowoczesności”* [Painting of the Matter in Poland – on the Margins of the „Thaw” Modernity], „Artium Quaestiones” XXVII, Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 197-248, ISSN 0239-202X.

The topic of the essay is painting of the matter in Poland. Until now, the works of art from which paint was eliminated in favor of other materials and substances combined with painterly activities have been considered on the margin of Polish art history. They have been approached in terms which do not suit their visual identity, in a fragmentary way and in reference to some selected aspects only. The author analyzes works by Jadwiga Maziarska, Bronisław Kierzkowski, Adam Marczyński, Teresa Rudowicz, and Krystyn Zieliński from 1958-1967. On the one hand, their works are approached as specific „paintings made of matter,” on the other, the significance of the painting of the matter in postwar Polish art is determined much more precisely than before.

Maria Jankowska-Andrzejewska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Historyczny, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland.

#### PRZEKŁADY

Filip Merski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Historyczny, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland.

Michał Mencfel, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Historyczny, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland.

ISSN 0239-202X



9 770239 202605