



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



ZBROJOWNIA
SZTUKI

M

Fête funèbre



28.10—27.11.2016



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

ZBROJOWNIA
SZTUKI



Fête funèbre



KURATORZY | CURATORS

Mariola Balińska + Muzeum Narodowe w Gdańsku
dr hab. Jacek Kornacki + Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

28.10 — 27.11.2016

Zbigniew Bajek

Beata Ewa Białicka

Mariusz Białicki

Witostaw Czerwotka

Krzysztof Gliszczyński

Zbigniew Gorlak

Katarzyna Józefowicz

Jerzy Kamrowski

Jacek Kornacki

Anna Królikiewicz

Lech Majewski

Janusz Marciniak

Teresa Miszkin

Jacek Rykała

Marek Wrzesiński

Jacek Zdybel

Spis treści

Contents

-
- 6 Wstęp do wystawy *Fête funèbre*
Introduction to the exhibition *Fête funèbre*
Mariola Balińska

-
- 10 Zbigniew Bajek
18 Beata Ewa Białecka
26 Mariusz Białecki
36 Witosław Czerwonka
50 Krzysztof Gliszczyński
60 Zbigniew Gorlak
66 Katarzyna Józefowicz
74 Jerzy Kamrowski
82 Jacek Kornacki
92 Anna Królikiewicz
100 Lech Majewski
106 Janusz Marciniak
112 Teresa Miszkin
122 Jacek Rykała
130 Marek Wrzesiński
140 Jacek Zdybel

-
- 148 Kroki śmierci... i sztuka
The Footsteps of Death... and Art
Beata Purc-Stępiak
190 Martwa natura z trupem, czyli o poszukiwaniu znaczeń i sensu
w (martwym) ciele i płynach fizjologicznych człowieka
Still Life with a Corpse, or the Search for Meanings and Sense
in a (Dead) Body and Human Bodily Fluids
Roman Nieczyפורowski

Wstęp do wystawy Fête funèbre

Introduction to the exhibition Fête funèbre

Mariola Balińska

Pomysłodawcami prezentowanej w Zbrojowni Sztuki wystawy są artyści z wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku – Teresa Miszkin i Zbigniew Gorlak. Podczas wstępnych rozmów o kształcie wystawy obecny był nieżyjący już malarz, poeta, historyk i krytyk sztuki Jerzy Kamrowski. Artysta swoje refleksje na temat nieuchronności przemijania i śmierci pozostawił w tekście *Fête funèbre*, który stał się poetyckim i filozoficznym manifestem, punktem wyjścia w budowaniu koncepcji wystawy.

The originators of the exhibition displayed in the Armoury of Art are artists from the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Gdańsk: Teresa Miszkin and Zbigniew Gorlak. The initial talks about the shape of the exhibition took place in the presence of the now-deceased painter, poet, historian, and art critic Jerzy Kamrowski. The artist left his reflections on the topic of the inevitability of transience and death in a text entitled *Fête funèbre*, which became a poetic and philosophical manifest, a starting point for the building of the concept of the exhibition.

Na wystawie zaprezentowali swoje prace artyści związani Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku oraz innymi uczelniami artystycznymi w Polsce, tworzący w kraju i za granicą: Andrzej Awsiej i Jolanta Kabala (praca dedykowana prof. Witosławowi Czerwonke), Zbigniew Bajek, Beata Ewa Białecka, Mariusz Białecki, Witosław Czerwonka, Krzysztof Gliszczyński, Zbigniew Gorlak, Katarzyna Józefowicz, Anna Królikiewicz, Jerzy Kamrowski, Jacek Kornacki, Lech Majewski, Janusz Marciniak, Teresa Miszkin, Jacek Rykała, Marek Wrzesiński oraz Jacek Zdybel. Poprzez pryzmat własnych doświadczeń w różny sposób odnoszą się oni do tematu przemijania – wskazują na nieuchronność upływu czasu, destrukcję i zmianę ludzkiego ciała, akcentują stratę bliskiej osoby, ale również sięgają w obrazowaniu śmierci po język metafor i symboli. Celem wystawy *Fête funèbre* jest skonfrontowanie różnych postaw artystycznych i ukazanie, z jak odmiennych perspektyw mogą przedstawiać temat śmierci współcześni twórcy.

Wystawa skłania do namysłu nad ludzką egzystencją, nie jest jednak wyłącznie narracją o nieuchronności końca – paradoksalnie jest to również refleksja nad życiem i danym nam czasem. Stanowi także okazję, by wspomnieć nieobecnych – Jerzego Kamrowskiego i Witosława Czerwonkę.

Prace nad wystawą trwały cztery lata. Dzięki wspólnym staraniom zarówno projekt wystawienniczy, jak i konferencja mają swoją pierwszą odsłonę w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Kieruję swoje podziękowania do Teresy Miszkin, Zbigniewa Gorlaka oraz Jacka Kornackiego, którzy zaprosili mnie do pracy kuratorskiej nad projektem. Dla każdego z nas temat wystawy jest osobisty – każdy zmaga się z tęsknotą i pustką pozostawioną przez nieobecnych.

The exhibition presented the works of artists affiliated with the Academy of Fine Arts in Gdańsk as well as with other artistic universities in Poland, active in the country and abroad: Andrzej Awsiej and Jolanta Kabala (the work dedicated to prof. Witosław Czerwonka), Zbigniew Bajek, Beata Ewa Białecka, Mariusz Białecki, Witosław Czerwonka, Krzysztof Gliszczyński, Zbigniew Gorlak, Katarzyna Józefowicz, Anna Królikiewicz, Jerzy Kamrowski, Jacek Kornacki, Lech Majewski, Janusz Marciniak, Teresa Miszkin, Jacek Rykała, Marek Wrzesiński, and Jacek Zdybel. Through the prism of their own experiences, the artists in various ways refer to the theme of transience – they indicate the inevitability of the passage of time, the destruction and changes of the human body, they accentuate the loss of a loved one, but also draw on the language of metaphors and symbols. The aim of the *Fête funèbre* exhibition is to confront various artistic approaches and to demonstrate the different perspectives on death taken by contemporary creators.

The exhibition encourages reflection on the topic of human existence; yet, it is not only a narration about the inevitability of dying – paradoxically it is also a reflection on life and the time that has been given us. It is also an opportunity to remember those who are no longer with us – Jerzy Kamrowski and Witosław Czerwonka.

The preparations for this exhibition took four years. Thanks to the joint efforts both the exhibition and the conference have their first instalment in the Academy of Fine Arts in Gdańsk. I am grateful to Teresa Miszkin, Zbigniew Gorlak, and Jacek Kornacki, who invited me to curate this project. For every one of us, the topic of the exhibition is personal – we all have to cope with longing and emptiness left by those who are no longer here.





Zbigniew Bajek

Relikwiarze

Reliquaries

10

„Z tradycji postfreudowskiej wywodzi się opinia, że spychając cierpienie i śmierć na krawędź świadomości i na margines codziennego życia, człowiek narusza własną wewnętrzną równowagę” – pisała wiele lat temu w eseju *Studiować śmierć* Ewa Kuryluk.

Czy jest jakiś z góry ustalony moment, kiedy należy zacząć rozliczać się z życiem?

Kilka lat temu zacząłem realizować projekt, który nazwałem *Relikwiarze*. Wracam w nim do ważnych dla mnie – jak wiem z dzisiejszej perspektywy – ludzi, miejsc, zdarzeń, przedmiotów; wracam do tego, co zaważyło na moim życiu, co je definiowało, piętnowało. Wracam także do obrazów, zarówno tych wiszących na ścianach muzeów, a oglądanych na reprodukcjach, najczęściej

“There is an opinion which derives from the post-Freudian tradition, that by pushing suffering and death to the edge of consciousness and to the margin of everyday life, man disturbs his own inner balance”, wrote many years ago Ewa Kuryluk in her essay *Studiować śmierć* [To Study Death]¹.

Is there a predetermined moment when one should begin to critically review his life?

Several years ago I started to carry out a project which I entitled *Reliquaries*. Within its scope I go back to people, places, events, and objects which are – as I know from today’s perspective – important to me; I go back to what influenced my life, what defined it, left its mark on it. I also go back to paintings, both those that hang on museum walls, whose reproductions I’ve seen, usually

¹ Unless otherwise noted, all quotes have been translated by the publication’s translator.



bardzo złej jakości (cykl *Selfie*), jak i tych zobaczonych na żywo, które czas wytrawił w pamięci. Wracam do fotografii z rodzinnego albumu (cykl *Kalki*)... Wracam do zawieszonych pomysłów, takich jak ten o stworzeniu lightboxów (cykl *Światło*); od dawna nosiłem w sobie potrzebę zbudowania prac, które mają przynajmniej podwójne życie – które rodzą się i gasną, otwierają i zamykają; które, jak eksponaty w Muzeum Historii Naturalnej, opowiadają o pięknie natury i życia... o wiecznym trwaniu i wiecznym umieraniu. Wracam do marzeń o ruchomych obrazach (cykl etiud filmowych *Oswajanie obcego*).

Zbiór kilkunastu cykli prac składających się na *Relikwiarze* – najczęściej zawierających piętnaście elementów, tyle ile cykl pasyjny rozszerzony

in bad quality (*Selfie cycle*), and those that I've seen live and that time has etched in my memory.

I go back to the photographs from the family album (*Carbon Copies cycle*)... I go back to the ideas which I've put on hold, such as the idea to create lightboxes (*Light cycle*); from a long time I've been experiencing the need to build works that would lead at least double life – works that come to life and wither, open and close; that, as the exhibits in the Museum of Natural History, speak of the beauty of nature and life... of the eternal existence and of the eternal dying. I go back to the dreams of moving pictures (cycle of film etudes *Domesticating the Other*).

The collection of a dozen or so cycles of works that together make up *Reliquaries* – cycles usually comprised of fifteen elements, just like the Way of



12

o stację Zmartwychwstanie – nie jest jednorodny warsztatowo; przeciwnie, spotykają się w nim kolaże i fotografie, lightboxy i wydruki na płótnie, reliefy i rysunki. Powstało ponad dwieście prac w różnych formach, na różnych nośnikach, wykonanych różnorodnymi narzędziami. Zbiór nie jest zamknięty.

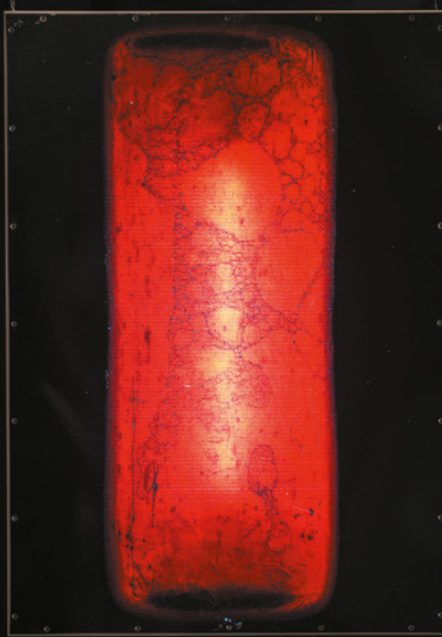
Ważne miejsce w całości projektu *Relikwiarze* zajmuje słowo...

Ważne miejsce zajmuje też Franz Kafka, jego najprostsze formy literackie, aforyzmy. Wszystkie aforyzmy Kafki ze zbioru zatytułowanego *Rozważania o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze* ułożyłem w siedem zestawów, każdy liczący po piętnaście sentencji. To nie przypadek: już sam tytuł zbioru – zresztą nie przez Kafkę wymyślony – wskazuje na drogę, jaką pokonuje osoba (w tym osoba skazana, niewinnie skazana) zmierzająca ku, między innymi... śmierci. Aforyzmy te to myśli osoby patrzącej na życie z dystansu, rozliczającej się z nim; osoby, która wie – ale czy jest w stanie z tej życiowej mądrości skorzystać?

the Cross, expanded to include the Resurrection of Jesus – is not homogenous in terms of technique; on the contrary, it is a place where collages and photographs, lightboxes and printouts on canvas, reliefs and drawings meet. I've created more than two hundred works in various forms, on different types of media, using diverse tools. The collection is still expanding.

An important place in the *Reliquaries* project is taken by word...

An important place is also taken by Franz Kafka, the simplest of his literary forms, aphorisms. All of Kafka's aphorisms from the collection entitled *The Zürau Aphorisms* I've arranged into seven groups, each comprised of fifteen maxims. It is no coincidence: the very title of the collection [literal English translation of the original title: *Reflections on Sin, Hope, Suffering, and the True Way*] – which, by the way, was not Kafka's original idea – points to the way that a person (including a convicted, wrongfully convicted man) has to go to reach, among other things... death. Those aphorisms are the thoughts of a person who looks at life from a distance, who reviews it; a person who knows – but are they capable of making use of this wisdom?



Pasja V łączy twarz Obcego, słowa i przedmioty – a wszystko zamknięte w zakratowanej szufladzie. Czy potrzebny jest tu komentarz?

+ + +

Żyjemy otoczeni przedmiotami – służą nam one jako narzędzia, jako ozdoby, jako amulety; są nośnikami dobrych i złych wspomnień. Często banalne, dla innych bez znaczenia, dla nas stanowią źródło przeżyć emocjonalnych. Przywołują na myśl ludzi i miejsca.

Patrząc na kamień podniesiony z wyboistej drogi w Pompejach, widzę zarówno tych, którzy wówczas, gdy po niego sięgałem, znajdowali się obok mnie, jak i tych, którzy przemieszczali się tamtędy setki lat wcześniej, żłobiąc w drodze głębokie bruzdy, zanim otulił ich ciepły popiół. Zaślinione krawędzie modlitewnika przypominają mi o babci, która opowiadała o scenach z życia Chrystusa, jak gdyby rozgrywały się tuż za rogiem, na pobliskim wzgórzu z przywleczonego przez lodowiec żółtego piachu. Krucha koronka kostek zaschniętej

Passion V connects the face of the Other, words, and objects – all this locked up in a barred drawer. Does it require any commentary?

+ + +

We live surrounded by objects – they serve us as tools, decorations, amulets; they are carriers of good and bad memories. Often trivial, though for others they hold no significance, for us they constitute a source of emotional experiences. They bring to mind people and places.

When I look at the stone picked up from a potholed road in Pompeii, I see both those who, at the time when I was reaching for it, stood by me, and those who had traversed it hundreds of years earlier, grooving deep ruts, before they were enveloped in the warm ashes. The slobbery edges of a prayer book remind me of my grandmother, who used to talk about the scenes from the life of Christ as if they were taking place right around the corner, on a nearby hill of yellow sand, dragged there by a glacier. The fragile lace of the bones of a dried



żaby podniesiona z trawy ewokuje wspomnienie plenerowej sesji fotograficznej, podczas której ciało nagiej kobiety, zastygłe w skamieniałej skorupie, kierowało myśli ku tragedii Herkulanum, ale też mówiło o zwyczajnym zniewoleniu.

Kostka mydła ze śladami lawy-piany to wspomnienie czytanych w półmroku słów o karmieniu kamieni. Geometria spirali amonita sprzed 300 milionów lat, wyniesionego z Galerii Osobliwości Zbyluta Grzywacza, to mieszanka zachwytu nad doskonałością natury, ale też wspomnienie człowieka ożywiającego skały. Ceramiczny stożek wypalony z gliny w cieniu andyjskich ścieżek prowadzących do ukrytych na szczytach świątyń. Pęknięty owoc z odległej wyspy na Pacyfiku, z którego wysypało się dające życie nasienie. Kamień z dziurą wywierconą przez *perpetuum mobile* oceanu, przez którą można oglądać świat... Czaszki ptaków...

frog, picked up from the grass, evokes memories of a plein-air photographic session, during which the body of a young woman, petrified in a fossilized shell, brought to mind the tragedy of Herculaneum, but also spoke of common enslavement.

The bar of soap with traces of lava foam is a memory of words about feeding stones, read in semi-darkness. The geometry of the spiral of an ammonite from 300 million years ago, carried out from Zbylut Grzywacz's Gallery of Curiosities, is a mixture of admiration for the excellency of nature, but also a memory of a man who gave live to stones. The ceramic cone baked from clay in the shadow of the Andean paths that lead to hidden temples on the tops of the mountains. The cracked fruit from a far-away island on the Pacific that dropped life-giving seed. The stone with a hole drilled by the perpetual motion of the ocean, through which one can observe the world... The skulls of birds...



Śmierć i życie wirują w korowodzie czasu i przestrzeni.

Jest jeszcze czerwień; to wspomnienie prymitywnej ciemni fotograficznej i wyłaniającego się w półmroku z niebytu obrazu zanurzonego w krwistej cieczy, w pomieszczeniu wypełnionym drażniącym zapachem chemikaliów. Zapalające się światło we wnętrzu skrzynki ze świetlówką działa podobnie jak kiedyś kuweta z wywoływaczem.

Czerwień to życie.

Death and life spin around in the parade of time and space.

There is also redness; it is a recollection of the primitive photographic darkroom and the image, emerging from non-existence in semi-darkness, submerged in blood-red fluid in a room full of the irritating smell of chemicals. Light, turned on in a box with a fluorescent lamp, serves the same purpose as once did baths with developing fluid.

Red is life.

ZBIGNIEW BAJEK

Urodził się w 1958 r. w Bojanowie. Studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni prof. Zbigniewa Grzybowskiiego. W 1984 r. uzyskał dyplom z wyróżnieniem. Od 1983 r. zatrudniony na Wydziale Malarstwa macierzystej uczelni. W 2009 r. uzyskał tytuł profesora. Prowadzi Pierwszą Pracownię Interdyscyplinarną oraz zajęcia z wiedzy o działaniach i strukturach wizualnych. W latach 2005–2010 prowadził kierunkową pracownię malarstwa dla uczestników Środowiskowych Studiów Doktoranckich. Od 2005 r. jest kierownikiem Katedry Interdyscyplinarnej. Realizuje przedsięwzięcia artystyczne, do udziału w których zaprasza zarówno uznanych artystów, jak i doktorantów i studentów. Uprawia malarstwo, rysunek oraz fotografię, wykonuje instalacje oraz działania parateatralne; zajmuje się również projektowaniem graficznym: projektuje m.in. plakaty, wydawnictwa albumowe, identyfikacje wizualne firm i znaki graficzne. Jest autorem wielu projektów o charakterze interdyscyplinarnym. Zorganizował ponad 50 wystaw indywidualnych i brał udział w ponad 250 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą.

ZBIGNIEW BAJEK

Born in 1958 in Bojanowo. He studied at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Cracow, in prof. Zbigniew Grzybowski's studio. Diploma with honours in 1984. Since 1983 he has been employed at the Faculty of Painting at his home academy. In 2009 he was granted the title of professor. He runs the First Interdisciplinary Workshop and gives lectures on the knowledge of visual activities and structures. In the years 2005–2010 he run a painting workshop for the participants of the Cross-Institutional Postgraduate Studies. Since 2005 he has been the head of the Interdisciplinary Department. He carries out artistic undertakings to which he invites both renowned artists as well as students and doctoral students. He practices painting, drawing, and photography, creates installations and performs paratheatrical activities; he is also a graphic designer: he designs, i.a., posters, catalogues, visual identities of companies, and graphic signs. He is the author of numerous projects of interdisciplinary character. He organized more than 50 individual exhibitions and participated in more than 250 collective exhibitions in Poland and abroad.



Beata Ewa Białęcka

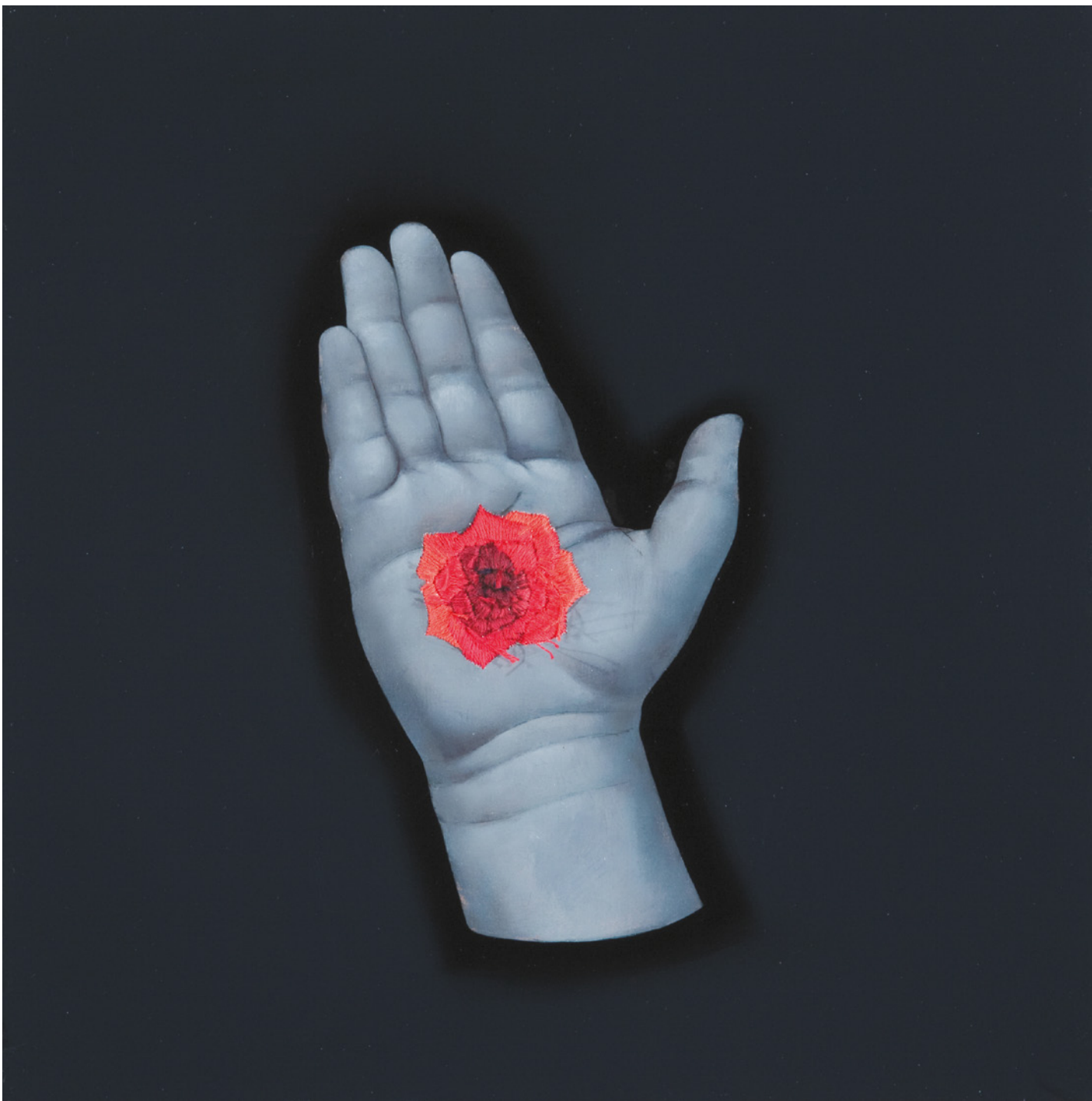
18

Na nieokreślonej granicy między domeną Morfeusza a strefą władaną przez Tanatosa balansują też córki widoczne na obrazach z serii *Konterfekt – Filia*. Ich delikatne szare ciała, w których nie płynie krew, przypominają lalki, które stroi się w piękne szaty. W kontekście płócien Bialeckiej to strojenie w pióra, wstążki, misternie haftowane kwiaty i koronki konotuje jednak bardziej ubieranie do trumny niż ubieranie córeczki do wyjścia na spacer, by zaprezentować jej urodę światu. Filie–córki przypominają mi postacie z filmu *Inni*, w którym podobnie na czarno-białych fotografiach prezentowali się zmarli. Są zanurzone jakby w innym świecie, bliskie i odległe zarazem. Piękne w nieprzystępny sposób, przystrojone w wyrafinowane tiule i kokardki. Zielonkawo-tęczowe pawie pióra delikatnie drżą i falują, gdy tylko przed konterfektem córki przechodzi odbiorca – to jednak jedyne symptomy życia. Spektakl i przepych pawich piór pojawiają się bowiem w służbie śmierci, a nie po stronie życia, mimo że w tradycji chrześcijańskiej pióra tego ptaka symbolizują nieśmiertelność.

At the undefined boundary between the domain of Morpheus and the sphere ruled by Thanatos, the daughters visible on the paintings from the series *Portrait – Filia* are also balancing. Their fragile grey bodies, in which the blood is not flowing, resemble dolls which we dress up in beautiful garments. In the context of Białęcka's canvases, this attiring in feathers, ribbons, elaborately embroidered flowers, and laces connotes dressing one for a casket rather than dressing a daughter for a walk, to demonstrate her beauty to the world. To me, the filias-daughters resemble the characters from the film *The Others*, in which the dead similarly presented themselves on black and white photographs. They are as if immersed in another world, close and distant at the same time. Beautiful in an unapproachable manner, dressed up in exquisite tulles and bows. Greenish and multi-hued peacock feathers gently tremble and wave whenever a viewer passes before a daughter's portrait – however, these are the only symptoms of life. For the spectacle and splendour of the peacock feathers appear in the service of death, and not siding with life, although in the Christian tradition they symbolize immortality.

➤ *Dolorosa*, 2015, olej na płótnie, tkanina, haft, szpilki
Dolorosa, 2015, oil on canvas, tapestry, embroidery, pins





Białęcka – co od lat charakterystyczne dla jej twórczości – odwołuje się do sloganów reklamowych i świata pop kultury. Arbitralnie miesza ten aspekt współczesnej ikonosfery z religijną ikonografią, ukazując dłonie i stopy z wyhaftowanymi stygmatami-kwiatami. A może to wcale nie rany sygnalizujące szczególny związek z Bogiem, lecz – powiedzmy – piękne haftowane ozdoby, które ostatnio stały się modne i *must have*, a ktoś prezentuje nam je we wnętrzu swojej dłoni niczym cenne trofeum z ostatniego *shoppingu*?

Białęcka – what has been typical of her work for years – refers to advertisement slogans and the world of pop culture. She arbitrarily mixes this aspect of the modern iconosphere with religious iconography, picturing palms and feet with embroidered stigmas-flowers. But maybe these are not wounds, signaling a distinctive relation with God, but – let's say – beautifully embroidered accessories that have recently become trendy and must-have, which someone shows us in their hand, like a valuable trophy from their last shopping trip?



↑ Z cyklu *musthave*, 2015, olej na płótnie, haft
From the cycle *musthave*, 2015, oil on canvas, embroidery



A może to nawiązanie do cudownych róż, które rozkwitły nagle, gdy św. Franciszek rzucił się nagim ciałem w ciernie, by się umartwić? Może to tatuaże na stopach, wykonane, by stać bardziej sexy? Ta wieloznaczność kompozycji Białeckiej czyni je tym bardziej intrygującymi: styk kultury popularnej i ikonografii religijnej owocuje wyjątkowym napięciem, które nakłusza wyobraźnię odbiorców. Moją w każdym razie na pewno. Niektóre „stygmaty” krwawią na czarno zwieszającymi się w dół włóknami kordonka. Wszystkie wabią dotyk swoją taktylnością, materialnością i fakturą.

Tytułowe *musthave* interpretowałabym zatem jako pytanie o cierpienie, związane z pragnieniem posiadania czegoś, co – jak nieodwracalnie wmówili nam specjaliści od marketingu – koniecznie musimy mieć, by stać się kimś. Obecnie jakże często jesteśmy stygmatyzowani poprzez zacieranie się różnicy pomiędzy tym, czego rzeczywiście potrzebujemy, a tym, czego pragniemy tylko i wyłącznie dlatego, że nas tą wizją w celach marketingowych uwiedziono.

Marta Smolińska
(fragment tekstu do katalogu
Beaty Ewy Białeckiej *Akupiktury*)

And maybe they refer to the miraculous roses that blossomed suddenly when St. Francis threw his naked body into the thorns to mortify himself? And maybe they are tattoos on feet that someone got made to be more sexy? This ambiguity of Białeckia's compositions renders them the more intriguing: the point of contact between pop culture and religious iconography results in a unique tension that punctures the imagination of viewers. Well, it certainly does puncture mine. Some “stigmas” bleed with black string fibres hanging down. They all allure touch with their tactility, physicality, and texture.

Thus, I would interpret the eponymous *musthave* as a question about the suffering related to the desire to possess something that – as we've been convinced by marketing specialists – we absolutely need to have to be someone. How often we are currently being stigmatized through blurring the difference between what we actually need and what we want solely because we've been seduced with this vision for marketing purposes.

Marta Smolińska
(excerpt from the text for Beata Ewa
Białeckia's catalogue *Akupiktury*)

↑ ↗ Z cyklu *musthave*, 2015, olej na płótnie, haft
From the cycle *musthave*, 2015, oil on canvas, embroidery





BEATA EWA BIAŁECKA

Urodziła się w 1966 r. w Mikołowie. Studiowała na Wydziale Malarstwa Sztalugowego Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom otrzymała w pracowni prof. Jerzego Nowosielskiego. Została nagrodzona złotą odznaką Primus Inter Pares ASP w Krakowie. Otrzymała Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Stypendium Kulturalne Prezydenta Miasta Gdańska oraz czterokrotnie Stypendium Marszałka Województwa Pomorskiego. Jest laureatką wyróżnienia w Konkursie Malarstwa Współczesnego *Bielska Jesień* (Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała), Grand Prix MKiDN na VI Triennale Sztuki *Sacrum* (Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa) oraz Grand Prix MKiDN na XXI Festiwalu Współczesnego Malarstwa Polskiego (Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin). Brała udział w wielu wystawach, m.in. w *Nowych tendencjach w malarstwie polskim 2* (Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz). Nominowana do Paszportu „Polityki” w kategorii Sztuki Wizualne oraz do Sovereign European Art Prize. Wyróżniona przez Redakcję kwartalnika „artluk”.

BEATA EWA BIAŁECKA

Born in 1966 in Mikołów. She studied at the Faculty of Easel Painting at the Academy of Fine Arts in Cracow. Diploma in prof. Jerzy Nowosielski's studio. She received the Primus Inter Pares golden award granted by the AFA in Kraków. Holder of the Scholarship of the Ministry of Culture and National Heritage and the Cultural Scholarship of the President of Gdańsk, and quadruple holder of the Scholarship of the Marshal of the Pomeranian Voivodship. Honorary mention in the Modern Painting Competition *Bielska Jesień* (Bielska Gallery BWA, Bielsko-Biała), Grand Prix of the of the Ministry of Culture and National Heritage at the VI Art Triennial *Sacrum* (City Art Gallery, Częstochowa) and at the XXI Festival of Modern Polish Painting (Ducal Castle, Szczecin). She participated in numerous exhibitions, i.a., *New Tendencies in Polish Painting 2* (BWA City Gallery, Bydgoszcz). Nominated for “Polityka's” Passport in the category of Visual Arts and for the Sovereign European Art Prize. Distinguished by the Editorial Board of “artluk” quarterly.

Mariusz Biątecki

Eksploracja miejsca – świadki *Explorations of Place – Balks*

26

Mój świat rzeźby dopełnia dziedzina archeologii. Obie te rzeczywistości przenikają się wzajemnie w moich pracach. Konstruując obiekty, wykorzystuję metody zaczerpnięte bezpośrednio z archeologii. Moim stanowiskiem archeologicznym jest rzeźba. Wykreślam coraz to nowe przestrzenie eksploracji. Duża różnorodność moich poszukiwań oraz penetracji świata form, idei i zjawisk zmusza mnie do systematyzowania tych działań. Grecki termin *arché* oznacza początek i porządek, przyczynę wszystkich bytów. Ten dosłowny porządek wprowadzam, systematyzując moje „wykopaliska”.

Archeolodzy zmierzają do „ożywienia” pozornie martwych zbiorów narzędzi, ozdób i budowli, do odnalezienia poza nimi ich twórcy – żywego, myślącego człowieka. Postulatem nowoczesnej archeologii jest traktowanie zabytku nie jako nieożywionego przedmiotu, ale jako przejawu działania jego twórcy.

My world of sculpture is complemented by the field of archaeology. Both these realities permeate each other in my works. When constructing objects, I employ methods drawn directly from archaeology. Sculpture is my archaeological site. I outline new areas of exploration all the time. The significant diversity of my experiments and penetrations of the world of forms, ideas, and phenomena forces me to systematize my actions. The Greek term *arché* signifies beginning and order, the first cause of all beings. I assert this literal order by systematizing my “excavations”.

Archaeologists aim at “reviving” seemingly dead sets of tools, decorations, and buildings, at discovering, beyond them, their creator – a living, thinking man. Contemporary archaeology postulates treating monuments not as inanimate objects, but as expressions of the actions of their creators.

➤ *Repozytorium, z cyklu Eksploracja miejsca – świadki, 2016, drewno, metal, szkło, artefakty*
Repository, from the cycle Explorations of Place – Balks, 2016, wood, metal, glass, artefacts



Najważniejsza jest dla mnie w archeologii przestrzeń interpretacji, którą jako nie-archeolog mogę bezkarnie wypełniać swoimi (re-)konstrukcjami. Stosuję stratyfikację, pozostawiając świadki kolejnych odsłoniętych warstw, które odkrywałem i odkrywam wciąż na nowo.

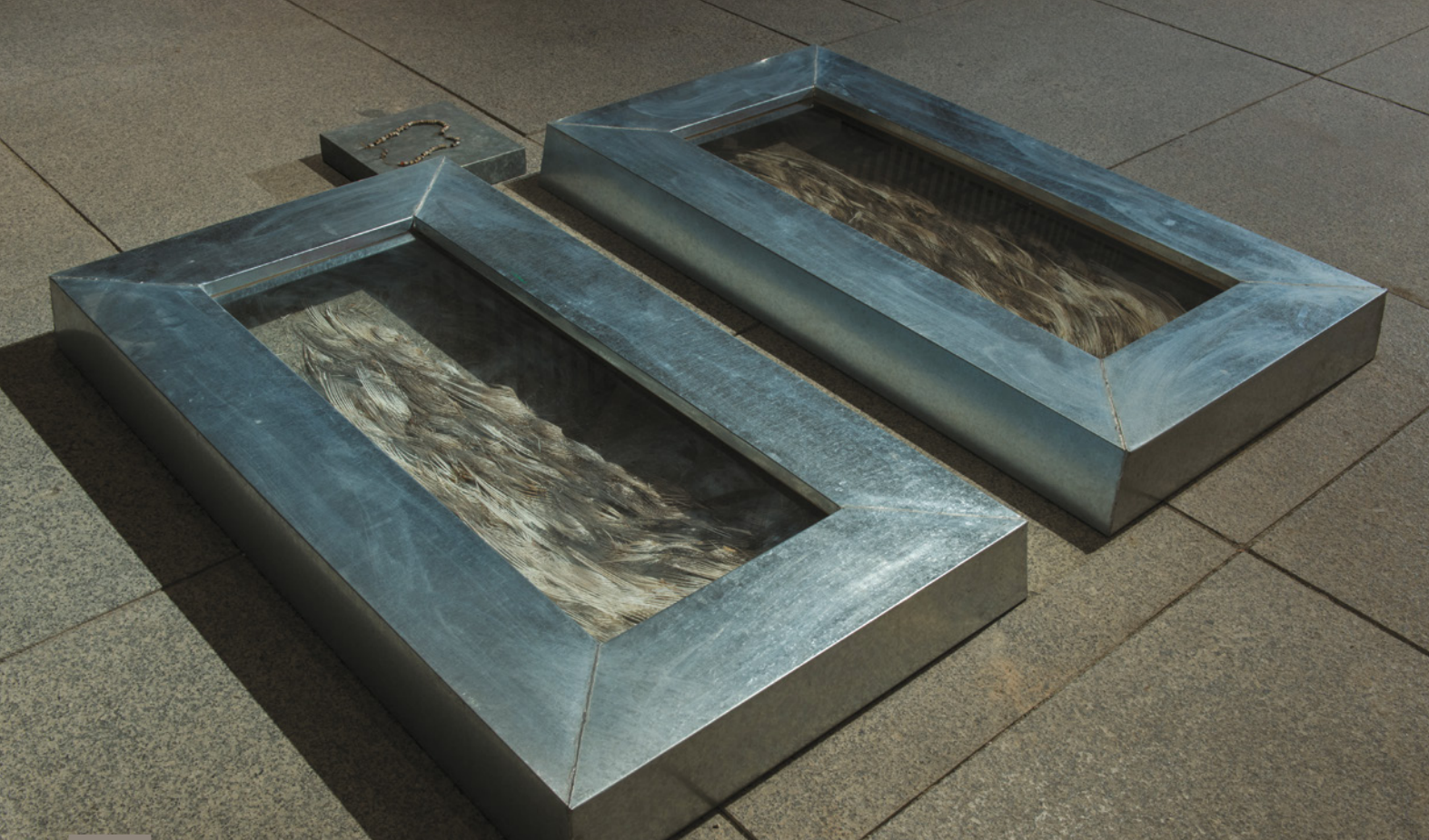
Hans-Georg Gadamer powiada, że „tylko odpowiednio posługując się własnymi pojęciami, możemy zdać sobie sprawę z tego, co rekonstruujemy – a aby dowiedzieć się czegoś o własnej kulturze, musimy rekonstruować przeszłość, która w szczególny sposób splata się z teraźniejszością”.

Prospekcja służąca lokalizacji i wstępnemu rozpoznaniu stanowiska to jedna z wielu metod, z jakich korzystam w mojej pracy. Badania powierzchniowe polegają na dokładnej eksploracji wyznaczonego w zależności od stawianych pytań terenu poszukiwań. Zasięg badań może być również wyznaczony arbitralnie. Jedną z technik badań powierzchniowych jest tak zwany sampling, czyli próbkowanie. Jeśli nie mam czasu na dokonanie prospekcji całego obszaru stanowiska, wybieram fragmenty, na których następnie prowadzę działania.

For me, the most important thing in archaeology is the space for interpretation, which, as a non-archaeologist, I can fill with my (re-)constructions with impunity. I practice stratified sampling, leaving the balks of subsequent uncovered layers that I have discovered and am still discovering anew.

Hans-Georg Gadamer says that “only by properly using our own notions can we realize what we are reconstructing – and to find out something about our own culture, we must reconstruct the past, which in a distinctive way intertwines with the present”.

One of many methods that I employ in my work is fieldwalking, which serves to localize and make initial observations about the site. It consists in detailed exploration of the search area, selected either depending on the questions posed or arbitrarily. One of the techniques used in fieldwalking is sampling. If I don't have enough time to survey the whole area, I choose fragments on which I then carry out my activities.



Badania prowadzone systematycznie, którym towarzyszą żmudne naukowe dociekania, nie zawsze dają oczekiwane rezultaty. Za sprawą przypadku często dokonuję zaskakującego dla mnie odkrycia.

Kolejnym krokiem jest wyznaczenie granic badanego rejonu lub stanowiska. Określam, jaka część terenu ma zostać przebadana, oraz odpowiednio dobieram wielkość poszczególnych kwadratów, które staną się jednostką dalszych badań. Stosuję metodę siatki kwadratów, której zwolennikiem był Sir Mortimer Wheeler. Dzieli ona stanowisko na regularnie rozmieszczone sektory, z których pochodzą znaleziska, pomiędzy wykopami pozostawiając szerokie świdki tworzące trasy, po których można się poruszać. Świdki profilowe to fragmenty nienaruszonej stratyfikacji stanowiska, których ściany służą do dokumentacji jego historii „w pionie”, a więc w czasie. Aspekt czasu jest dla mnie niezwykle istotny.

Moją rolą jest obserwacja stratyfikacji na całej badanej przestrzeni. Warstwy mają zmienną miąższość i różnorodne kontury. Rzadko zdarza się, by były ułożone ściśle horyzontalnie. W czasie eksploracji wyodrębniane są także niekiedy warstwy nieciągłe, o niewielkiej powierzchni.

Systematically performed surveys, accompanied by arduous scientific investigations, not always yield expected results. I often make a surprising discovery by accident.

The next step is to delimit the boundaries of the surveyed site. I choose which part of the area is to be investigated and determine the size of particular squares that will become the spatial units of the further search. I create a square grid, a method favoured by Sir Mortimer Wheeler. The grid divides the site into regularly spaced sectors from which the finds come, leaving wide balks between the excavations, which constitute paths. Balks are fragments of the undisturbed stratification of the site; their walls serve to document its history “vertically”, that is, in time. The aspect of time is, for me, of utmost importance.

My role is to observe the stratification of the whole surveyed area. The strata are characterized by differing thickness and diverse contours. They are seldom arranged perfectly horizontally. Sometimes,

↑ *Kolumbarium II*, z cyklu *Eksploracja miejsca – świdki*, 2016, metal, drewno, szkło, artefakty
Columbarium II, from the cycle *Explorations of Place – Balks*, 2016, metal, wood, glass, artefacts



Wszystkie cykle, nad którymi pracuję, są otwarte – nie stanowią one zamkniętych zbiorów. Powracam do nich, dołączając kolejne odzyskane obiekty – dokonuję ich *restitutio*.

Moje „stanowisko” składa się z sekwencji nawarstwień, nieregularności i rozmaitych konstrukcji. Reprezentują one „produkty końcowe” różnorodnych naturalnych i sztucznych procesów, a dokumentowanie i analizowanie zachodzących pomiędzy nimi relacji pomaga zrozumieć, jak ewoluowały dane dzieła.

Pierwsze artefakty stanowiły przedłużenie naszych dłoni – służyły temu, by zmniejszyć lukę powstałą pomiędzy nami a światem przyrody. Wydobywam z ziemi i magazynuję te depozyty przeszłości. Wśród wielu eksponatów, które odkrywam, są takie, które po jakimś czasie stają się zaczątkiem kolekcji. Tym sposobem stwarzam otwarty zbiór artefaktów, wykorzystując metody archiwizacji oraz para-muzealną ekspozycję. Według wytycznych z podręcznika archeologii, „system dokumentacji powinien być prosty, logiczny oraz łatwy w użyciu, jednoznaczny i konsekwentny”. Notując podstawowe informacje o obiektach, stosuję zapożyczony sposób datowania artefaktów – *terminus ante quem* lub *terminus post*

during the exploration, discontinuous layers are discovered that have a small surface area.

Every cycle on which I am working is open – they do not constitute closed sets. I go back to them, adding further recovered objects – in an act of *restitutio*.

My “site” is comprised of a sequence of layers, irregularities, and various constructions. They represent the “final products” of different natural and synthetic processes, and the documentation and analysis of the relations between them helps to understand how particular works have been evolving.

The first artefacts were extensions of our hands – they served to minimize the gap created between us and the world of nature. I excavate from the ground and store these deposits of the past. Among many of my discovered exhibits are those that after some time become the starting points of a collection. This way I create an open set of artefacts, employing methods of archiving and para-museum exhibition. According to the guidelines from an archaeology textbook, “the system of documentation should be simple, logical, and easy to use, unambiguous and coherent”. When writing down the basic information about the objects, I employ an adopted method of artefact dating – *terminus*



↑ **Wotum**, z cyklu *Eksploracja miejsca – świadki*, 2016, metal, artefakty
Votum, from the cycle *Explorations of Place – Balks*, 2016, metal, artefacts





quem – wyznaczając moment graniczny w historii mojej kolekcji. Udzielam im również „pierwszej pomocy”, przystosowując je do nowych warunków.

Poprzez wydobywanie z ziemi depozytów, ożywiam je na nowo, przeciwstawiając się tym samym rytuałowi zabijania przedmiotów, który w przeszłości towarzyszył pochówkom w niektórych kulturach. Nadaję im nowy kontekst, który ułatwia ich antropomorfizację – nie ulega bowiem wątpliwości, że niektóre wytwory rąk ludzkich mają zdolność ucieleśniania zbiorczych emocji.

Odległa przeszłość, której materialnych pozostałości dotyczą archeolodzy, fascynuje i pobudza wyobraźnię – nie tylko wydobywających je badacze, ale i artystów. W tej przeszłości poszukuję odpowiedzi na wiele pytań dotyczących początków religii, sztuki oraz więzów społecznych.

W kulturze archaicznej artefakty uważano przede wszystkim za siedlisko mocy lub „uśpionego życia”. Według Paula Klee, „sztuka nie odtwarza tego, co widzialne – ona czyni widzialnym”.

Moje stanowisko jest zorientowane, a do wszystkiego potrzebna jest skala. Moja *Skala* jest nieodzownym i uniwersalnym elementem służącym do pomiarów i dokumentacji stanowiska. Skalę tę przykładam do każdego kolejno eksplorowanego miejsca. Stawiając ją na ziemi, wytyczam pion łączący ziemię i niebo, a jednocześnie wyznaczam centrum mojego stanowiska w rzeczywistości absolutnej – *axis mundi*.

Wszystkie znaleziska są dokumentowane według kontekstu, to znaczy ze zwróceniem uwagi na to, gdzie, w czym i z czym dany obiekt został znaleziony (*in situ*). Kontekst to w archeologii „wyczerpujący opis matrycy (z osadów, w których się znajduje) artefaktu lub struktury jego położenia (w trzech wymiarach) oraz jego powiązania (relacji przestrzennych z innymi artefaktami i strukturami)”. Moim kontekstem we wszystkich znanych mi wymiarach (emocjonalnym, psychosomatycznym, smakowo-zapachowym itp.) jest miejsce urodzenia. Wszystko, co jest pejzażem tego miejsca, warunkuje moją pracę i stanowi jej kontekst.

ante quem or *terminus post quem* – determining the border point in the history of my collection. I also give them “first aid”, adapting them to new conditions.

By excavating the deposits from the ground, I revive them, thus defying the ritual of killing objects, which in the past accompanied burials in certain cultures. I provide them with a new context that facilitates their anthropomorphization – for there is no doubt that some products of human hands have the ability to embody collective emotions.

The distant past, whose material remains are touched by archaeologists, fascinates and stimulates imagination – not only of the researchers who excavate them, but of artist as well. In that past I seek for answers to many questions about the origins of religion, art, and social ties.

In archaic culture, artefacts were mostly regarded as the sources of power or “dormant life”. According to Paul Klee, “art does not recreate what is visible – it makes things visible”.

My site is oriented, and everything needs a scale. My *Scale* is an indispensable and universal element that serves to measure and document the site. I put this scale against each explored place. Putting it on the ground, I determine the perpendicular that connects it to the sky, at the same time determining the centre of my site in the absolute reality – the *axis mundi*.

All finds are documented according to the contexts, that is, with attention to where, in what, and with what a given object was discovered (*in situ*). In archaeology, context is “an exhaustive description of the matrix (from the sediments in which it is located) of an artefact or the (three-dimensional) structure of its location and its associations (spatial relations to other artefacts and structures)”. My context, in each dimension known to me (emotional, psychosomatic, gustatory, olfactory, etc.) is the place of birth. Everything that is the landscape of this place defines my work and constitutes its context.

✦ *Lizawki – oranty*, z cyklu *Eksploracja miejsca – świadki*, 2000–2016, sól kamienna, marmur, metal
Mineral Licks – Orants, from the cycle *Explorations of Place – Balks*, 2000–2016, halite, marble, metal

MARIUSZ BIAŁECKI

Urodził się w 1966 r. w Sztumie. Studiował na Wydziale Rzeźby Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Dyplom uzyskał w 1991 r. na Wydziale Rzeźby, w pracowni prof. Stanisława Radwańskiego. Od zakończenia studiów zawodowo związany z macierzystą uczelnią. Obecnie prowadzi Pracownię Rzeźby. Brał udział w wielu wystawach oraz sympozjach w kraju i za granicą. Twórca licznych realizacji pomnikowych. Od 1994 r. jest organizatorem i kuratorem Międzynarodowego Pleneru Rzeźbiarsko-Malarskiego *Pole Sztuk* w Rodowie. Jest autorem cyklu prac *Eksploracje miejsca – świadki inspirowanego dziedziny archeologii*.

MARIUSZ BIAŁECKI

Born in 1966 in Sztum. He studied at the Faculty of Sculpture at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk. Diploma in 1991 at the Faculty of Sculpture, in prof. Stanisław Radwański's studio. Since graduation he has been professionally affiliated with his home academy. Presently he runs the Sculpture Workshop. He participated in numerous exhibitions and symposiums in Poland and abroad. Creator of many monuments. Since 1994 he is the organizer and curator of the International Plein-Air of Sculpture and Painting *Field of Art* in Rodowo. Author of the cycle *Explorations of Place – Balks* inspired by the field of archaeology.



↑ *Butonarium*, z cyklu *Eksploracja miejsca – świadki*, 2016,
metal, płótno, artefakty, wapno
Boutonnary, from the cycle *Explorations of Place – Barks*, 2016,
metal, canvas, artefacts, lime

Witostław Czerwotka

36

Dorota Grubba-Thiede

Sublimacyjny odcisk Świata versus wideoopukiwanie. Witostław Czerwotka

Witostław Marek Czerwotka, w sublimacyjny sposób postrzegający funkcjonowanie sztuki współczesnej, należał do prekursorów sztuki intermedialnej, intertekstualnej, rozciągającej się od wartości medytacyjnych do radykalnie krytycznych, aktywnych w świecie. Niekiedy te antytezy spotykały się w jednym działaniu, video-instalacji czy *environment*. Jego wizja sztuki i przestrzeni delikatnie, ale nieobojętnie oddziałującej na odbiorców w procesie osmozy stała się katalizatorem wielu progresywnych poszukiwań jego uczniów bądź osób, które poza uczelnią spotkały się z jego twórczością i jego osobistą, wynikającą między innymi z wszechstronnego odczytania „komparatystyczno-filozoficzną” teorią sztuki. 29 lipca 2015 r. Hubert Bilewicz podkreślił: „To jeden z najwybitniejszych artystów wideoartu. Duchowo i mentalnie ogromnie mi bliski”.

Dorota Grubba-Thiede

The World's Sublimation Imprint versus Videotaping: Witostław Czerwotka

Witostław Marek Czerwotka, whose perception of the functioning of contemporary art was an act of sublimation, was one of the precursors of the intermedia and intertextual art, encompassing both meditative and radically critical values active in the world. At times these antitheses met within one initiative, video-installation, or *environment*. His vision of art and space, gentle, but not indifferent in the influence it exerts on the viewers in the process of osmosis, became a catalyst of numerous progressive experiments of his students and people from outside the academy who came into contact with his art and his personal “comparative-philosophical” theory of art – a result of, among others, his comprehensive erudition. On July 29, 2015, Hubert Bilewicz stated: “He was one of the most prominent video artists. Extremely close to me, spiritually and intellectually”.



↑ Zaćmienie słońca na Parkowej, 2015, fotografia
Solar Eclipse on Parkowa Street, 2015, photograph

Witosław Czerwonka, rozpoczynający studia na gdańskiej PWSSP na rok przed „gorącym” Marcem ‘68, wniósł na uczelnię postawę hermeneutyczno-konceptualną otwartą na interdyscyplinarność, off, laboratorium. Jak podkreśliła historyczka sztuki Danuta Godycka, szybko stał się jednym z najciekawszych i najwybitniejszych artystów neoawangardy, a także inicjatorem międzynarodowych spotkań społeczności artystów¹. Wraz z Adamem Harasem i Jerzym Ostrogórskim współtworzył niezależne galerie autorskie funkcjonujące w latach 1978–1980 (AUT w Gdańsku i OUT w Sopocie²), związany był też z Galerią

Witosław Czerwonka, who began studies at PWSSP in Gdańsk a year before the “hot” March 1968, brought into the academy a hermeneutic-conceptual approach open to interdisciplinarity, off, laboratory. As emphasized by the art historian Danuta Godycka, he quickly became one of the most interesting and noteworthy artists of the neo-avant-garde, as well as the initiator of international meetings of the artist community¹. Together with Adam Haras and Jerzy Ostrogórski he co-created independent authorial galleries that functioned in the years 1978–1980 (AUT in Gdańsk and OUT in Sopot²), he was also affiliated with

1 Danuta Ćwirko-Godycka, wypowiedź w trakcie otwarcia wystawy Witosław Czerwonka. *O braku symetrii* w PGS w Sopocie w 1999 r. Kuratorki wystawy: Jolanta Ciesielska i Danuta Ćwirko-Godycka, dokumentacja filmowa: Wojciech Zamiara, archiwum PGS w Sopocie.

2 Elżbieta Kal pisała: „Witosław Czerwonka wczesną twórczość opierał o związki z konceptualizmem, postkonceptualizmem, co stanowiło w latach 70. XX w. osobne zjawisko na gdańskiej uczelni artystycznej. Wraz z Adamem Harasem i Jerzym Ostrogórskim – równoległymi reprezentantami interdyscyplinarnej sztuki systemowej” (Elżbieta Kal, *Od akademii in spe*

1 Danuta Ćwirko-Godycka, statement during the opening of the exhibition Witosław Czerwonka: *On the Lack of Symmetry* in PGS in Sopot in 1999. Curators of the exhibition: Jolanta Ciesielska and Danuta Ćwirko-Godycka, film documentation: Wojciech Zamiara, archive of PGS in Sopot.

2 Elżbieta Kal wrote: “Witosław Czerwonka based his early works on the relations with conceptualism, post-conceptualism, which in the 1970s constituted a distinct phenomenon at the artistic academy in Gdańsk. Together with Adam Haras and Jerzy Ostrogórski – representatives of intermedia system art” (Elżbieta Kal, *Od akademii in spe w Sopocie do Akademii*

GN Leszka Brogowskiego w Gdańsku (czynną do 13 grudnia 1981 r.), gdzie zaprezentował wystawę indywidualną *Punkt wyjścia* (1979)³. Do galerii tych przyjeżdżali m.in. Andrzej Partum, Antoni Starczewski, Zbigniew Warpechowski, Natalia LL, Izabella Gustowska, Ivan Kafka, Jerzy Trelński, Zygmunt Rytka, Jerzy Ludwiński, Jan Świdziński, Paweł Kwiek, Ryszard Winiarski, Andrzej Kostołowski, Jerzy Busza, Józef Robakowski, Jan Berdyszak, Andrzej Różycki, Zbigniew Dłubak, Andrzej Lachowicz, Paweł Kwiek, Ryszard Waśko, Antoni Mikołajczyk i Jerzy Ryba⁴.

W 1972 r. w ramach pracy dyplomowej Czerwonka opracował cykl surowych obrazów, świadomie „obrazoburczych” wobec dokonań mistrzów tzw. szkoły sopockiej. Od 1973 r., już jako wykładowca, wypracowywał innowacyjne metody pedagogiczne polegające m.in. na wymianie doświadczeń artystyczno-teoretycznych. Odbывał też wyjazdy do Łodzi, do alternatywnej galerii Strych, na zorganizowaną przez Józefa Robakowskiego wystawę *Lochy Manhattanu* i do jego Galerii Wymiany, do Galerii Wschodniej Adama Klimczaka i Jerzego Grzegorskiego, gdzie bywali także m.in. Leszek Golec, Tatiana Czekalska i Ryszard Waśko (inicjator międzynarodowych *Konstrukcji w procesie* od 1981 r.), do Muzeum Artystów i Galerii Ślad Janusza Zagrodzkiego, na plenery w Karlinie czy do Gerharda Bluma-Kwiatkowskiego w Hünfeld w Niemczech. Brał również udział w licznych inicjatywach stanowiących zaczątek do powstania Pracowni Intermedialnej. Prace, które powstawały od początku lat 70. w wyniku fascynacji artysty sztuką minimalistyczną i strukturalną (np. *24 kwadraty dla Sola LeWitta*), rozwiązaniami systemowymi (m.in. *Książki systemowe*), sztuką „redukcjonistyczną”

Leszek Brogowski's GN Gallery in Gdańsk (open until December 13, 1981), where his individual exhibition *Starting Point* was held (1979)³. These galleries were visited by, i.a., Andrzej Partum, Antoni Starczewski, Zbigniew Warpechowski, Natalia LL, Izabella Gustowska, Ivan Kafka, Jerzy Trelński, Zygmunt Rytka, Jerzy Ludwiński, Jan Świdziński, Paweł Kwiek, Ryszard Winiarski, Andrzej Kostołowski, Jerzy Busza, Józef Robakowski, Jan Berdyszak, Andrzej Różycki, Zbigniew Dłubak, Andrzej Lachowicz, Paweł Kwiek, Ryszard Waśko, Antoni Mikołajczyk, and Jerzy Ryba⁴.

In 1972, as part of his diploma, Czerwonka prepared a cycle of raw paintings, intentionally “sacrilegious” towards the achievements of the masters of the so-called school of Sopot. Since 1973, now as an academic teacher, he was developing innovative educational methods that consisted in, i.a., an exchange of artistic and theoretical experiences. He also visited Łódź, the exhibition *The Dungeons of Manhattan* in the alternative gallery Strych, organized by Józef Robakowski, and his Exchange Gallery, Adam Klimczak's and Jerzy Grzegorski's Eastern Gallery, among whose guests were also, i.a., Leszek Golec, Tatiana Czekalska, and Ryszard Waśko (the initiator of the international *Constructions in the Process* since 1981), the Museum of Artists and Janusz Zagrodzki's Ślad Gallery, the plein-air in Karlin, or Gerhard Blum-Kwiatkowski in Hünfeld in Germany. He also participated in numerous initiatives that led to the foundation of the Intermedia Workshop. The works created since the beginning of the 1970s as a result of the artist's fascination with minimalism and structuralism in art (e.g. *24 Squares for Sol LeWitt*), systemic solutions (i.a. *Systemic Books*), “reductionist” art

w Sopocie do Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, [w:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005, Tradycja i współczesność*, red. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2005, s. 28).

- 3 Witosław Czerwonka. *Punkt wyjścia*, red. Leszek Brogowski, Witosław Czerwonka, Gdańsk 1979. Leszek Brogowski tworzył przy współpracy Wojciecha Leszczyńskiego, Witolda Węgrzyna, Pawła Borkowskiego i Marcela Bacciarellego.
- 4 Witosław Czerwonka, *O uchyleniu drzwi. Opowieść o początkach, krótkim życiu gdańskich galerii autorskich GN, AUT i sopockiej OUT, realiach artystycznej wymiany w końcu lat 70. i posierpniowej euforii oraz roli przyjaźni i konieczności samoorganizacji w trudnym czasie stanu wojennego* – wykład dla Muzeum Narodowego w Gdańsku z okazji wystawy *Józef Robakowski. Istota idei*. Kuratorka wystawy i spotkań towarzyszących: Maria Szymańska-Korejwo, 2 listopada 2012 r., kamera: Marek Zygmunt (Witosław Czerwonka – wykład w pracowni artysty Sopot 02.11.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=Zfuv1x-GYLcA> [dostęp: 22.11.2016]).

Sztuk Pięknych w Gdańsku, [in:] *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005, Tradycja i współczesność*, ed. Wojciech Zmorzyński, Gdańsk 2005, p. 28).

- 3 Witosław Czerwonka. *Punkt wyjścia*, ed. Leszek Brogowski, Witosław Czerwonka, Gdańsk 1979. Leszek Brogowski created GN Gallery in cooperation with Wojciech Leszczyński, Witold Węgrzyn, Paweł Borkowski, and Marcel Bacciarelli.
- 4 Witosław Czerwonka, *On Leaving the Door Ajar: A Tale about the Beginnings, the Short Lives of the Authorial Galleries GN and AUT in Gdańsk and OUT in Sopot, the Realities of Artistic Exchange in the End of the 1970s, and the Post-August Euphoria and the Role of Friendship and the Need to Self-Organize in the Difficult Time of Martial Law* – lecture for the National Museum in Gdańsk on the occasion of the exhibition *Józef Robakowski: The Essence of an Idea*. Curator of the exhibition and accompanying events: Maria Szymańska-Korejwo, 2 November 2012, camera: Marek Zygmunt (Witosław Czerwonka – wykład w pracowni artysty Sopot 02.11.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=Zfuv1xGYLcA> [access: 22.11.2016]).

(w rozumieniu Bluma-Kwiatkowskiego), a także eksperymentami z zakresu optyki, psychofizjologii widzenia (m.in. fotograficzne i malarskie cykle „perspektywowe” *Linie*, dedykowane Janowi Dibbetsowi) zdawały się wprowadzać do społeczności artystycznej Trójmiasta kontrperspektywy praktyk sztuki i edukacji.

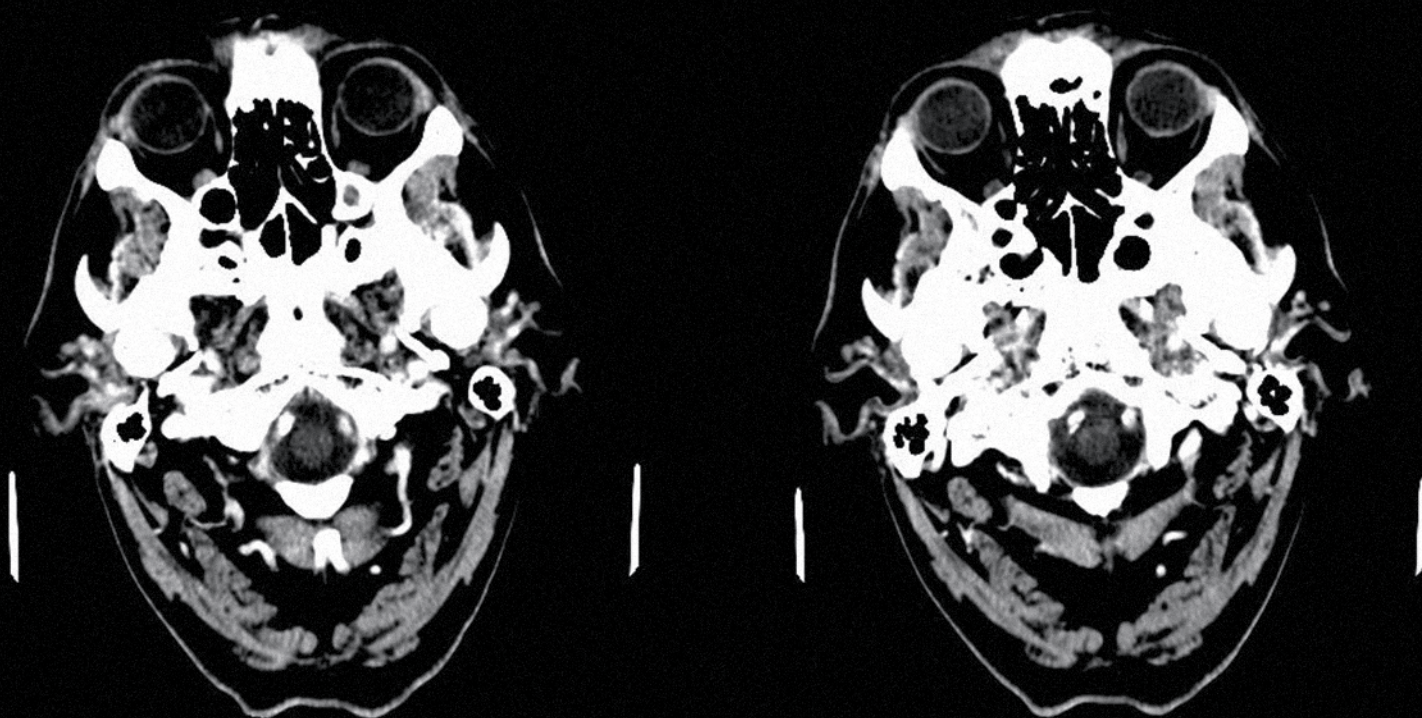
Czerwonka jakby uzupełniał na zasadzie transferu mało obecne w Polsce, a kluczowe w szerszej perspektywie sztuki współczesnej konteksty osobowości radykalnych, takich jak Ad Reinhardt, oraz wątki twórców land artu, laboratorystów, anestetyków i performerów (również dokamerywanych). Najistotniejszą cechą jego działalności była uważność przywołań, precyzyność omówień, uczciwość odwołań, tworzenie wewnętrznych Rozmów, transparentnych, opartych na energii Dialogów z wybranymi Rozmówcami. W 1981 r. Czerwonka, Świdziński i Robakowski opracowali wystawę 70–80. *Nowe zjawiska w sztuce polskiej*, którą udało się zorganizować dzięki negocjacjom Czerwonki z sopockim BWA. Akuszerował poszukującym studentom, tworząc nową formułę kształcenia osób najbardziej aktywnych i dobrowolnie podejmujących współpracę. Wspominał: „Sprawdziła się doskonale i choć pozainstytucjonalna, stała się instytucją pod nazwą «Nieistniejąca Pracownia PI»”. W 1990 r. w Skokach współtworzył z Wojciechem Zamiarą słynny i radykalny performans *Go*, który wiązał się z zagrożeniem ich życia, a ratująca okazała się spontaniczna interwencja Jerzego Trelińskiego (przy asyście Izabelli Gustowskiej). Od 1991 r. Czerwonka i Zamiara już oficjalnie w przestrzeni gdańskiej PWSSP rozwijali zagadnienia intermedialności w edukacji w ramach Pracowni Intermedialnej PI, w której działali m.in. Jacek Niegoda, Piotr Wyrzykowski, Mikołaj Robert Jurkowski, Andrzej Awsiej, Joanna Kabala, Joanna Zastróżna, Robert Kaja, Robert Rumas, Jacek Kornacki, Marta Branicka, Anna Kuczyńska, Katarzyna Ratkowska, Kamila Cząstka i Jarosław Bartołowicz⁵. Ich realizacje były wielokrotnie pokazywane na wystawach problemowych, takich jak *Niezgoda* w Galerii PO w Zielonej Górze (1990), *Elektryczny Pastuch* w PGS w Sopocie (1992), *K-18 Energetische Konstruktion* w Kassel (1993), *Białko* w Muzeum Artystów w Łodzi (1995), *Nieistniejąca Pracownia* na 10-lecie powstania Galerii Arsenal w Białymstoku (1997), prowadzonej do dziś przez Monikę Szewczyk, oraz w wielu innych, najczęściej niezależnych ośrodkach.

(in Blum-Kwiatkowski's sense), and with the experiments in the field of optics and psycho-physiology of sight (e.g. the “perspective” cycles of photographs and paintings *Lines*, dedicated to Jan Dibbets) seemed to introduce to the artistic community of Trójmiasto the counter-perspectives of the practices of art and education.

Czerwonka in a way complemented, by means of transfer, rather absent in Poland and crucial in a wider perspective contexts of radical personalities, such as Ad Reinhardt, and the issues developed by the creators of land art, laboratorists, anaestheticians, and performers (including to-camera performers). The most important characteristic of his work was the mindfulness of connotations, the precision of discussion, the integrity of references, the creation of inner Conversation, transparent, based on the energy of the Dialogues with selected Interlocutors. In 1981 Czerwonka, Świdziński, and Robakowski managed to organize the exhibition 70's–80's: *New Phenomena in Polish Art* thanks to Czerwonka's negotiations with BWA in Sopot. He supported experimenting students, developing a new formula of educating the most creative persons who willingly sought this form of cooperation. He recalled: “It worked out perfectly and although non-institutional, it became an institution under the name of the «PI Non-Existent Workshop»”. In 1990 in Skoki he co-created with Wojciech Zamiara the famous and radical performance *Go*; it put at risk their lives, which were saved by the spontaneous intervention of Jerzy Treliński (assisted by Izabella Gustowska). Since 1991, Czerwonka and Zamiara, now officially in PWSSP in Gdańsk, were developing the issues of intermediality in education within the PI Intermedia Workshop, where Jacek Niegoda, Piotr Wyrzykowski, Mikołaj Robert Jurkowski, Andrzej Awsiej, Joanna Kabala, Joanna Zastróżna, Robert Kaja, Robert Rumas, Jacek Kornacki, Marta Branicka, Anna Kuczyńska, Katarzyna Ratkowska, Kamila Cząstka, Jarosław Bartołowicz, etc., carried out their activities⁵. Their works have been repeatedly presented at problem exhibitions, such as *Discord* in PO Gallery in Zielona Góra (1990), *Electric Fence* in PGS in Sopot (1992), *K-18 Energetische Konstruktion* in Kassel (1993), *Protein* in the Museum of Artists in Łódź (1995), *The Non-Existent Studio* on the 10th anniversary of the establishment of the Arsenal Gallery in Białystok (1997), run till this day by Monika Szewczyk, and in many other, mostly independent, centres.

5 Mikołaj Robert Jurkowski, rozmowa z artystą, wrzesień 2015 r.

5 Mikołaj Robert Jurkowski, conversation with the artist, September 2015.

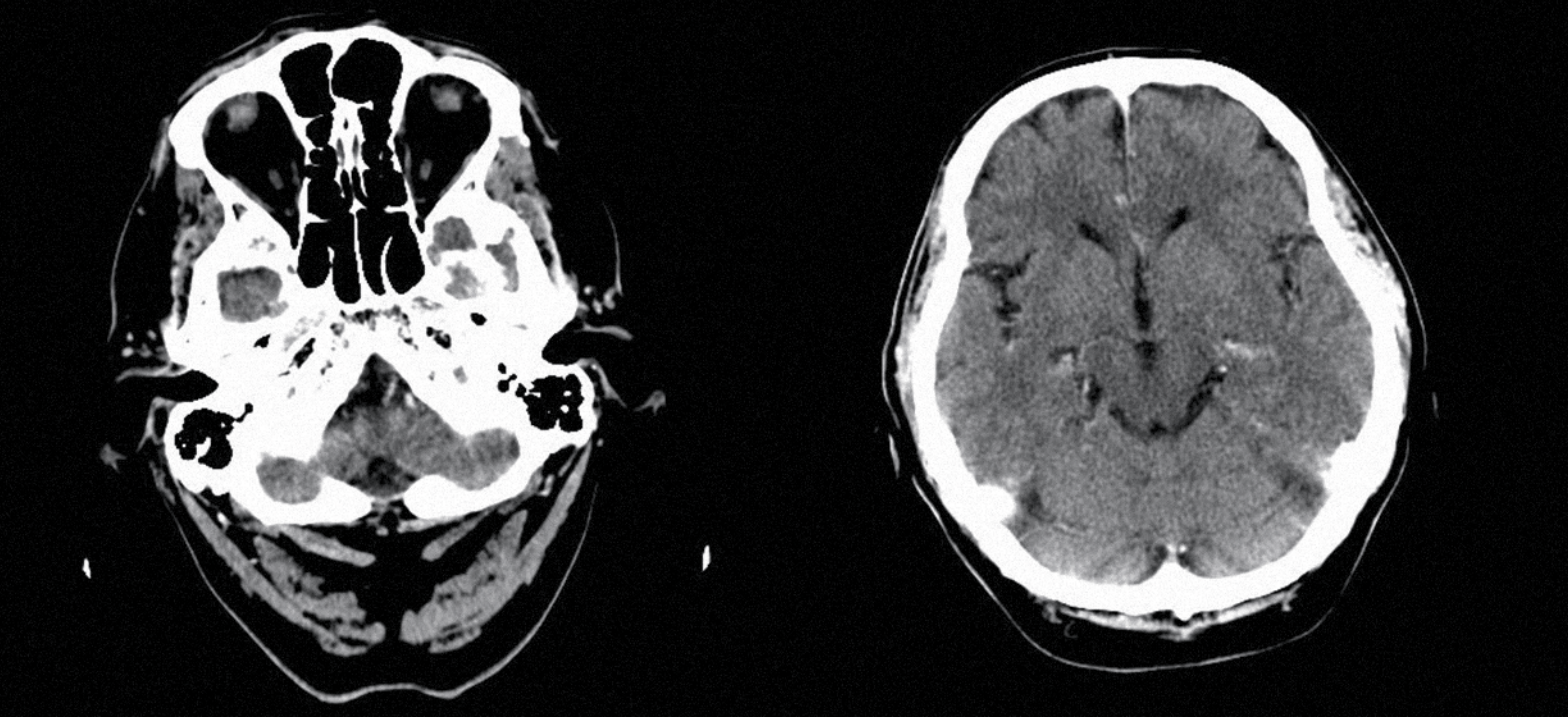


W grudniu 1981 r. Witosław Czerwonka rozpoczął cykl strukturalnych, medytacyjno-terapeutycznych, tworzonych piękną kaligrafią rysunko-zapisów *Listy z Gdańska*, wymykających się jednoznacznym charakterystykom. W 2000 r. w ramach międzynarodowej wystawy *Konstrukcja w procesie* w bydgoskim hipermarkecie Géant wprowadził do odindywidualizowanej przestrzeni „totalnej komercji” tryptyk medytacyjnych wideoautoportretów pod hasłem *Ta Ziemia jest kwiatem* – składały się nań obrazy artysty podczas snu, Ziemi uwolnionej od wszelkich znaków i zwykłych górskich wschodów i zachodów słońca. Stanowiły one antytezę narracji celowości i władzy pieniądza. W wyniku błędu pracownika technicznego hipermarketu medytacyjne „autoportrety” wyświetlono na wszystkich aktywnych monitorach sklepu – zostały one niejako uwolnione.

W tych, a także w licznych innych projektach (np. dla Bornego Sulinowa w latach 1996–1998) Czerwonka przyjął podejście „artysty jako antropologa” (za Josephem Kosuthem), posiadającego nadumiejętność badania kultury od wewnątrz. Stał się niejako socjologiem wizualnym, który – jak pisała Maria Mendel – skupia uwagę na wycinku rzeczywistości z wrażliwością na jego kontekst, co umożliwia mu odsuwanie się od

In December 1981 Witosław Czerwonka began a cycle of structural, meditative-therapeutic, beautifully calligraphed drawings-notes *Letters from Gdańsk*, which escape unambiguous characterization. In 2000, as part of the international exhibition *Construction in the Process*, he introduced into the disindividualized space of “utter commercialism” of a Géant supermarket in Bydgoszcz a triptych of meditative video-self-portraits under the slogan *This Earth is a Flower* – it consisted of the images of the artist during sleep, of the Earth free from all signs, and ordinary mountain sunrises and sunsets. They constituted an antithesis of the narration of purposiveness and the power of money. As a result of a mistake of the store’s technician, the meditative “self-portraits” were displayed on every active monitor in the shop – they were, in a way, liberated.

In those as well as in numerous other projects (e.g. for Borne Sulinowo in the years 1996–1998) Czerwonka assumed the attitude of an “artist as an anthropologist” (after Joseph Kosuth), possessing a superskill of studying the culture from within. He became a visual sociologist of sorts, who – wrote Maria Mendel – focuses on a fragment of reality, sensitive to its context, which enables him to move away from the dominant meanings and is



↑ No name. Ostatni portret, 2015, tomografia
No Name. Last Portrait, 2015, tomogram

dominujących znaczeń oraz wiąże się z „uruchamianiem pokładów czułości społecznej i kulturowej [...], podejściem krytycznym, ujawniającym się naturalnie, bez wewnętrznego i zewnętrznego nakazu”⁶. Na bazie dźwiękowego, niejako autodekonstrukcyjnego performansu *Zapis równoległy* w Galerii ON w Poznaniu (1981) oraz licznych innych działań dotyczących przestrzeni (odciski akustyczne w *Przestrzeniach przenośnych*) wypracował strategię „wideoopukiwania” przestrzeni i przemysłanych instalacji wielokanałowych (m.in. *Trzy sny* z 2000 r., *Pars pro toto*, *Barwy miast* i *Symfonia łódzka*, na którą składają się *Tramwaje*, *Kuśtyk*, *Trójkąt Bermudzki*).

Prowadzone od lat 70. laboratoryjne działania Czerwonki – obiekty, instalacje, video-instalacje, doświadczenia z temperaturą przestrzeni, zapachem, światłem, kumulacją, transformacją i nawarstwianiem dźwięków – a także eksperymenty z nawarstwiającą się, otwartą na przypadek optyką tworzonych obrazów wideo (by przypomnieć obiekt *Widomaszyna* z początku XXI w., a także *Błądzenie losowe* z 2013 r.) wydają się zapowiadać

related to “the activation of the strata of social and cultural alertness [...], the critical approach, manifesting itself naturally, with no outer or inner pressure”⁶. On the basis of the somehow self-destructive audio performance *Parallel Record* in ON Gallery in Poznań (1981) and numerous other activities concerning space (acoustic impressions in *Portable Spaces*) he developed the strategy of the “videotaping” of space and well-thought-out multichannel installations (i.a. *Three Dreams* from 2000, *Pars pro toto*, *City Colours*, and *Łódź Symphony*, consisting of *Streetcars*, *Hobble*, and *Bermuda Triangle*).

The laboratory activities carried out by Czerwonka since the 1970s – objects, installations, video-installations, experiments with the temperature of space, smell, light, accumulation, transformation, and layering of sounds – as well as experiments with the building-up, open to chance optics of the created video-images (to recall the object *Videomachine* from the beginning of the 21st century, as well as *Random Erring* from 2013) seem to announce the spectacular installations which for a dozen or so years have been created by Olafur

6 Maria Mendel, *Edukacyjne wersje antropologii obrazu*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia wizualna jako przedmiot i metoda badań*, Wrocław 2007, s. 279.

6 Maria Mendel, *Edukacyjne wersje antropologii obrazu*, [in:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia wizualna jako przedmiot i metoda badań*, Wrocław 2007, p. 279.

spektakularne instalacje, jakie od kilkunastu lat realizuje Olafur Eliasson (np. *Sun* w londyńskim Tate Modern w 2003 r.), a na naszym gruncie Jacek Dominiczak, Monika Zawadzka i Dominik Lejman (struktura architektoniczna *Spowalniając/rozwarstwiając fasadę* w 2004 r.) czy Katarzyna Krakowiak (*Iżby ściany drżały, pęczniąc skrywaną wiedzę o wielkiej mocy* w 2012 r.), którzy w ramach Biennale Architektury w Wenecji w Pawilonie Polskim zrealizowali projekty zapraszające odbiorców do „pustego”, „czującego”, „słyszającego” wnętrza. Trzeba tu przypomnieć także eksperymentalne, generujące dźwiękodrżenia realizacje Konrada Smoleńskiego z drugiej dekady XXI w., a także działania w tkance społecznej Sławomira Lipnickiego (z ludźmi mającymi trudności z funkcjonowaniem w społeczeństwie).

Następnym etapem w twórczości Czerwonki stało się *Błądzenie losowe* (realizowane od 2012 r.), w którego rejestracji w przestrzeniach Nowego Portu towarzyszyła mu Jolanta Ciesielska. Powstałe wówczas czasoprzestrzenne wideorysunki zgłaszała ona do ekspozycji na transgranicznych projektach w CSW Łaźnia 2 w Nowym Porcie (na wystawie Witosława Czerwonki *Źródło* w 2013 r.) oraz na wystawach indywidualnych zatytułowanych *Trzy Sny*, oglądanych tłumnie, szczególnie przez młodych ludzi, w Kłajpedzie (Klaipeda Culture Communication Center) i Kaliningradzie (Baltic Branch of the National Centre for Contemporary Arts) w 2014 r.⁷

Witosław Czerwonka to osobowość zasłużona dla współczesnej sztuki intermedialnej. Jak podkreśla Józef Robakowski, jako profesor zwyczajny Czerwonka był autorem licznych, niezwykle przenikliwych recenzji umożliwiających pozyskiwanie stopni naukowych przez kolejne pokolenia artystów. Był też wielokrotnie kuratorem bądź współkuratorem wydarzeń, wystaw, festiwali intermedialnych i autorem tekstów. Brał udział w kluczowych dyskusjach, każdorazowo broniąc nowych zjawisk w sztuce. Przyczynił się do widoczności swoich uczelnianych i pozaucelnianych uczniów, niejednokrotnie również na arenie międzynarodowej. Od lat 70. związany z międzynarodowym środowiskiem artystów kontrkulturowych, był także przedmiotem licznych wystaw

Eliasson (e.g. *Sun* in Tate Modern in London in 2003), and, on our home ground, Jacek Dominiczak, Monika Zawadzka, and Dominik Lejman (architectonic structure *Slowing Down/Delaminating Façade* in 2004), or Katarzyna Krakowiak (*For the Walls to Tremble, Swelling with the Hidden Knowledge of Great Power* in 2012), who, within the scope of the Architecture Biennial in Venice, in the Polish Pavilion carried out projects inviting into an “empty”, “feeling”, “hearing” interior. We also have to recall here the experimental realizations of Konrad Smoleński from the second decade of the 21st century, which generated sound-tremors, as well as Sławomir Lipnicki’s activities in the social tissue (with people who have trouble functioning in a society).

The next stage in Czerwonka’s artistic work was *Random Erring* (created since 2012), in whose recording in the spaces of Nowy Port he was accompanied by Jolanta Ciesielska. Her efforts made it possible for the spatiotemporal video-drawings created at that time to be displayed during transboundary projects in CSW Łaźnia 2 in Nowy Port (at Witosław Czerwonka’s exhibition *Source* in 2013) and at individual exhibitions entitled *Three Dreams*, visited in droves, especially by young people, in Klaipeda (Klaipeda Culture Communication Center) and Kaliningrad (Baltic Branch of the National Centre for Contemporary Arts) in 2014.⁷

Witosław Czerwonka made a great contribution to the contemporary intermedia art. As emphasized by Józef Robakowski, as a full professor Czerwonka was the author of numerous extremely insightful reviews which enabled subsequent generations of artists to acquire academic degrees. He was repeatedly a curator or co-curator of events, exhibitions, intermedia festivals, and an author of publications. He took part in key debates, always defending new phenomena in art. He contributed to the visibility of his students, academic and otherwise, more than once also on the international arena. Affiliated with the international circle of counterculture artists since the 1970s, he was also the subject of numerous problem exhibitions and theoretical studies (let us mention,

⁷ Witosław Czerwonka. *Trzy sny*, wystawa w CSW Łaźnia 2 w Nowym Porcie w Gdańsku, kuratorka: Jolanta Ciesielska. W czerwcu 2015 r. Czerwonka i Ciesielska wzięli udział w niekomercyjnym międzynarodowym projekcie *Imago Mundi*. Artysta przekazał wówczas włoskiej kuratorce Lilianie Malcie pracę *Last Stage: for L.B.* (for Leszek Brogowski).

⁷ Witosław Czerwonka: *Three Dreams*, exhibition in CSW Łaźnia 2 in Nowy Port in Gdańsk, curator: Jolanta Ciesielska. In June 2015 Czerwonka and Ciesielska took part in a non-commercial international project *Imago Mundi*. At that time, the artist gifted to an Italian curator Liliana Malta the work *Last Stage: for L.B.* (for Leszek Brogowski).

problemowych oraz opracowań teoretycznych (wspomnijmy chociażby Jolantę Ciesielską, Danutę Ćwirko-Godycką, Gerharda Bluma-Kwiatkowskiego, Janusza Zagrodzkiego, Józefa Robakowskiego, Monikę Szewczyk, Leszka Brogowskiego, Wojciecha Leszczyńskiego, Romana Bromboszcza, Zofię Watrak, Małgorzatę Jankowską, Waldemara Baraniewskiego, Wojciecha Zamiarę, Roberta Kają, Elżbietę Kal, Kingę Jarocką, Marię Szymańską-Korejwo czy Dorotę Grubbę). Roman Pniewski podkreślał:

Witosław Czerwonka nieustannie rozmawiał z Niewidzialnym, jego Przestrzeń Widzenia nie była przestrzenią dominacji, Był wewnątrz, a zarazem obserwował delikatnie i nieznacznie z góry. Drzwi Pracowni, którą prowadził z Wojciechem Zamiarą, były zawsze otwarte, a wewnątrz rozgrywały się te Ich niekończące rozmowy, gdy Profesor Witosław Czerwonka odpowiadał, mówił do Niego... zarazem rozmawiał z Niewidzialnym. Była to Przestrzeń niemal nieprzerwanych projekcji Filmów i Narracji, w których mogliśmy niezapowiedziani zawsze uczestniczyć, może nawet nie było tam drzwi⁸.

for instance, Jolanta Ciesielska, Danuta Ćwirko-Godycka, Gerhard Blum-Kwiatkowski, Janusz Zagrodzki, Józef Robakowski, Monika Szewczyk, Leszek Brogowski, Wojciech Leszczyński, Roman Bromboszcz, Zofia Watrak, Małgorzata Jankowska, Waldemar Baraniewski, Wojciech Zamiara, Robert Kaja, Elżbieta Kal, Kinga Jarocka, Maria Szymańska-Korejwo, or Dorota Grubba). Roman Pniewski emphasized:

Witosław Czerwonka constantly conversed with the Invisible, His Field of Vision was not an area of domination, He was outside, at the same time observing gently and subtly from above. The door to the Studio he run with Wojciech Zamiara was always open, And inside, Their never-ending conversations played out; when Professor Witosław Czerwonka talked, spoke to Him... at the same time he conversed with the Invisible. It was a Space of almost incessant Film screenings and Narrations, In which we could always participate unannounced, maybe there never was no door⁸.

⁸ Wypowiedź Romana Pniewskiego dzień po odejściu prof. Witosława Czerwonki w rozmowie z autorką niniejszego tekstu, publikowaną w „Magazynie Sztuki” 7(2015) pod tytułem *Witosław Czerwonka nieustannie rozmawiał z Niewidzialnym*.

⁸ Roman Pniewski's statement after the passing of prof. Witosław Czerwonka in a conversation with the author of the present text, published in “Magazyn Sztuki” 7(2015) under the title *Witosław Czerwonka nieustannie rozmawiał z Niewidzialnym*.

WITOSŁAW CZERWONKA

Urodził się 4 czerwca 1949 r. we Wrocławiu. Zmarł 29 lipca 2015 r. w Gdańsku. W latach 1967–1972 studiował na Wydziale Malarstwa i Rzeźby w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Dyplom uzyskał w 1972 r. w Pracowni Malarstwa prof. Jacka Żuławskiego oraz w Pracowni Projektowania Graficznego doc. Witolda Janowskiego. W latach 70. uprawiał głównie malarstwo, grafikę i rysunek, w późniejszym okresie zakres jego zainteresowań obejmował performans, wideofilmowanie, instalacje i wideorzeźby. W latach 1978–1980 wraz z Adamem Harasem i Jerzym Ostrogórskim założył i prowadził galerię sztuki konceptualnej AUT w Gdańsku, a następnie OUT w Sopocie. W latach 1980–1982 współtworzył z doc. Romanem Usarewiczem nowatorski program Pracowni Podstaw Projektowania, który rozwijał i wdrażał z Wojciechem Zamiarą do 1993 r. Na bazie tych doświadczeń pod koniec lat 80. utworzył Pracownię Intermedialną PI, którą kierował do 2015 r. W 1995 r. uzyskał tytuł profesora nadzwyczajnego, a w 2000 r. tytuł profesora zwyczajnego. W latach 1990–1993 pełnił funkcję Prorektora, a w latach 1993–1999 funkcję Dziekana Wydziału Malarstwa i Grafiki gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od 2000 r. kierował Pracownią Przestrzeni Audio i Video na Wydziale Rzeźby.

WITOSŁAW CZERWONKA

Born on June 4, 1949, in Wrocław. Died on July 29, 2015, in Gdańsk. In the years 1967–1972 he studied at the Faculty of Painting and Sculpture at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk. Diploma in 1972 in prof. Jacek Żuławski's Painting Workshop and in doc. Witold Janowski's Graphic Design Workshop. In the 1970s he practiced mainly painting, graphic arts, and drawing; in the later period his interests lied in performance, video filming, installations, and video-sculpture. In the years 1978–1980 together with Adam Haras and Jerzy Ostrogórski he founded and run the conceptual art gallery AUT in Gdańsk, and later OUT in Sopot. In the years 1980–1982 he was co-creating, together with doc. Roman Usarewicz, a pioneering programme of the Design Basics Workshop, which he was developing and implementing with Wojciech Zamiara until 1993. On the basis of these experiences late in the 1980s he founded the PI Intermedia Workshop which he run until 2015. In 1995 he was granted the title of associate professor, and in 2000 the title of full professor. In the years 1990–1993 he held the position of Vice-Rector, and in the years 1993–1999 the position of the Dean of the Faculty of Painting and Graphic Arts at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. Since 2000 he was running the Audio and Video Space Workshop at the Faculty of Sculpture.



↑ Ostatnia pełnia, 2 czerwca 2015, fotografia
The Recent Full Moon, 2 June 2015, photograph





↑ Andrzej Awwiej i Joanna Kabala, dedykowane prof. Witosławowi Czerwonce, 2016
Andrzej Awwiej and Joanna Kabala, dedicated to prof. Witosław Czerwotka, 2016

ANDRZEJ AWSIEJ

Urodził się w 1963 r. w Kędzierzynie-Koźlu. Artysta ekspresjonista. Absolwent Wydziału Malarstwa i Grafiki PWSSP w Gdańsku, gdzie studiował w latach 1986–1991. Brał udział w wystawie *Najlepsze dyplomy 1991* w PGS w Sopocie. Współtwórca wielu grup artystycznych, m.in. Yo Als Jetzt oraz CUKT. Zastosował twórczo technikę szablonu, kreując unikalny styl znany z wielu wydawnictw pojedynczych oraz plakatów i ulotek Tranzytoryjnej Formacji TOTART. Na użytek akcji scenicznych TOTART-u tworzył także oryginalne diaporamy. Współtworzył i prowadził Galerię-Pracownię C14~~~. Brał udział w projekcie *Otwarte Atelier*, który poskutkowało utworzeniem Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku. Uczestnik festiwalu WRO (1993, 1995). Jako malarz początkowo tworzył wielkoformatowe obrazy oraz instalacje rzeźbiarko-malarskie, a od 1992 r. zajął się projektowaniem komputerowym, tworząc filmy eksperymentalne oraz animacje do produkcji telewizyjnych (m.in. do *Lalamido* oraz innych programów TVP2, a także teledysk do utworu grupy Dezerter *Nie ma zagrożenia*). Od 1996 r. mieszka w Holandii. W pracy twórczej bada zagadnienie malarstwa elektronicznego, którego istotnym elementem stała się grafika trójwymiarowa. Od 2002 r. jako „vangdansk” realizuje wraz z Joanną Kabalą projekty oparte na dokumentach artystycznych.

ANDRZEJ AWSIEJ

Born in 1963 in Kędzierzyn-Koźle. Expressionist. Graduate of the Faculty of Painting and Graphic Arts at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk, where he studied in the years 1986–1991. Participant of the exhibition *Best Diplomas 1991* in PGS in Sopot. Co-creator of numerous artistic groups, i.a., Yo Als Jetzt and CUKT. He creatively employed the template technique, developing his own unique style known from many individual publications as well as posters and leaflets of the Transitory Formation TOTART. For the purpose of TOTART's theatrical activities he also created original diaporamas. He co-created and run the Gallery-Workshop C14~~~. He participated in the project *Open Atelier*, which resulted in the establishment of the Łaznia Centre for Contemporary Art in Gdańsk. Participant of the WRO festival (1993, 1995). As a painter he initially created large-format paintings and sculptural painting installations; then, in 1992, he became engaged in computer design, making experimental films and animations for TV productions (for, i.a., *Lalamido* and other TVP2 programmes, as well as a music video for the song *Nie ma zagrożenia* [There is no threat] by Dezerter). Since 1996 he has been living in the Netherlands. In his creative work he studies the issue of electronic painting, whose essential element became three-dimensional graphics. Since 2002, as “vangdansk”, together with Joanna Kabala he has been carrying out projects based on artistic documentaries.

JOANNA E. KABALA

Urodziła się w 1965 r. w Gdańsku. Artystka, projektantka oraz tłumaczka z angielskiego i niderlandzkiego na polski. Absolwentka Wydziału Malarstwa i Grafiki PWSSP w Gdańsku, gdzie studiowała w latach 1984–1989. Otrzymała podyplomowe stypendium Ministra Kultury i Sztuki. Absolwentka Informatyki Stosowanej De Montfort University w Leicester (1993–1994). W latach 1986–1992 współpracowała z kilkoma grupami artystycznymi, m.in. Yo Als Jetzt oraz z Tranzytoryjną Formacją TOTART, wypracowując charakterystyczny styl projektowania. Była również zaangażowana w tworzenie i prowadzenie Galerii-Pracowni C14~~~. Od 1996 r. mieszka w Holandii. Jako *interaction designer* pracowała tam w Philips Design, uczestnicząc w pionierskim programie badań nad włączeniem sztuk pięknych do procesu projektowania przemysłowego. Rezultatami tych prac twórczo-badawczych są liczne wizualizacje oraz opatentowana metoda pozyskiwania profili użytkowników systemów komputerowych. Od 2002 r. wraz z Andrzejem Awsiejem realizuje projekty artystyczne jako „vangdansk”, zgłębiając zagadnienie zastosowania technik cyfrowych w tworzeniu obrazów, ilustracji książkowych i filmów komputerowych.

JOANNA E. KABALA

Born in 1965 in Gdańsk. Artist, designer, and translator from English and Dutch to Polish. Graduate of the Faculty of Painting and Graphic Arts at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk, where she studied in the years 1984–1989. She was granted the postgraduate scholarship of the Minister of Culture and Art. Graduate of Applied Computer Science at De Montfort University in Leicester (1993–1994). In the years 1986–1992 she cooperated with several artistic groups, i.a., Yo Als Jetzt and Transitory Formation TOTART, working out her characteristic designing style. She was also engaged in creating and running the Gallery-Workshop C14~~~. Since 1996 she's been living in the Netherlands. There, as an interaction designer, she worked in Philips Design, taking part in a pioneering research on the inclusion of fine arts into the process of industrial design. The result of this creative and scientific work include numerous visualisations and a patented method of obtaining the profiles of computer systems users. Since 2002, together with Andrzej Awsiej, she has been carrying out artistic projects as “vangdansk”, studying the issue of using digital techniques in the creation of images, book illustrations, and computer films.

Krzysztof Gliszczyński

FÊTE FUNÈBRE

50

Na wystawie *Fête funèbre* postanowi-
łem pokazać obrazy, pracę wideo oraz
obiekt *Urny*. *Urny* powstają od 1992 r.
i łączą różne okresy mojej twórczości.
Trudno powiedzieć, czy zawierają
w sobie pewną esencjalność tego czasu –
na pewno są autentycznym świadkiem
wydarzeń. W pewnym momencie stały
się dla mnie inspiracją do stworzenia
obrazów synergicznych, które z kolei
powodują, że *Urny* symbolicznie znikają.
Praca wideo zatytułowana *Winienie*
z 2012 r. nawiązuje do wątków, jakie
pojawili się w obrazach, które zapre-
zentowałem na wystawie *Trzy przestrze-
nie* w Galerii Koło w 2002 r. Moja własna
postać – ciało – pojawia się ponownie,
w tym wypadku zarejestrowana podczas
akcji dokamerowej, tworząc pewną
parabolę czasową, ujawniającą powta-
rzalność zdarzeń w sztuce. Zbiór tych
wszystkich elementów – prac malar-
skich, obiektu i pracy wideo – stanowi
dla mnie ważne zderzenie idei montażu,
który poprzez owo zestawienie oraz
w kontekście całej mojej twórczości
stawia pytania o przemijanie, spletające
sztukę i życie wzajemnymi relacjami.
Dystans czasu – pojęty w dwojnasób,

At the exhibition *Fête funèbre* I decided to
display my paintings, a video work, and
the object *Urns*. I have been creating *Urns*
since 1992 and they encompass different
stages of my artistic development. It is
difficult to say whether they incorporate
a certain essentiality of that time –
undoubtedly they are an authentic wit-
ness of the events. At some point they
became an inspiration for me to create
synergic paintings, which, in turn, make
Urns symbolically disappear. The 2012
video work entitled *Blaming* refers to the
motifs that appeared in my paintings
displayed at the exhibition *Three Spaces*
in Koło Gallery in 2002. My own figure –
my body – appears again, in this case
recorded during a to-camera action,
creating a time parable of sorts, which
reveals the repetitiveness of events in
art. For me, the collection of all these
elements – the paintings, the object,
and the video work – constitutes an
important clash of the ideas of editing,
which through this juxtaposition and in
the context of my whole artistic output
poses questions about transience, which
intertwine art and life with mutual rela-
tions. The distance of time – understood

➤ *Urny*, 1992–2016, residua
malarskie, 188×73,5×73,5
(25 sztuk każda
47×10,5×10,5 cm)
Urns, 1992–2016, painting
residues, 188×73,5×73,5
(25 pieces, each
47×10,5×10,5 cm)



między chwilami w czasie rzeczywistym i próbami jego zatrzymania w sztuce – pozwala spojrzeć na związki, jakie tworzą się między pracami. Mamy zatem rodzaj święta, podczas którego będziemy celebrować to, co nieuchronne, przyglądając się w zwierciadle swoim odbiciom.

Na początku moich poszukiwań artystycznych pojęcie nieobecności dotyczyło uobecniania w polu widzialności poprzez akt twórczy; w późniejszym okresie ujawniło się ono w fizycznym przywołaniu nieobecnego, który stał się boleśnie realny. Obraz *Nieobecny* z 1999 r. poświęcony jest memu nieżyjącemu ojcu. Jak uwidocznic to, co trudno wyrazić? Jak uchwycić moment czyjeś nieobecności? Chciałem, aby obraz sprawiał wrażenie ściany, którą ktoś przed chwilą pomalował, która nigdy nie wyschnie i nie stanie się równą, gładką powierzchnią.

Nawiązanie dialogu było dla mnie momentem określenia mojej postawy w sztuce i wyznaczyło pewien nieistniejący fizycznie obszar, który staje się umownie widoczny dopiero w dziele sztuki. Moje rozważania artystyczne odnajdywały wsparcie w krytycznym sądzie Hanny Arendt:

Każdy akt umysłowy opiera się na zdolności umysłu do przedstawiania sobie tego, co jest nieobecne w zmysłach. [...] Jedynie dzięki zdolności umysłu do uobecniania nieobecnego możemy powiedzieć, że czegoś „już nie ma” lub że czegoś „jeszcze nie ma”¹.

Twórczość artystyczna była dla mnie procesem myślowym uruchamiającym najgłębiej umiesczone, niedostępne zmysłom źródło refleksji. Nie ma lepszego sposobu, by je ujawnić, niż gest, język ciała. Ciało jest medium, które daje możliwość ujawnienia tego, co nieobecne. Prosty gest, pozostawiający po sobie ślad w formie rytu, dodatkowo podkreśla symboliczną pustkę oczekującą wypełnienia. Te dwie przeciwstawne siły towarzyszą ludzkości od zarania jej dziejów – antagonizm, który Freud określił jako popęd życia i śmierci, stanowi o instynkcie, który odgrywa istotną rolę w kreacji dzieła sztuki. Sam pusty ryt jako ważny moment procesu myślowego sprawił, że zatrzymałem się nad fenomenem nieobecności jako pustki i jej celebracji. Linia, która była tylko śladem, stała się elementem gry; myślenie miało podążać jej torem, przemierzając labirynt, licząc na „reparacje”.

both as the distance between the moments in real time and the attempts to preserve it in art – allows us to look at the associations between different works. Thus, we have a kind of a holiday, during which we will celebrate the inevitable, watching our reflections in the mirror.

At the beginning of my artistic investigations the concept of absence was referring to making the absent present in the field of visibility through an act of creation; in the later stage, it manifested itself in the physical evocation of the absent, who became painfully real. The painting *Absent* from 1999 is dedicated to my dead father. How to make visible that which is so difficult to express? How to capture the moment of someone's absence? I wished for the painting to resemble a freshly painted wall that would never dry and never become an even, smooth surface.

For me, entering into a dialogue was a moment of defining my attitude in art; it determined a certain non-physical area, which becomes conventionally visible only in a work of art. My artistic reflections found support in the critical statement of Hannah Arendt:

Every mental act rests on the mind's faculty of having present to itself what is absent from sense. [...] Only because of the mind's capacity for making present what is absent can we say “no more” and constitute a past for ourselves, or say “not yet” and get ready for the future¹.

For me, artistic creation was an intellectual process that activated the deepest source of reflection, inaccessible to the senses. There is no better way to manifest it than through gesture, the language of the body. The body is a medium that enables us to reveal what is absent. A simple gesture that leaves a trace in the form of a rite, additionally highlights the symbolic emptiness awaiting to be filled. These two opposing forces accompany mankind since the dawn of history – on the antagonism that Freud termed the life and death drives rests the instinct that plays a crucial part in the creation of an artwork. A simple rite alone, as an important moment of the intellectual process, made me stop before the phenomenon of absence as emptiness and its celebration. A line, which was but a trace, became an element of the game; the thought was supposed to follow its trail, traversing the labyrinth, hoping for “reparations”.

¹ Hannah Arendt, *O myśleniu*, Warszawa 1989, s. 49.

¹ Hannah Arendt, *The Life of the Mind*, New York 1977, pp. 75–76.

W miękkiej materii farby staram się przekazać pewien impuls, który jak diagram odzwierciedla stan ciała. Czasami całodzienne żmudne poszukiwanie koloru, jego sublimowanie, nadawanie własnego charakteru, oddala go od tego, co bliskie i znane. Ten proces, mimo swojego estetycznego finału, to bardziej zaprzeczenie tego, co estetyczne. Sublimacja jest procesem separowania, oczyszczania, nadawania innego stanu. Gest pozwolił moim lewitującym postaciom na uwolnienie. Postacie owinięte kokonem linii powoli stają się coraz cieńsze i znikają z mojego pola widzialności, na którym zaczyna się autonomia. Mam wrażenie, że wrócą – linia jest bowiem tym, co łączy.

Sam proces rysowania jest dla mnie aktem pełnego oddania. Po omacku, intuicyjnie szukałem idealnego miejsca, w którym odnalazłbym za pomocą gestu własny znak. Zacząłem przykładac większą wagę do linii i jej esencjonalności. Ta minimalna ingerencja – pozostawienie śladu emocji w zastygającej farbie – dotyczyła pojęcia nieobecności².

Trzy przestrzenie

Czym jest obszar trzech przestrzeni?

Hannah Arendt przywołuje stare marzenie, obecne w metafizyce Zachodu od Parmenidesa po Hegla – marzenie o pozaczasowym obszarze wiecznego trwania *nunc stans*. Nie ma w nim kalendarzy i zegarów. Jest to obszar myśli. W moich *Trzech przestrzeniach* zachęcam do porzucenia tego, co nas popędza, i przyjęcia roli arbitra. W obrazie *Lewitacja* przedstawiam swoją postać, leżącą, kontemplującą, odcinającą się od otoczenia; w drugim obrazie zatytułowanym *Trzy przestrzenie* wyciągam rękę, by zachęcić leżącą postać do uniesienia się, będąc w czasie „pomiędzy”, w przepaści czasowej pomiędzy tym, co było, a tym, co będzie. Zachęta do lewitacji to zachęta do uwolnienia się od wpływu siły grawitacji i, na przekór wszystkiemu, stania się metaforą niewyraźności czasu, w którym nieobecność, przemijalność, powtarzalność, utrata i wieczny powrót splatają się w jedną całość.

Ten ostateczny sens paraboli ujawnia się w ostatnim zdaniu, gdy „on”, umieszczony w przepaści czasu, która jest nieruchomą teraźniejszością, czyli *nunc stans*, marzy o chwili nieuwagi, gdy czas wyczerpie swą siłę, w świecie zapanuje spokój; wprawdzie nie będzie to wieczny spokój, lecz trwający dość długo, by dać „mu” szansę wyskoczenia poza linię walki i zdobycia pozycji obserwatora, sędziego znajdującego się poza grą życia,

Through the soft substance of paint I attempt to send a certain impulse, which like a diagram reflects the condition of the body. Sometimes a day-long arduous search for colour, its sublimation, providing it with its own character, distances from what is close and familiar. This process, despite its aesthetic finale, is rather a negation of the aesthetic. Sublimation is a process of separation, purification, changing the state. The gesture allowed my levitating characters to be freed. The figures, wrapped up in a cocoon of lines, slowly become thinner and disappear from my field of visibility, where autonomy begins. I am under the impression that they will come back – for the line is that which connects.

For me, the very process of drawing is an act of complete devotion. Blindly, intuitively I was searching for a perfect place, in which I would find, by means of gesture, my own sign. I started to give more weight to the line and its essentiality. This minimal interference – leaving a trace of emotion in coagulating paint – concerned the concept of absence².

Three Spaces

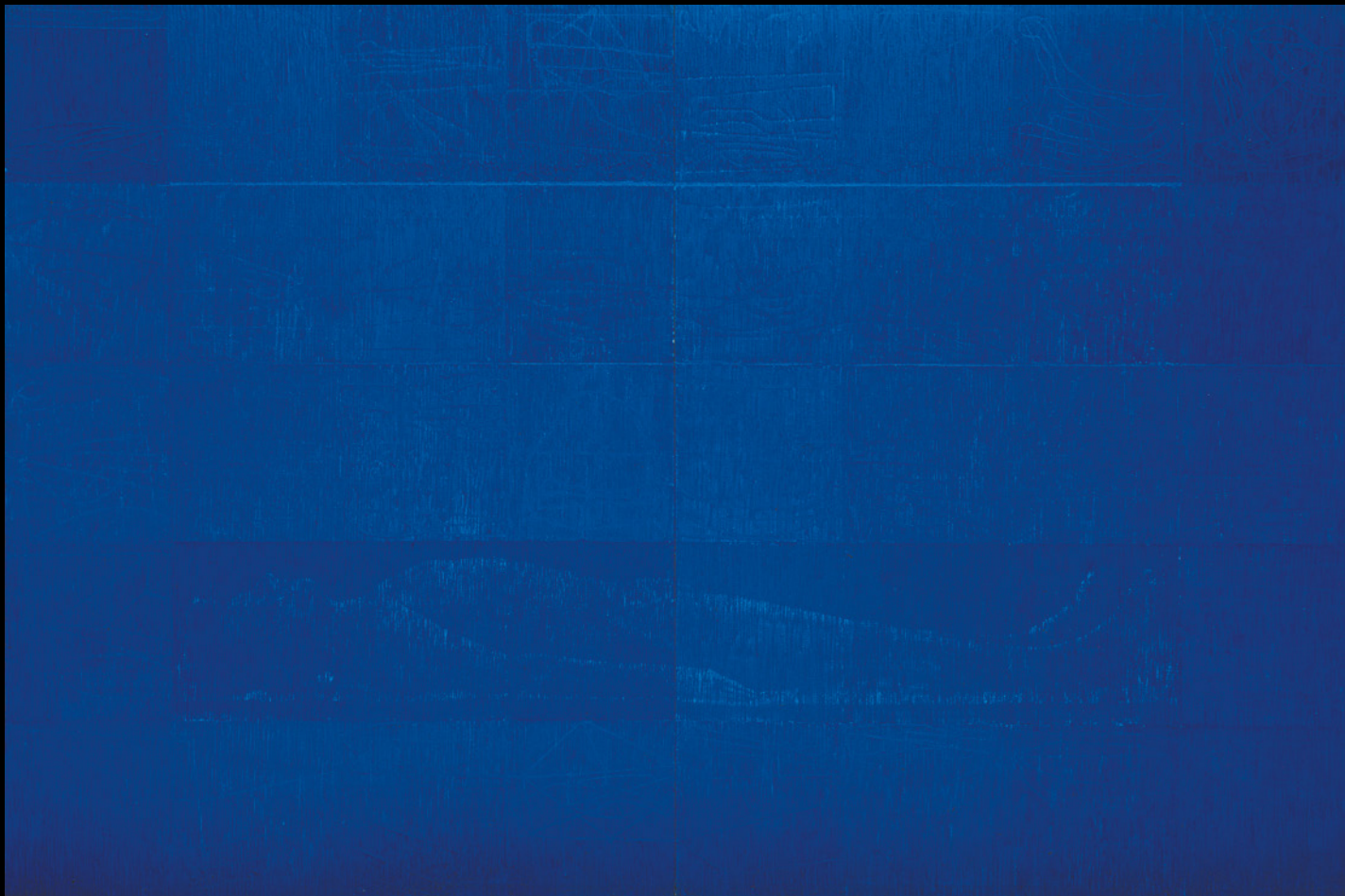
What is the area of three spaces?

Hannah Arendt refers to a dream present in Western metaphysics since Parmenides to Hegel – a dream about an area not subject to the limitations of time, an area of eternal existence, *nunc stans*. There are no calendars or clocks there. It is an area of the mind. In my *Three Spaces* I encourage to leave behind what rushes us and to take on the role of an arbitrator. In the painting *Levitation* I depict myself, lying, contemplating, standing out from the background; in the second painting entitled *Three Spaces* I extend a hand to encourage the lying figure to rise up, in a time “between”, in a temporal abyss between what was and what will be. The encouragement to levitate is an encouragement to free oneself from the influence of gravity and, against all odds, to become a metaphor of the inexpressibility of time, in which absence, transience, repetitiveness, loss, and eternal return intertwine to form a single whole.

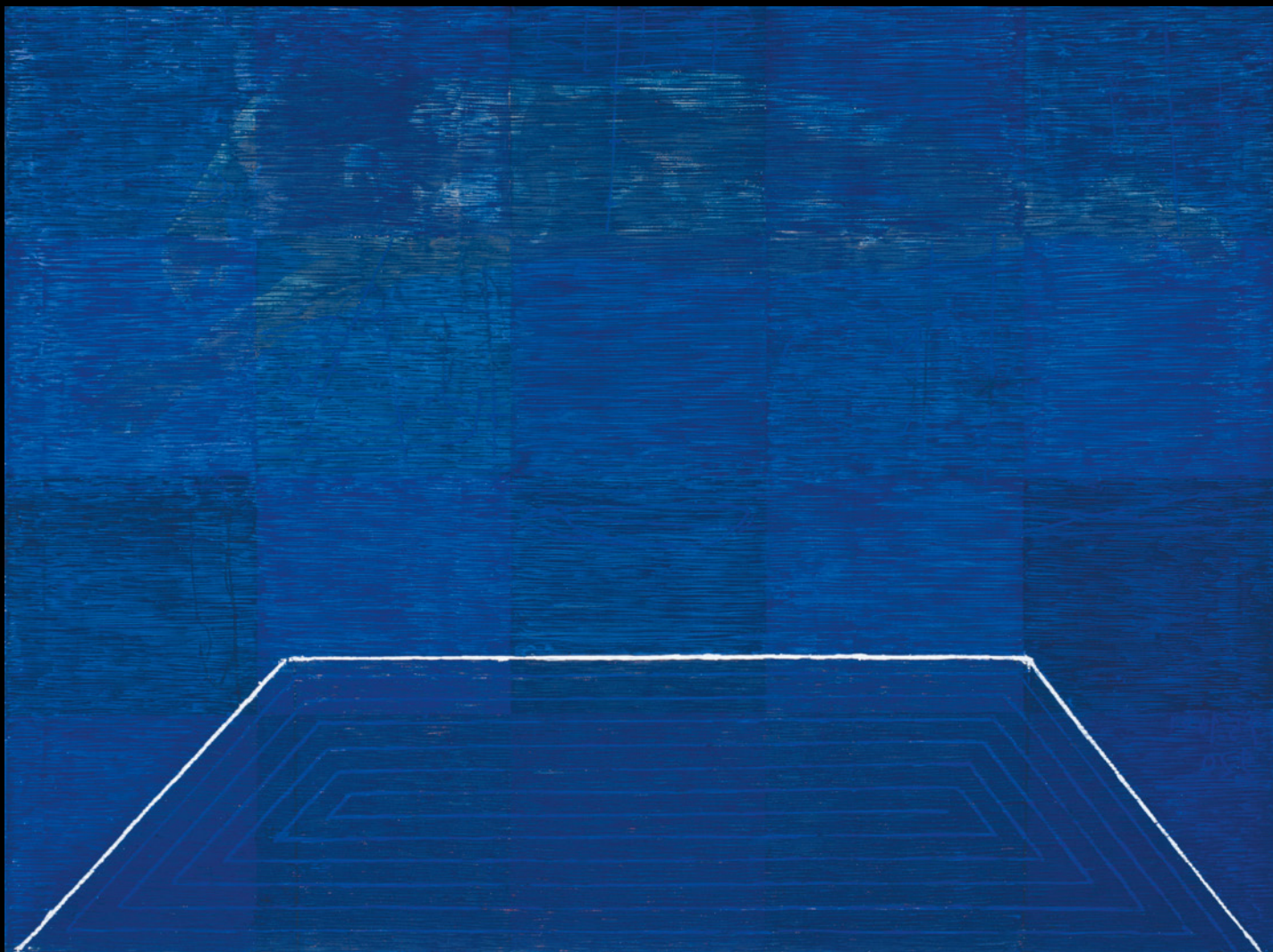
The final meaning of the parable comes to the fore in the concluding sentence, when “he”, situated in the time gap, which is an immovable present, a *nunc stans*, dreams of the unguarded moment when time will have exhausted its force; then quiet will settle down on the world, not an eternal quiet but just lasting long enough to give “him” the chance of jumping out of the fighting line to be promoted to the position of umpire, the spec-

² Krzysztof Gliszczyński, autoreferat, 2011, archiwum Autora.

² Krzysztof Gliszczyński, self-report, 2011, Author's archive.



↑ *Lewitacja*, 2000, olej, enkaustyka, pigmenty,
pył marmurowy na płótnie, 200×300 cm
Levitation, 2000, oil, encaustic, pigments,
marble dust on canvas, 200×300 cm



↑ *Na skraju*, 2001, olej, enkaustyka, pigmenty, pył marmurowy
na płótnie, 150×200 cm
On the Edge, 2001, oil, encaustic, pigments, marble dust on
canvas, 150×200 cm

do którego może zostać odniesiony sens rozciągłości czasu pomiędzy narodzinami i śmiercią, ponieważ „on” jest poza tym³.

W opowiadaniu *Tamten* Jorge Luis Borges tworzy swojego oddalonego w czasie sobowtóra, by móc prowadzić z nim (a właściwie ze sobą) rozmowę, powrócić do własnych wątpliwości i skonfrontować je z późniejszymi wyborami. Artystyczny zabieg cofnięcia się w czasie czy też próby powstrzymania jego upływu daje możliwość powrotu i odwrócenia jego naturalnego biegu – zatrzymania na chwilę tego, co nieuchronne. Zajęta w międzyczasie pozycja obserwatora pozwala uwolnić się od teraźniejszości i wpływu czasu. W cyklu prac *Autoportret a'retour* mierzę się z czasem i jego presją oraz uruchamiam proces odzyskiwania pamięci. Przenosząc materię z jednego obrazu na drugi, powiększam jego fizyczny obszar, rozciągam go i odciskam jego residuum na płaskiej powierzchni płótna. Tworzę strukturę synergicznej materii, w której zawarta pamięć jest nośnikiem idei i doświadczeń budujących tożsamość. Droga *a'retour* daje możliwość przyjrzenia się ponownie procesowi wyłaniania się obrazu-wizerunku, jego wyobcowywaniu, które wyprowadza go z immanencji, by mógł zaistnieć w innym wymiarze.

Urny

W 1992 r. zacząłem zbierać pozostałości mojej pracy. Były ulotne, zaprzeczały konieczności budowy czegoś trwałego, budziły we mnie świadomość kruchości, ulotności i fragmentaryczności wszystkiego, co robimy. Czy taki jest obraz, który po nas pozostaje? Kiedyś napisałem:

Wszystko przykrywamy warstwami niepotrzebnych nam rzeczy, a w końcu sami tworzymy proch, który jest kolejną warstwą.

Świeżo zeszkrobane strużyny farby umieszczam w drewnianych szalunkach, gdzie podlegają procesowi kompresji, a wreszcie zastygają. Odcisk – jako gest – w tym przypadku stał się ciągiem operacyjnym i ujawnił wiele nowych znaczeń. W procesie tym tworzy się system synergii pomiędzy materią, formą, pamięcią i czynnością ciała. Formowanie odcisku Gilbert Simondon na sposób fenomenologiczny ujął jako proces przybierania kształtu, niewidocznego w procesie technicznym. *Synergy* – termin alchemiczny odwołujący się do tego, co materialne i niematerialne – pozwala ujawnić

tator and judge outside the game of life, to whom the meaning of this time span between birth and death can be referred because “he” is not involved in it³.

In his short story *The Other*, Jorge Luis Borges creates his doppelganger, far apart in time, to engage with him (that is, with himself) in a conversation, go back to his own doubts, and confront them with his later choices. The artistic move of going back in time or attempting to stop the passage of time provides the possibility to return and reverse its natural course – to hold off, for a while, the inevitable. The position of an observer, assumed meanwhile, allows to free oneself from the present and from the influence of time. In the cycle *Self-Portrait A'retour* I face the issue of time and its pressure and activate the process of regaining memory. Transferring matter from one painting to another, I expand its physical surface area, outstretch it, and impress its residuum on the flat surface of the canvas. I create a structure of synergic matter; the memory it contains serves as a medium of ideas and experiences that form identity. The *a'retour* way enables to once again take a look at the process of the emergence of a painting-image, its alienation, which leads it out of immanence so that it could exist in another dimension.

Urns

In 1992, I started to collect the residues of my work. They were ephemeral, they contradicted the need to create something lasting, they made me aware of the fragility, elusiveness, and fragmentariness of everything we do. Is this the image that we leave behind? I once wrote:

We cover everything with layers of unnecessary things, and in the end we ourselves turn into dust, which is another layer.

I put freshly scraped off trickles of paint in wooden formworks, where they undergo a process of compression, and finally congeal. In this case, an impression – as a gesture – became an operational sequence and revealed numerous new meanings. In this process, a synergic system is established between matter, form, memory, and body function. The formation of an impression was phenomenologically regarded by Gilbert Simondon as a process of taking a shape, unobservable in the technical process. *Synergy* – an alchemic term relating to the material and the immaterial – allows to

3 Hannah Arendt, *O myśleniu*, s. 131.

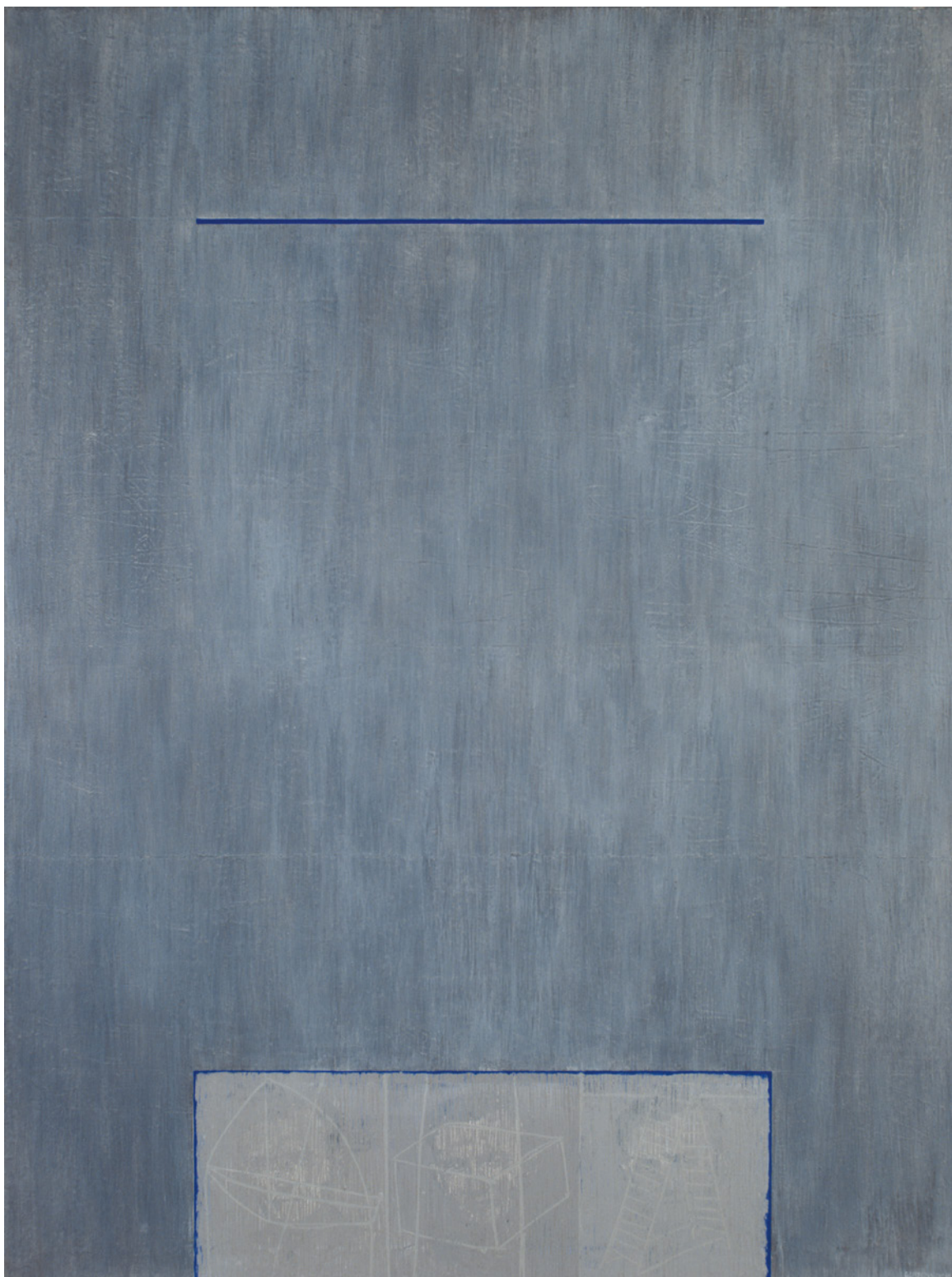
3 Hannah Arendt, *The Life...*, pp. 206–207.

ukryty potencjał materii odrzuconej, marginalnej i fragmentarycznej. Badanie tego alchemicznego zagadnienia oraz powstałych na tym gruncie koncepcji Jungowskich daje możliwość odczytywania znaczeń związanych z residuum, z pamięcią, która przechowuje ślad stworzonych obrazów i wskazuje na ich nieobecność. W tym zdarzeniu próbuję łączyć niepowiązane na pozór fakty, by ujawnić ich nową jakość, badając punkty, w których stykają się ze sobą materialne i niematerialne stany istnienia. Urna to żałoba. Ukazuje silny związek straty z chęcią odzyskania tego, co minęło. W pewien symboliczny sposób to, co zostało pogrzebane, może narodzić się na nowo. To, co zdekonstruowane, może ulec rekonstrukcji. Malować „nigdy więcej” czy malować jak nigdy więcej?

manifest the hidden potential of the rejected, marginal, fragmentary matter. A study of this alchemic issue and the Jungian concepts developed on this basis allows to interpret the meanings related to the residuum, the memory that stores the traces of the created paintings and emphasizes their absence. I endeavour to connect the seemingly unconnected facts to reveal their new quality, studying the points of contact between the material and immaterial states of being. An urn means mourning. It shows a strong relation between loss and the desire to reclaim the past. In a certain symbolic way what has been buried can be born again. What has been deconstructed can be constructed anew. To paint “never again” or to paint like never again?

↓ *Trzy przestrzenie*, 2001, olej, enkaustyka, pigmenty, pył marmurowy na płótnie, 200×300 cm
Three Spaces, 2001, oil, encaustic, pigments, marble dust on canvas, 200×300 cm





KRZYSZTOF GLISZCZYŃSKI

Urodził się w 1962 r. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Gdańsku. W 1987 r. uzyskał dyplom w pracowni prof. Kazimierza Ostrowskiego. Założył i w latach 1995–2002 współprowadził Galerię Koło w Gdańsku. Pomysłodawca Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego przyznawanej przez ZPAP w Gdańsku. Tytuł profesora otrzymał w 2011 r. Związany z gdańską Akademią Sztuk Pięknych. Dziekan Wydziału Malarstwa w latach 2008–2012, prorektor ds. rozwoju i współpracy w latach 2012–2016, obecnie prowadzi III Pracownię Malarstwa na Wydziale Malarstwa. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach w kraju i za granicą, m.in.: *Spektrum* (Niemcy, 1999), *The Same = Not the Same* (Wielka Brytania, 1999), *Shanghai in the Eyes of World Artists* (Chiny, 2002), *Przestrzeń codzienności* (Niemcy, 2003), *Ewolucja obrazu* (Węgry, 2008), *Remains* (Izrael, 2008). Stypendysta DAAD (1992) i Pollock-Krasner Foundation (2000). Nagradzany na wystawie *Bielska Jesień '93*, XVI Festiwalu Malarstwa w Szczecinie i III Triennale Sztuki Pomorskiej. Otrzymał Nagrodę Rektora ASP w Gdańsku I st. (2000, 2014) i II st. (2003, 2011) i odznakę honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej” (2015). Pobyty rezydencyjne w Chinach, Francji, Izraelu i Niemczech. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, obiektem oraz filmem.

KRZYSZTOF GLISZCZYŃSKI

Born in 1962. He studied at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk. Diploma in 1987 in prof. Kazimierz Ostrowski's studio. He founded and, in the years 1995–2002, run the "Koło" Gallery in Gdańsk. Initiator of the Kazimierz Ostrowski's Award granted by ZPAP in Gdańsk. He was granted the title of professor in 2011. Affiliated with the Academy of Fine Arts in Gdańsk. Dean of the Faculty of Painting in 2008–2012, Vice-Rector for Development and Cooperation in 2012–2016, he presently runs the III Painting Workshop at the Faculty of Painting. Participant of several dozen exhibitions in Poland and abroad, i.a., *Spektrum* (Germany, 1999), *The Same = Not the Same* (United Kingdom, 1999), *Shanghai in the Eyes of World Artists* (China, 2002), *Everyday Spaces* (Germany, 2003), *Evolution of the Image* (Hungary, 2008), and *Remains* (Israel, 2008). DAAD (1992) and Pollock-Krasner Foundation (2000) scholarship holder. Awarded at the *Bielska Jesień '93* exhibition, XVI Festival of Painting in Szczecin, and III Triennial of Pomeranian Art. He was granted the 1st degree (2000, 2014) and 2nd degree (2003, 2011) Rector's Award at the AFA in Gdańsk, as well as the Order of Merit for Polish Culture (2015). Residencies in China, France, Israel, and Germany. He practices painting, drawing, object art, and film.

- ▀ *Nieobecny*, 1999, olej, enkaustyka, dyspersja, pył marmurowy, popiół na płótnie, 200×150 cm
The Absent One, 1999, oil, encaustic, dispersion, marble dust, ash on canvas, 200×150 cm

Zbigniew Gorlak

Nigdzie *Nowhere*

60

Moją sprawą jednak nie jest ani sprawa Boga, ani sprawa Człowieka; nie jest nią Prawda, Dobro, Prawo czy Wolność – Moja sprawa to tylko to, co Moje. I nie jest nią bynajmniej jakaś wspólna, lecz jedyna sprawa, tak jak Ja sam jestem jedyny. Poza Mną zaś nie obchodzi Mnie nic!¹

Urodziłem się w Sopocie. Zostałem malarzem. Pamiętam, jak z ojcem malowaliśmy pokoje z papierowymi czapkami na głowach, niczym arlekini. Zawsze malowaliśmy latem. Taki był komunizm w PRL. Mieszkalem wtedy przy ulicy 20 Października. Jej nazwę zmieniano co dekadę. Po wojnie nosiła dumnie imię Józefa Stalina, dziesięć lat wcześniej – Adolfa Hitlera. Na podwórku znaleźliśmy metalową skrzynię z encyklopediami Meyersa. Pewnie były właściciel kamienicy, Niemiec Kramp, schował je przed Sowietami. Herr Kramp

My concern is neither the divine nor the human, not the true, good, just, free, etc., but solely what is mine, and it is not a general one, but is – unique, as I am unique. Nothing is more to me than myself!¹

I was born in Sopot. I became a painter. I remember how together with my father we were painting rooms with paper hats on our heads, like harlequins. We were always painting during the summer. Such was the communism in PRL. At that time I lived at October 20th street. Its name was being changed every decade. After the war it proudly bore the name of Joseph Stalin, and ten years earlier – of Adolph Hitler. In the yard we found a metal chest with Meyers encyclopaedias. Most likely the former owner of the house, the German Kramp,

➤ *Hora melancholica* / 28, 2016, akryl, papier na płótnie
Hora melancholica / 28, 2016, acrylic, paper on canvas

¹ Max Stirner, *Jedyny i jego własność*, Warszawa 2012, s. 6.

¹ Max Stirner, *The Ego and Its Own*, Cambridge 1995, p. 7.

miał firmę przewozową i znał dyrektora muzeum w Danzingu, Herr Drosta. Po latach poznałem córkę pana Krampa, Ruth, i syna pana Drosta. Wspaniali Niemcy. Podwórko wyglądało jak z obrazów śląskiego malarza Jacka Rykały. Trzydzieści lat później zapoznałem się i z Jackiem, mieliśmy wspólną wystawę *Ogrody*. Wielki drewniany płot stał między podwórkami. Wspaniale pamiętam szalerki. Sąsiadka, rodowita bydgoszczanka, pani Balcer, trzymała tam kury. W 2008 r. w Mikołowie zobaczyłem śląskie szalerki – chlewiki. Wtedy namalowałem w plenerze obraz *Familoki, chlewiki....*. Całe dnie bawiliśmy się na podwórku. Po wojnie w wielkiej stodole leżało jeszcze niemieckie siano. Nikt nie zniszczył pięknie rzeźbionych żłobów w stajniach, z których korzystały wcześniej niemieckie konie.

Między zabawami córka sąsiadów zza płotu zdejmowała majtki i chłopcy wkraczali w wiek męski. W liceum z rozrzuwaniem wspominałem podobne sceny, oglądając filmy Felliniego w kinie Atlantic w Gdyni i francuskie filmy z Delonem. W 2000 r., w deszczu i wietrze na plaży w Dauville przeżyłem

hid them from the Soviets. Herr Kramp had a transport company and knew the director of the museum in Danzig, Herr Drost. Years after that I met Mr. Kramps's daughter, Ruth, and Mr. Drost's son. Admirable Germans. The yard looked like from the paintings of the Silesian painter Jacek Rykała. Thirty years later I also met Jacek, we had a joint exhibition *Gardens*. The yards were separated by a large wooden fence. I vividly remember the sheds. Our neighbour, born and raised in Bydgoszcz, kept her chickens there. In 2008 in Mikołów I saw Silesian sheds – sties. This was when I painted, in plein-air, *Familoks, Sties....*. All day long we were playing in the yard. After the war, German hay was still lying in the huge barn. No one destroyed the beautifully carved mangers in the stables used earlier by the German horses.

Between one game and another the daughter of the neighbours from behind the fence was taking off her panties and boys were growing into men. In high school I was recalling these scenes with tenderness while watching Fellini's films in the cinema Atlantic in Gdynia and the French





↑ Czarny kwadrat, 2015, akryl na płótnie
Black Square, 2015, acrylic on canvas

identyczną scenę. Na szczęście nie trafiłem na napad na bank, było spokojnie i nie było Delona w przemokniętym płaszczu. Na Monte Cassino, główny deptak w Sopocie, chodziłem w sobotę po cukierki anyżowe. Taki rarytas można było kupić w butiku z zachodnimi towarami. Sopot był wyjątkowy. Marynarze, bigbitowcy w Non Stopie przy plaży, cinkciarze i warszawiacy, nielubiani, chociaż dziewczyny stamtąd były piękne i wygadane.

Nie czytałem wtedy Bataille'a, ale kuzyn marynarz przywoził ze Szwecji świerszczyki, które również były zabronione. Pod Stopem przy Wyścigach uwielbiałem oglądać bijących się młodzieńców. Młodzież sopocka biła się z przyjezdnymi, nie oszczędzali szczególnie tych z Wrzeszcza. Krew się lała, ale czuło się, że walki odbywały się honorowo. I na zakończenie, już w ciemnościach, Locomotiv GT z Węgier odgrywał utwór Browna z tłem filmowym, w którym palono Frankenstein – i ten przeraźliwy krzyk wokalisty... Może dlatego tak uwielbiam Wernera Herzoga za film *Nosferatu wampir* z Kinskim. Klaus Kinski nigdy nie chciał się przyznać, że urodził się w Sopocie, w domu aptekarza przy ulicy Kościuszki. Może wyczuł, że Sopot robi się taki prowincjonalny, bez charakteru. Bez tego zapachu niemieckiego siana, z podwórkami, na których nie mogą się bawić dzieci, ponieważ zabudowano je garażami.

Minęły lata. Nie żyje mój Ojciec. Podwórka już nie ma. Te miejsca też już nie żyją. Umierają wraz ze mną. Pozostają sekundy, minuty, godziny. Ile jeszcze? Za mną pozostał czas stanu wojennego, przejazdu pod oknami mojej pracowni przy ulicy Niepodległości, Papieża, chodzenia na wagary w liceum z językiem francuskim i Madame Kącką.

To, co zostawiłem, jest gdzieś tam, gdzie jestem Ja. Czyli nigdzie, *anywhere*, *niemand*...

productions with Delon. In 2000, in rain and wind, at the beach in Dauville, I had an experience just like that. Fortunately, I didn't run into a bank robbery, it was very quiet, and there was no Delon in a soaking wet raincoat. On Saturdays I was buying aniseed candy on Monte Cassino, the main walkway in Sopot. Such delicacies could be bought only in a boutique with Western merchandise. Sopot was unique. Sailors, beat fans in the Non Stop at the beach, money-changers, and tourists from Warsaw, quite disliked, though the girls from there were beautiful and had a lot to say.

I wasn't reading Bataille at that time, but my cousin would bring me porn mags from Sweden, also prohibited. I loved to watch youngsters fight each other in front of the Stop in Wyścigi. The young residents of Sopot were fighting the strangers in town, especially those from Wrzeszcz. Blood was spilling, but you could feel that they were fighting honourably. And finally, in the dark, Locomotiv GT from Hungary was playing Brown with film background in which they were burning Frankenstein – and that horrifying scream of the singer... Maybe this is why I adore Werner Herzog for *Nosferatu the Vampyre* with Kinski. Klaus Kinski never wanted to admit that he was born in Sopot, in the house of an apothecary at Kościuszki street. Maybe he felt that Sopot will become so provincial, that it will lose its atmosphere. That the smell of the German hay will air out, and the children won't be able to play in the yards, now transformed into garages.

Years have passed. My Father is dead. The yard is no more. Those places are also dead. They die along with me. All that's left are seconds, minutes, hours. How much longer? Beyond me lies the time of the martial law, of the crossing below the windows of my studio at Niepodległości street, the Pope, of playing hooky in high school with French lessons and Madame Kącka.

What I have left is somewhere there, where I am. And that is nowhere, *nigdzie*, *niemand*...

ZBIGNIEW GORLAK

Urodził się w 1955 r. Studia odbył u prof. Władysława Jackiewicza. Obecnie zatrudniony w Pracowni Litografii Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku na stanowisku profesora. Zajmuje się malarstwem oraz grafiką. Kurator i pomysłodawca dużych przedsięwzięć wystawienniczych, takich jak *Retrospekcja I*, *Retrospekcja II*, *Trzy kolory – niebieski, biały, czerwony* oraz *Wrocław w Gdańsku*, *Gdańsk we Wrocławiu*. Od lat współpracuje z Fundacją Marka Marii Pieńkowskiego. Od ponad dwóch lat wystawia nieustannie rozrastającą się *Plastikową Armię LE&GO* nawiązującą do Terakotowej Armii z grobowca Cesarza Qin Shi w Shaanxi w Chinach. Równolegle zajmuje się tematem przemijania i tworzy cykl prac, litografii i obrazów pt.

Hora Melancholica i Pittura Melancholica.

ZBIGNIEW GORLAK

Born in 1955. He studied under prof. Władysław Jackiewicz. Presently employed in the Lithography Workshop at the Academy of Fine Arts in Gdańsk at the position of professor. Practices painting and graphic arts. Curator and initiator of large-scale exhibitions such as *Retrospect I*, *Retrospect II*, *Three Colours: Blue, White, Red*, and *Wrocław in Gdańsk*, *Gdańsk in Wrocław*. For years he has been cooperating with the Marek Maria Pieńkowski Foundation. For more than two years he has been exhibiting the ever-growing *LE&GO Plastic Army*, which refers to the Emperor Qin Shi's Terracotta Army in Shaanxi in China. At the same time he deals with the issue of transience and creates a cycle of works, lithographs and paintings, entitled *Hora Melancholica and Pittura Melancholica*.



↑ Śmierć, z cyklu *Bio Army Lego*, 2013, akryl na płótnie
Death, from the cycle *Bio Army Lego*, 2013, acrylic on canvas

Katarzyna Józefowicz

66

Miejsca, gdzie osiadają ciała, szukając każde swego wyludniacza. Dość obszerne, by poszukiwania mogły być daremne. Dość ciasne, by daremna była ucieczka¹.

Samuel Beckett, *Le dépeupleur*

Rzeźba–instalacja Katarzyny Józefowicz *Habitat*, osaczając nas swoją masowością, niejako wbrew kruchości materiału i ażurowej budowie, więzi widza w monsturalnej termitierze. Myślę, że to wrażenie powoduje właściwa rzeźbiarce organizacja form, polegająca na ich powtarzalności w różnej skali i takim ujęciu, aby z wielką prostotą odnaleziony element pojawiał się w przekształceniach zapewniających temu zakrojonemu na monumentalne dziełu zarówno różnorodność, jak i jednolitość,

Abode where lost bodies roam each searching for its lost one. Vast enough for search to be in vain. Narrow enough for flight to be in vain¹.

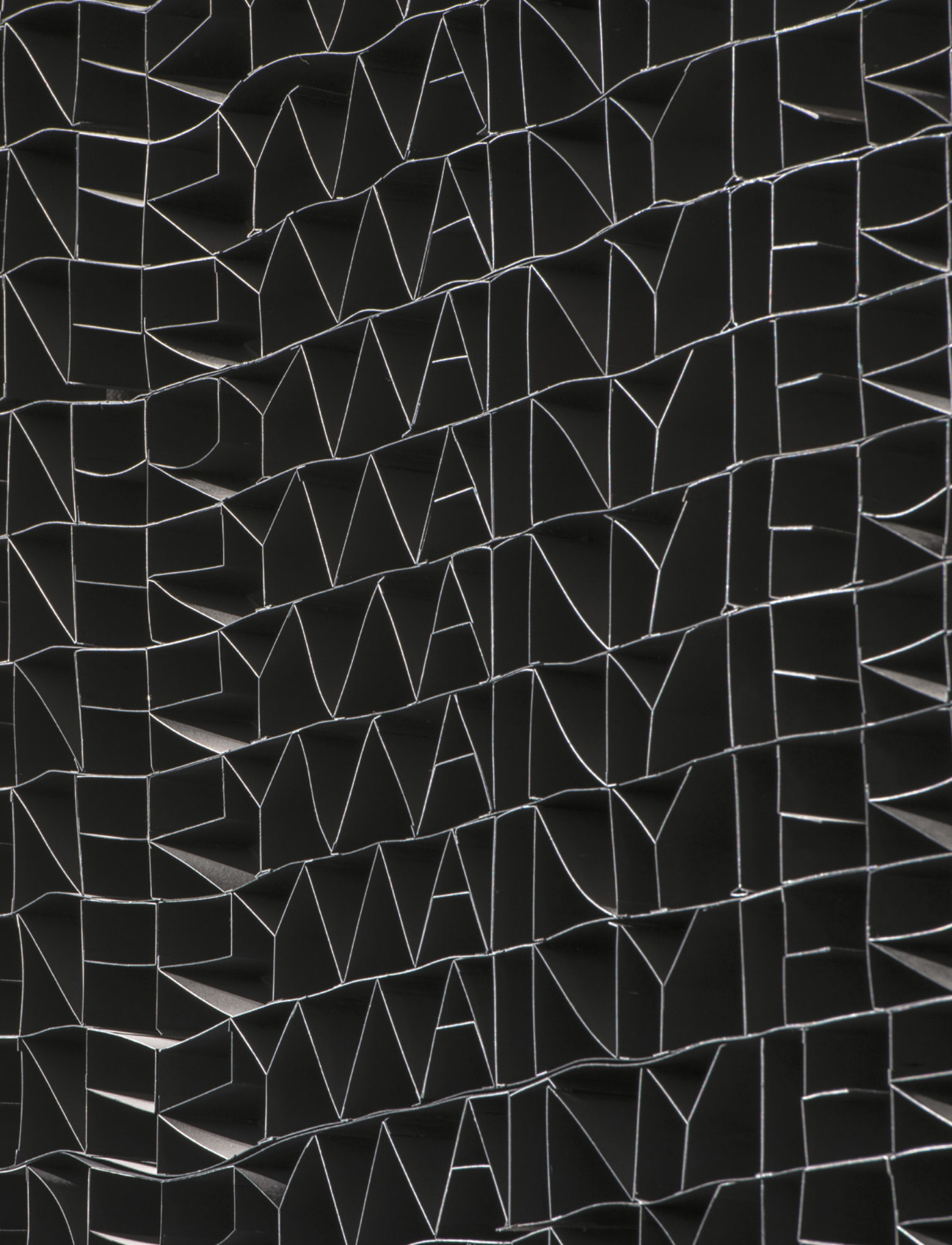
Samuel Beckett, *The Lost Ones*

Katarzyna Józefowicz's sculpture-in-installation *Habitat*, driving us into a corner with its mass scale, in a way against the fragility of the material and the gossamer construction, traps the viewer in a monstrous termitary. I think that this impression results from the organization of forms typical of the sculptor, consisting in their repetition in different scales and in such a framing so that the element found with simplicity would appear again transformed, to guarantee this monumental work

1 Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine.

1 Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine.

→ *Teren prywatny*, 2015–2016, technika własna
Private Area, 2015–2016, own technique



przeciwstawiając ład konstrukcji pozornemu bezładowi natury. Ślad ludzkiego zbiorowiska, owe „klatki na szczury”, jakimi są dzisiejsze przerażające, mieszczące tysiące ludzi wielopiętrowe bloki mieszkalne, to wizja świata zaśmieconego, zabudowanego, trwającego swą nietrwałością w ciągłym konflikcie przeszłości i przyszłości, natury i techniki. Lecz czy możemy odebrać tę kreację li tylko jako tęsknotę za humanistyczną, w ludzkiej skali utrzymaną formą bycia? Zauważmy, że świat Katarzyny Józefowicz staje się obcy, rozdrobniony na detale i motywy, zatomizowany, organizowany przez gromadzenie, choć jego geometryzująca budowa, hieratyczność i emocjonalna powściągliwość, podporządkowując szczegół całości, idealizuje formę i równowagę elementów, z których został zbudowany – a jednocześnie, poprzez proces takiego właśnie skomponowania, autorka degraduje niejako obiekty i sytuacje budzące niepokój. Rozbudowuje drążący ją egzystencjalny świat, budując urojoną rzeczywistość, a procederów to próba zaklęcia, okiełznania tego, co w świecie bądź podświadomości jawi się jako siła destrukcyjna, co rodzi zagrożenie, ściśnięcie, zamknięcie. Jakże blisko stąd do koncepcji domu-wieży, domu-labiryntu czy innej, tajemniczej budowli, w której żmudna, długa, okrężna droga prowadzi do miejsca centralnego, tam, gdzie zwykle spodziewamy się potwora, dziewicy lub skarbu. Kompozycja Katarzyny Józefowicz owego centrum nie posiada. W tym wypadku, zdaje się, ważny jest jedynie trud przejścia, istotny dla samego trudu, dla procesu niezbędnych przemian dokonujących się w psychice wędrującego. W procederze, do którego zmusza nas rzeźbiarka, czujemy się uczestnikami symbolicznych misterii inicjacyjnych, niby starożytnych obrzędów, „tajemnicy śmierci i odrodzenia”. W rytuałach „przejścia” gwarantujących zdobycie chwały, nieśmiertelności bądź absolutnej rzeczywistości, aby dotrzeć do nowego świata, odrodzić się, najpierw należało umrzeć. Im trudniejsza była wędrówka, tym głębsze przeobrażenie. I tu pojawia się symbolika budowli Katarzyny Józefowicz jako „domu wieczności”, „gdy groby ich będą grobami na wieki”, co w dużym przybliżeniu odpowiada mitycznemu obrazowi królestwa „wyludniacza”, niosąc nastrój alienacji, samotności i obcości, sugerując zagubienie w rozległym porządku przyrody i idei.

Tekst Jerzego Kamrowskiego *Miejsce wyludnione* do wystawy w Galerii Koło w Gdańsku w 1996 r., na której zaprezentowano pracę *Habitat*.

both diversity and homogeneity, confronting the order of construction with the apparent disorder of nature. The trace of a human collectivity, those “rat cages” that are today’s frightening, inhabited by thousands of people, multi-storey blocks of flats, is a vision of a cluttered, overbuilt world, permanent in its impermanence, in a constant state of conflict between the past and the present, nature and technology. But can we perceive this creation solely as an expression of longing for a humane form of being, maintained in a human scale? Let us notice that the world of Katarzyna Józefowicz becomes unfamiliar, broken into details and motifs, atomized, organized through storing, although its geometric construction, hieraticness, and emotional restraint, subjecting the detail to the whole, idealizes the form and balance of elements from which it was built – and, at the same time, through such composition, the author somehow degrades the disturbing objects and situations. She expands the existential world that haunts her, building a phantasmal reality, in this act attempting to bewitch, to tame what manifests itself in the world or in the consciousness as a destructive force, what threatens, compresses, confines. From here how close it is to the concept of a house-tower, house-labyrinth, or another mysterious edifice, with the arduous, long, roundabout path that leads to the centre, where we usually expect a monster, a virgin, or a treasure. Katarzyna Józefowicz’s composition doesn’t have this centre. In this case, so it seems, what matters is only the effort of walking, important for the sake of itself, and of the process of necessary transformations in the psyche of the wanderer. The sculptor forces us to participate in symbolic initiatory mysteries, like ancient rites, “the mystery of life and death”. In the rituals of “passage”, which guaranteed glory, immortality, or absolute reality, to arrive at the new world, to be reborn, one had to die first. The more difficult the journey, the deeper the transformation. And here enters Katarzyna Józefowicz’s building as a symbolic “house of eternity”, “when their graves will be graves forever”, which loosely refers to the mythical vision of the kingdom of “the lost one”, spreading the atmosphere of alienation, loneliness, and unfamiliarity, suggesting a state of being lost in the vast order of nature and ideas.

Jerzy Kamrowski’s text *The Place of the Lost Ones* accompanying an exhibition in Koło Gallery in Gdańsk in 1996, where the work *Habitat* was displayed.

Prace Katarzyny Józefowicz są utrapieniem dla kolekcjonerów i inwentaryzatorów. Nie dość, że wykonane są z jednego z najbardziej nietrwałych materiałów, jakim jest papier – bardzo często jest to papier gazetowy – to jeszcze składają się z bardzo wielu elementów, modułów, części. W *Zwojach* jest ich ponad 600, w *Grach* około 21 tysięcy, a w *Habitacie* nie wiadomo ile – do tej pory, pomimo wielu jego prezentacji, nikt ich nie policzył.

Każda z tych prac stanowi być może odrębny projekt, którego czas trwania i czas zakończenia pozostaje nieokreślony. Najczęściej jest to kilka lat. Wiąże się to zapewne nie tyle z metodyką pracy, co z charakterem materiału, który wykorzystuje artystka, a dokładniej ze sposobem jego produkcji i z jego treściami.

Praca nad każdym projektem związana jest z kolekcjonowaniem. Może je ono poprzedzać – jak było z wycinkami z podobiznami bardziej lub mniej znanych osób reprodukowanymi w gazetach i kolorowych magazynach – lecz nie musi, jak pokazuje przykład *Obrusów*, *Po słowie* czy *Pokoju*. Kolekcjonowanie wycinków z gazet i czasopism wymaga także katalogowania oraz porządkowania takich zbiorów.

Prace Józefowicz związane są nierozdzielnie z refleksją o rzeźbie i rzeźbieniu, ale nie tylko – także z namysłem nad rysunkiem i rysowaniem, pismem, pisanem i zapisywaniem, działaniem oraz formą artystyczną, która poza nie wykracza, a może w której są one zanurzone i które są dla niej punktami orientacyjnymi i punktami odniesienia.

Horyzont dla tych działań i praktyk artystycznych, dla pracy wykonywanej niezwykle starannie i misternie, z benedyktyńską wręcz cierpliwością i niezwykłą pokorą, godzinami, dniami, tygodniami, miesiącami, latami – wycinania nożyczkami, nacinania i wykrawania nożykami, robienia na drutach, składania w kostki, sklejanie – stanowiła wędrówka, jaką artystka rozpoczęła, opuszczając rodzinny dom, i którą kontynuowała, uczęszczając na studia, mieszkając w akademiku, podejmując pracę i wynajmując mieszkania, w tym przez pewien czas na napawających przerażeniem blokowiskach.

Tak powstawały *Miasta* – niezależnie od tego, że stanowiły rzeźbiarskie pejzaże chaosu, przerażenia oraz zagubienia, i niezależnie od dyskusji artystycznej, do której nawiązywały. Tak też powstawał *Habitat*, którego szkielet konstrukcyjny stanowiły „nieswoje” i „niewłasne” regały i meblościanki w wynajętym mieszkaniu. Oswajał on tę niewłasną

The works of Katarzyna Józefowicz are a pain in the neck of collectors and cataloguers. Not only are they made of one of the least durable materials – paper, often newsprint; they are also comprised of many elements, modules, parts. In *Scrolls* there are more than 600 elements, in *Games* around 21 thousand, and in *Habitat*, who knows? – no one has counted them so far, despite the numerous displays of this work.

Each of these works constitutes, perhaps, an individual project, whose duration and end time remain undefined. Most frequently they go on for several years. It most likely results from the working methodology and the nature of the material used by the artist, more precisely from the method of its production and its contents.

Part of working on every project is collecting. It can precede it – as in the case of the clippings with the images of more or less known personages reproduced in newspapers and magazines – but it doesn't necessarily have to, as evidenced by the example of *Tablecloths*, *After Word*, or *Room*. Collecting clippings from newspapers and magazines also requires cataloguing and putting such collections in order.

Józefowicz's works are inextricably connected with a reflection about sculpture and sculpting, but not only that – also about the act of drawing and its result, script, writing, and writing down, acting, and the artistic form that transcends them, or maybe in which they are immersed and that serve it as benchmarks and waypoints.

The horizon for these artistic activities and practices, for the work performed extremely conscientiously and elaborately, with downright Benedictine patience and humility, for hours, days, weeks, months, years – cutting with scissors, incising, and cutting out with utility knives, knitting, assembling into cubes, gluing together – was the journey which the artist embarked upon by leaving her family house and which she continued by studying, living in a hall of residence, working, and renting apartments, also, for some time, in the terrifying blocks of flats.

This is how *Cities* were created – regardless of the fact that they constituted sculptural landscapes of chaos, fear, and loss, and irrespective of the artistic debate to which they referred. And this is how *Habitat* was created, whose framework was comprised of “uncomfortable” and “unfamiliar” book cases and wall units in the rented apartments.



przestrzeń i tworzył z niej troszkę bardziej swoje, troszkę bardziej własne, troszkę bardziej ciepłe siedlisko. I tak powstawały *Dywany*, czerpiące z odległego, niewłasnego i nieswojego świata, który jednocześnie przyciągał swoją atrakcyjnością, dostarczał wiedzy o wydarzeniach na świecie, i odpychał, zniechęcał hałaśliwością, niestałością, a może i nieprzewidywalnością, wprowadzającą poczucie zagrożenia, niepokoju i lęku – świata przypominającego jego wizję wyłaniającą się z *Dywanów*, który był jednak w stanie przynieść pewną krótkotrwałą nadzieję.

To te prace przyniosły Katarzynie Józefowicz uznanie, zwróciły na nią uwagę świata sztuki i wprowadziły ją do niego, ale też pozwoliły jej wrócić do domu, do siebie. A także nieco przewrotne *Gry* wykonane z ulotek reklamowych zachęcających, żeby coś kupić, atrakcyjnie, szybko, tanio, podrzuconych do skrzynek na listy lub pozostawionych w drzwiach, oraz *Zwoje* utworzone z pasków powycinanych z codziennych gazet, przypominających taśmy magnetofonowe lub filmowe z zapisanymi, ale także jakby zamkniętymi w ciszy wiadomościami ze świata, których sens i znaczenie są niepewne, które są zbyt głośne, dotkliwie i dokuczliwie hałaśliwe, i które sprawiają, że wszystko jest widoczne – tak widoczne, że aż nic nie widać. Odwrócenie tego świata, wyciszenie hałaśliwości, klekotu pojęć i pustych słów dokonuje się w *Pokoju* i *Po słowie*, jak również poprzez *Obrusy* i w *Obrusach*.

Zamieszkanie w stworzonym przez siebie domu wprowadziło spokój. Być może pozwoliło usłyszeć ciszę, zobaczyć coś poza obrazami i słowami ze świata. Pozwoliło zapytać, co jest po słowach i poza obrazami, które swoją obecnością uniemożliwiały zobaczenie czegoś jeszcze. Umożliwiło przyjrzenie się im i nadanie im formy tekstu-zwoju – tak było w pracy *Po słowie*, w której znaczenia i sensy nie łączą się ze sobą, tworząc rodzaj wizualnego utworu poetyckiego, oraz w wypadku *Obrusów*, w których słowa układają się jakby w motyw koronki, wzór wykonany szydełkiem lub efekt gry słownej Scrabble powstały w wyniku rozmowy przy stole, a może i „przy herbatce”, jak u Eliota.

Jedną z ostatnich prac Katarzyny Józefowicz jest *Miłość*. Jest to jedyna praca, w której pojawia się słowo, napisane jej własną ręką. W ciszy. Bez obrazów. I poza nimi.

Fragment tekstu Marka Goździewskiego do wystawy *Habitat* w CSW w Warszawie w 2015 r.

It tamed this unfamiliar space and shaped it into a little bit more comfortable, a little bit more familiar, a little bit warmer habitat. And this is how *Carpets* were created, drawing on the distant, unfamiliar, and uncomfortable world, which at the same time attracted, provided information about global events, and repelled, discouraged with its boisterousness, instability, and, perhaps, unpredictability, which introduced a sense of danger, uneasiness, and fright – the world which resembled its vision emerging from the *Carpets*, yet which was still able to bring a certain short-lived hope.

Those are the works that brought Katarzyna Józefowicz her recognition, brought her to the attention of the world of art and introduced her to it, but also allowed her to come back home, to her own place. And also *Games*, a bit perverse, made of advertising leaflets coaxing you to buy something, easy, quickly, inexpensively, thrown into mailboxes or left at the door; and *Scrolls*, created from stripes cut from daily papers, resembling audio or video tapes with global news recorded, but also, in a way, confined in silence, whose sense and meaning are uncertain, which are too loud, acutely and irksomely boisterous, and which render everything visible – so visible that nothing can be seen. A reversal of this world, a dampening of this noise, this rattle of terms and empty words occurs in *Room* and *After Word*, as well as through and in *Tablecloths*.

Moving into a house that she created herself brought calmness. Maybe it allowed to hear the silence, to see something besides images and words from the world. It enabled to ask what is after the words and beyond the images which with their presence made it impossible to see something more. It allowed to take a closer look at them and to shape them into a text-scroll – like in the work *After Word*, where meanings and senses are unconnected, creating a kind of visual poem, and in the case of *Tablecloths*, where the words seem to form a lace, a crochet pattern, or an outcome of the word game Scrabble played during a conversation at the table, perhaps “at tea-time”, like in Eliot.

One of the most recent works of Katarzyna Józefowicz is *Love*. It is her only work in which a word written by her own hand appears. In silence. Without images. And beyond them.

Excerpt from Marek Goździewski's text accompanying the exhibition *Habitat* in CSW in Warsaw in 2015.

KATARZYNA JÓZEFOWICZ

Urodziła się w 1959 r. w Lublinie. Tworzy rzeźby, tkaniny oraz instalacje. W latach 1981–1986 studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Dyplom uzyskała w pracowni prof. Edwarda Sitka. Od 2003 r. w stopniu profesor nadzwyczajnej prowadzi samodzielną Pracownię Rzeźby na macierzystej uczelni, obecnie Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Ma w swoim dorobku szereg wystaw indywidualnych oraz udział w wystawach zbiorowych. Jest laureatką wielu nagród i stypendiów, m.in. złotego medalu na Triennale Tkaniny w Łodzi (2001), Paszportu „Polityki” (2001) oraz Nagrody Miasta Gdańska w Dziedzinie Kultury (2002).

KATARZYNA JÓZEFOWICZ

Born in 1959 in Lublin. Creates sculptures, fabrics, and installations. In the years 1981–1986 she studied at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk. Diploma in prof. Edward Sitek's studio. Since 2003, as an associate professor, she runs an independent Sculpture Workshop at the home academy, presently the Academy of Fine Arts in Gdańsk. She participated in a number of individual and collective exhibitions. Holder of many awards and scholarships, i.a., the golden medal at the Triennial of Tapestry in Łódź (2001), "Polityka's" Passport (2001), and the City of Gdańsk Cultural Award (2002).



Jerzy Kamrowski

Fête funèbres

74

Nieobecność. Odejsie w nieznane. Odejsie bezpowrotne. Pospieszny rytm przechodzący w zastyganie. Przerwanie, ale i nagromadzenie. Zatrzymanie – niekiedy ceremonialne, różnie realizowane, od ścisłego odwzorowania wizerunku czy sporządzenia gipsowego odlewu do konwencjonalnego, skodyfikowanego antyportretu – i płynąca stąd niejaka bierność, podatna na manipulację, dogodne pole bardzo wielu fantazmatów, próbujących zneutralizować bezsens. Powolne zanikanie materialnej podstawy wszelkich znaczeń.

Oddalanie się od świata w towarzystwie żywiołów odpowiadających złożonej symbolice przejścia, gdy ziemia, woda i ogień umożliwiają powrót do natury. Ziemia, kosmiczne łono, celebrujące wieczne rozpoczynanie, wciągające w cykl śmierci i odradzania, gdy woda, źródło życia i regeneracji wraz z ogniem dopełniają oczyszczenia. I jeszcze popiół – marność życia, śmierć i zmartwychwstanie. Egzystencja, która jawi się jako drobny epizod, tworzywo trwania, pył wobec wiecznotrwałej i nieugiętej natury, wprawiającej w ruch koło czasu, w swych obrotach miotające

Absence. Passing into the unknown. Irrevocable departure. Rushed rhythm, freezing gradually. Disruption, but also accumulation. Retention – at times ceremonial, realized in different manners, from an exactly reproduced likeness or a plaster cast, to a conventional, codified anti-portrait – and a kind of passiveness that comes from it, easily manipulated, a convenient area for numerous phantasms that endeavour to neutralize senselessness. A slow disappearance of the material foundation of all meanings.

Withdrawal from the world in the company of the elements corresponding to the complex symbolism of transience, when earth, water, and fire enable a return to nature. The Earth, a cosmic womb, celebrating the eternal beginning, drawing into the cycle of death and rebirth, when water, the source of life and regeneration, together with fire, complete cleansing. And ash – the futility of life, death, and resurrection. Existence that appears as a minute episode, the substance of being, dust in the face of eternal and relentless nature, moving the wheel of time, throwing

➤ Uрна twarzowa (kopia),
Pracownia Konserwacji, Muzeum
Archeologiczne w Gdańsku
Face urn (copy), Restoration
Workshop, Museum of
Archaeology in Gdańsk



kolejne generacje w otchłań nicości. Materia i pamięć. Prochy i sens.

Bezradność wobec śmierci nie dająca się zagłuszyć ani przez religię, ani przez sztukę – przyznanie się do niej tworzy chłodny dystans, przesłania gorycz, bezsens i chyba także niepotrzebną szczerość. Te wszystkie religijne, magiczne i estetyczne gry z nicością, podszyte lękiem, ostentacyjnie dowodzące, jak nieodwracalne głęboko wnika w świat żywych, jak ściśle go dotyczy. Wreszcie, stabilność ceremoniału, tego cementującego zasobnika pamięci zbiorowej, organizującego ludzki świat poprzez formę – ze świata sprawdzalnego, świata rzeczy, przedmiotów oraz zjawisk powszechnych i widzialnych wydobywającego magię. Wszak ryzyko demaskacji jest zerowe, kiedy wokół nas istnieje potencjalna rzeczywistość, którą kształtujemy na własny obraz. To świadczy o ludzkiej kondycji, rozpaczliwej pustce, straszliwej obojętności, o cielesności zredukowanej do materii i egzystencji właściwie pozbawionej treści, o śmiertelności zminimalizowanej, pojmowanej jedynie jako zaprzeczenie nieśmiertelności.

Czy może istnieć racjonalizm w obliczu końca? Jak oddać koszmar utraty i uchwycić moment, w którym zaczynamy pojmować, skąd bierze się niewiara w odwrócenie nieuchronnego? Jak powieścić zatrwającą wszechobecność „ciemnej strony życia” i unieważnić wewnętrzne wyczerpanie, w którym zaczyna się pogrążyć nasz cały świat? To chyba mało skuteczne zabiegi, kiedy w szczelinie między fikcją a rzeczywistością ukrywamy postanowienie nieśmiertelności, a przemijanie znosi je swoim nurtem w niebyt i niepamięć, skąd wyłaniają się nowe horyzonty, owo uporczywe upominanie się o trwałość nietrwałego, przywiązanie do tego, przed czym chcielibyśmy się skryć, i tego, za czym tęsknimy. Dostrzegamy, jak rozpadowi form organicznych i amorficznemu rozproszeniu towarzyszy krystalizacja form symbolicznych, sugestywnie zacierająca granice konkretności.

Powiadają, że z tych nadziei i beznadziei rodzi się sztuka, czyli świat wewnętrznie spójny i konsekwentny, zarazem niezmienny i niepowtarzalny, wzięty znikąd. Jego magiczne znaczenie to nie tylko zmysłowe przetwarzanie materii, lecz bardziej obnoszenie się z własną konwencjonalnością, próba unieważniania czasu w sprzeczności wobec śmierci, próba skazana na niepowodzenie – nie oszukujmy się, wszelkie metafizyczne pocieszenie jest iluzoryczne. Pozostaje tylko szansa na zapis zmagania z problemem, który tkwi w każdym, szansa na

another generations into the abyss of nothingness as it turns. Matter and memory. Ashes and sense.

Helplessness in the face of death that cannot be suppressed neither by religion nor by art – admitting to it creates a cool distance, obscures the bitterness, the absurdity, and, perhaps, also the unnecessary honesty. All those religious, magical, and aesthetical games with nothingness, lined with fear, ostentatiously prove how the irrevocable deeply penetrates the world of the living, how closely it concerns it. Finally, the stability of the ritual, of this cementing container of collective memory, organizing the human world through form – extracting magic from the world that is verifiable, the world of things and phenomena common and observable. After all, there is zero risk of exposure when a potential reality exists around us and is shaped by us in our own image. It speaks of the human condition, a hopeless emptiness, a terrible indifference, of physicality reduced to matter and of existence virtually devoid of content, of minimized mortality, understood only as an opposition to immortality.

Can there be rationalism in the face of the end? How to express the horror of loss and how to grasp the moment when we start to understand where the lack of faith in the reversal of the unavoidable comes from? How to multiply the frightening omnipresence of the “dark side of life” and to nullify the inner exhaustion in which our whole world begins to immerse? These measures are rather ineffective when we hide the resolution of immortality in the crack between fiction and reality and the passage of time carries it with the current into inexistence and oblivion, where new horizons emerge, this persistent demand for the durability of the non-durable, the attachment to what we wish to hide behind and to what we long for. We observe how the disintegration of organic forms and the amorphous dispersion is accompanied by the crystallization of symbolic forms, suggestively blurring the boundaries of the concrete thing.

They say that it is from this hope and hopelessness that art – that is, a world that is internally coherent and consistent, at the same time boundless and unique, taken out of nowhere – is born. Its magical meaning lies not only in the sensual processing of matter, but rather in its display of its own conventionality, in an attempt to nullify time in the protest against death, an attempt that is doomed to failure – let us not fool ourselves, all metaphysical consolation is illusory. What is left is only a chance of recording the struggle with the problem inherent



opowiedzenie w metaforach prowokujących szybko przesuwające się obrazy – bo to chyba jedyny, równoległy, zakonserwowany wariant życia wolny od śmierci, pozwalający wrócić do źródła, jakim jest nieskrępowana kreacja. Powrócić w eksplozji estetyk zapożyczonych z różnych tradycji, zlepionych w zupełnie nową całość w jakimś sensie stanowiącą świat sam dla siebie, przestrzeń zachowującą pośredni związek z rzeczywistością, ale umożliwiającą dostrzeganie w niej nowych zjawisk i związków w subtelnym dyktacie formy.

to all of us, a chance of telling the tale through metaphors that provoke quickly moving images – for it is possibly the only, parallel, conserved variant of life free from death, enabling a return to the source – to untrammelled creation. A return in an explosion of aesthetics borrowed from different traditions, moulded together to create a completely new whole that, in a sense, constitutes a world for itself, a space that maintains an indirect relation with reality, but that enables us to see new phenomena and connections in a subtle dictate of form.





▣ *Ontologia*, 1996,
technika własna
Ontology, 1996,
own technique

← *Całun III*, 1996,
technika własna
Shroud III, 1996,
own technique



JERZY KAMROWSKI

Urodził się w 1950 r. Chemik i konserwator zabytków, zajmował się również historią, krytyką artystyczną, malarstwem i poezją. Autor publikacji z dziedziny sztuki oraz wystaw historycznych i sztuki współczesnej. W 1973 r. ukończył Politechnikę Gdańską, gdzie w latach 1973–1985 pracował w Zakładzie Korozji Instytutu Chemii Nieorganicznej. Wyniki prac nad procesami korozji opublikował w 25 artykułach w czasopismach krajowych i zagranicznych. Następnie związał się z Muzeum Archeologicznym w Gdańsku, gdzie jako starszy kustosz zajmował się konserwacją dzieł sztuki oraz wystawiennictwem. Zaprojektował okładki ponad 70 książek, napisał około 100 tekstów do katalogów wystaw artystycznych oraz ponad 100 recenzji publikowanych głównie w dwumiesięczniku „Autograf”. W latach 1991–1996 na łamach „Głosu Wybrzeża” ukazywały się jego cotygodniowe felietony poświęcone sztuce. Swoją twórczość malarską prezentował na 16 wystawach indywidualnych. Brał udział w około 52 wystawach zbiorowych. W 1998 r. z rąk Franciszki Cegielskiej otrzymał Wyróżnienie Honorowe Prezydenta Miasta Gdyni w dziedzinie sztuk plastycznych, a w 2002 r. Nagrodę Prezydenta Miasta Gdyni za prace malarskie prezentowane na Ogólnopolskiej Wystawie Malarstwa, Rysunku, Grafiki i Rzeźby.

Zmarł w 2011 r.

JERZY KAMROWSKI

Born in 1950. Chemist and art restorer; his areas of activity also included history, art criticism, painting, and poetry. Author of publications from the field of art as well as exhibitions of historical and modern art. In 1973 he graduated from Gdańsk University of Technology, where in the years 1973–1985 he worked in the Department of Corrosion at the Institute of Inorganic Chemistry. He published the results of the work on the processes of corrosion in 25 articles in Polish and foreign journals. He subsequently affiliated himself with the Museum of Archaeology in Gdańsk, where, as a senior curator, he worked as an art restorer and prepared exhibitions. He designed more than 70 book covers, wrote around 100 articles for art exhibition catalogues, and over 100 reviews published mostly in “Autograf” bimonthly. In the years 1991–1996 “Głos Wybrzeża” published his weekly columns dedicated to art. He presented his paintings at 16 individual exhibitions and participated in around 52 collective ones. In 1998 he received, from the hands of Franciszka Cegielska, the Honorary Award of the President of the City of Gdynia in the category of visual arts, and in 2002 the Award of the President of the City of Gdynia for the paintings presented at the All-Poland Exhibition of Painting, Drawing, Graphics, and Sculpture. Died in 2011.

Jacek Kornacki

Rozmowa z Jackiem Kornackim, twórcą prac *Krzyże* oraz pomysłodawcą i współtwórcą projektu *Archetyp – Świadomość – Miejsce*¹

Konferencji *Gotycki kościół św. Jana – cmentarz* towarzyszyła między innymi wystawa obiektów z cyklu *Krzyże* autorstwa dr. hab. Jacka Kornackiego. Obiekty umieszczono w bardzo trudnej przestrzeni kościoła – pomiędzy wspinałymi zabytkami sztuki nowożytnej: kamiennym ołtarzem van den Blocke’a a monumentalnym epitafium Schrödera. Nieduże w porównaniu z nimi krzyże-relikwiarze nie zaginęły w przestrzeni prezbiterium – światło wpadające przez wschodnie okna kościoła wydobyło zamysł, z jakim powstały.

Przy zagładzie starych pomorskich cmentarzy i systematycznym znikaniu z nich nagrobków i przez to ostatnich śladów po dawnych mieszkańcach *Krzyże* Kornackiego zatrzymują ideę nekropolii – obszaru wieczności, kapsuły czasu – tak kruchej wobec wandalizmu i złej woli człowieka.

Interview with Jacek Kornacki, the author of the works *Crosses*, initiator and co-creator of the project *Archetype – Awareness – Place*¹

The conference *The Gothic Church of St. John as a Cemetery* was accompanied by, i.a., an exhibition of the objects from the cycle *Crosses* created by dr. hab. Jacek Kornacki. The objects were placed in the space of a church – among magnificent 17th-century monuments: van den Blocke’s stone altar and Schröder’s monumental epitaph. The crosses-reliquaries, small in comparison, weren’t lost in the space of the presbytery – the light coming through the church’s eastern windows brought forth the idea with which they were created.

In the face of the destruction of the old Pomeranian cemeteries and the systematic removal of tombstones, and thus of the last traces of the old inhabitants, Kornacki’s *Crosses* preserve the idea of a necropolis – an area of eternity, a time capsule – so fragile against vandalism and man’s ill will.

¹ Tekst wywiadu pochodzi z książki *Kościół św. Jana w Gdańsku. W kręgu kultury sepulkralnej*, red. nauk. Jakub Szczepański, Gdańsk 2012.

¹ The interview comes from the book *Kościół św. Jana w Gdańsku. W kręgu kultury sepulkralnej*, ed. Jakub Szczepański, Gdańsk 2012.

Praca powstała w ramach projektu artystyczno-kulturowego *Archetyp – Świadomość – Miejsce*, który swe początki bierze z wędrówek po pomorskich cmentarzach. W poszczególnych częściach przedsięwzięcia udział brali także: Tomasz Krupiński, Maciej Śmietański oraz Jacek Zdybel.

Autor wystawy wyjaśnia ideę projektu, artystyczną drogę, jaką przebył, oraz opowiada o swoich działaniach w przestrzeni cmentarzy:

Projekt

Archetyp – Świadomość – Miejsce to tytuł wystawy, która odbyła się jesienią 2002 r. w Galerii Sulmin i była dedykowana twórcy galerii Włodzimierzowi Wieczorkiewiczowi. Nazwa ta była na tyle nośna, że rozciągnąłem ją na inne działania – także te wcześniejsze. W 1992 r. zainspirował mnie teren cmentarza w Chojniczku koło Chojnic. Odnalazłem tu żeliwny krzyż stojący na grobie 22-letniego Carla Gustawa Schuelke, syna właściciela majątku, który spoczął w rodzinnej ziemi, ku rozpaczy rodziców, w 1888 r. Niezwykła była sceneria i oprawa samego krzyża, stojącego wśród zdziżalej zieleni cmentarnej, która przez brak pielęgnacji przybrała niezwykle, wybujałe formy. Równie ciekawy był sam krzyż o delikatnych ażurowych kształtach, zawierający piękną inskrypcję.

Tak narodziła się potrzeba znalezienia relacji pomiędzy sztuką współczesną a historią i spuścizną kulturową miejsca. Pierwsze działania miały charakter happeningowy, polegały na próbie animacji przestrzeni wokół krzyża Carla Schuelke, którego formę przenieśliśmy w przestrzeń galerii. Świadomość przemijania (krzyż z Chojniczek został skradziony po 2000 r.) sprawiła, że zacząłem szukać trwałych środków wyrazu, by ocalić samą materialność miejsca, a jednocześnie pokazać jej ulotność, jej pozaczasowość. Stąd cykl prac – „relikwiarzy”.

Miejsce

Po wielu cmentarzach pozostały tylko miejsca, głównie piękne parki-ogrody. Jedną z idei projektu było stworzenie swego rodzaju kolekcji form nagrobnych. Wydaje się, że liczba form żeliwnych krzyży była ograniczona, jednak każdy z nich posiadał indywidualną inskrypcję, a ażurowe zakończenia ramion i zdobiące je ornamenty występowały w wielu wariantach. Wraz z porastającą teren pochówku zielenią tworzyły niepowtarzalne układy.

The work was created within the scope of the artistic-cultural project *Archetype – Awareness – Place*, which has its origins in the walks through the Pomeranian cemeteries. Tomasz Krupiński, Maciej Śmietański, and Jacek Zdybel also took part in particular parts of the undertaking.

The author of the exhibition explains the idea behind the project, the artistic path he crossed, and speaks of his activities within the space of cemeteries:

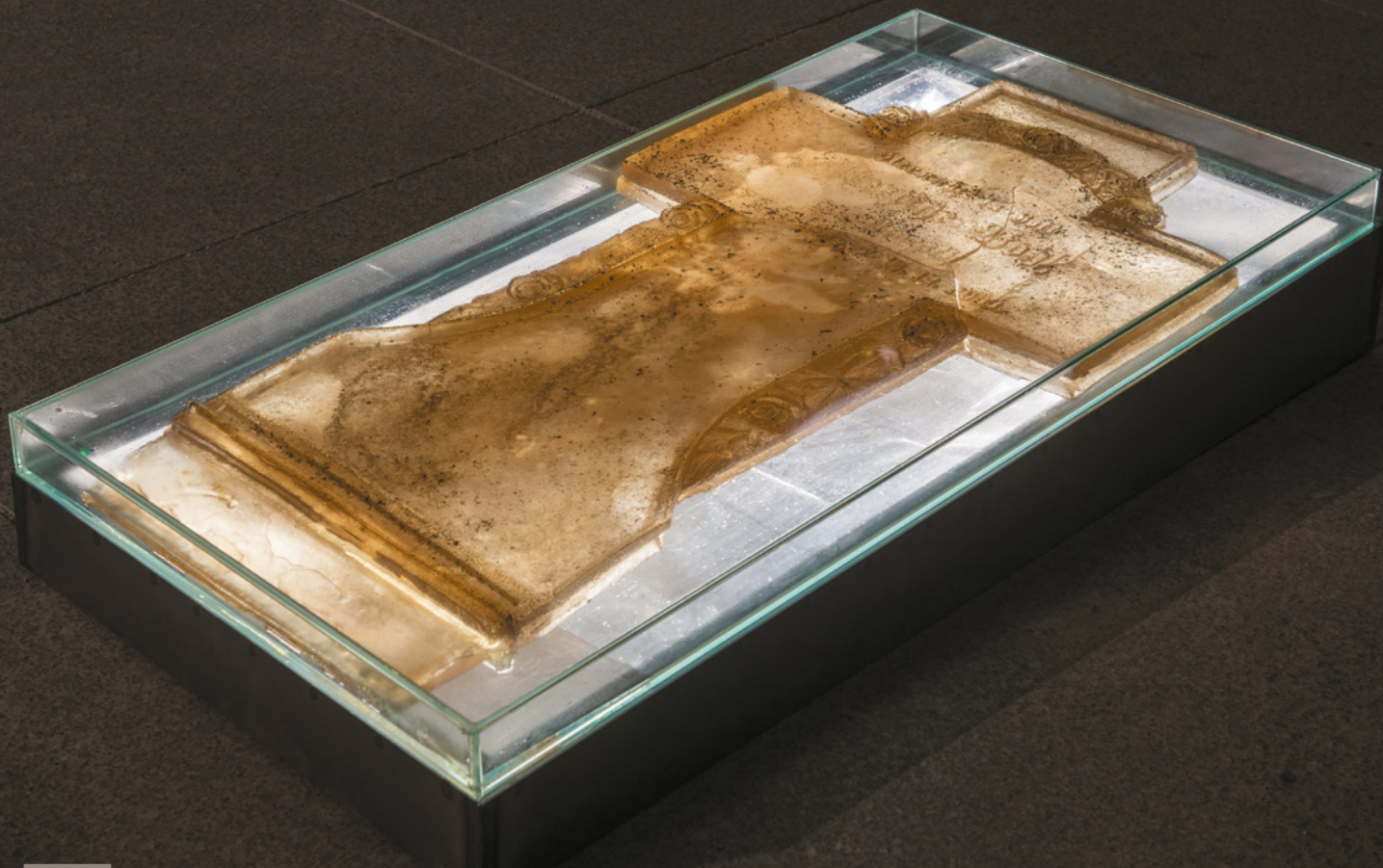
Project

Archetype – Awareness – Place is the title of the exhibition displayed in 2002 in Sulmin Gallery and dedicated to its founder, Włodzimierz Wieczorkowski. This title was appealing enough that I expanded it to other initiatives – also the previous ones. In 1992, I was inspired by the terrain of the cemetery in Chojniczka near Chojnice. I discovered there a cast-iron cross on the grave of 22-year-old Carl Gustav Schuelke, son of a landowner, put in the home ground, to his parents' grief, in 1888. The scenery and framing of the cross, standing among the wild cemetery vegetation which, untended, took unusual, exuberant forms, was remarkable. Equally interesting was the very cross, with its delicate, gossamer shapes and a beautiful inscription.

Thus the need was born to discover the relation between modern art and the history and cultural legacy of a given place. The first undertakings took the shape of happenings, they consisted in an attempt to animate the space around Carl Schuelke's cross, whose form I transposed into the space of a gallery. The awareness of transience (the cross from Chojniczka was stolen after 2000) motivated me to seek for durable means of expression, to thus save the very substantiality of a place and, at the same time, to show its ephemeral character, the way it resides outside of time. That's the genesis of the cycle of works – “reliquaries”.

Place

All that's left of many cemeteries are places, mainly beautiful parks-gardens. One of the ideas of the project was to create a collection of sepulchral forms of sorts. It seems that the number of forms of cast-iron crosses was limited, though each of them possessed an individual inscription, and the gossamer ends of their arms and the ornaments that decorate them appeared in many variants. Together with the vegetation growing in the place of the burial, they created unique compositions.



↑ Z cyklu *Krzyże* w ramach projektu *Archetyp – Świadomość – Miejsce*, 2011–2013, metal, szkło, parafina, żywica poliestrowa, światło
From the cycle *Crosses*, part of the project *Archetype – Awareness – Place*, 2011–2013, metal, glass, paraffin, polyester resin, light

Obecnie niestety jest inaczej. Otaczająca nas rzeczywistość odcisnęła także piętno na cmentarzach: wszystko zostaje zunifikowane i podlega ujednoliceniu, poddane jest procesom technologicznym, a formy nagrobne powielane są na wielką skalę. Kiedyś trendy w rzeźbie nagrobnej wytyczali artyści, których dzieła naśladowano i kopiowano, dziś próby wprowadzenia sztuki na obszar cmentarza spełzają na niczym. Indywidualne groby giną w morzu betonu i lastryka. Przez brak sztuki funeralnej obszar cmentarza pozbawiony został *sacrum*.

Świadomość

Zmieniają się granice polityczne, więc migrować muszą całe grupy ludności; pozostaje jednak ziemia, w której spoczywają ludzkie kości. Ziemia ta dla mnie pełni funkcję kapsuły czasu, a jej naruszanie jest czymś niedopuszczalnym. Duchowo odczuwamy potrzebę, aby nasze szczątki spoczęły w rodzinnej ziemi wraz z prochami przodków. Na Pomorzu proces ten został boleśnie przerwany.

Sadly, presently it is not so. The surrounding reality didn't leave the cemeteries untouched: everything becomes unified and standardized, subjected to technological processes, and sepulchral forms are being multiplied on a massive scale. Once, the trends in sepulchral sculpture were set by artists, whose works were imitated and copied; today, the attempts to introduce art into the space of the cemetery are futile. Individual graves are being lost in the ocean of concrete and terrazzo. Due to the lack of funeral art, the space of the cemetery has been deprived of its *sacrum*.

Awareness

Whole groups of people are forced to migrate as political borders are being changed; but the land, the resting place of human bones, stays as it was. For me, the ground serves as a time capsule, and any disturbance of it is unacceptable. Spiritually, we feel the need for our remains to lie in our home land with the ashes of our ancestors. In the Pomeranian region this process has been violently interrupted.

Tysiącom osób uniemożliwiono spoczęcie w miejscu ich urodzenia; problem ten porusza Günter Grass we *Wróżbach kumaka*. Pochowani tutaj, w swej ziemi, związali się z nią na zawsze i tego nikt im nie odbierze. Pozostały cmentarze, gdzie nadal znajdują się prochy dawnych mieszkańców. Istotne jest dla nas, aby zachować świadomość tych miejsc, zawłaszczanych przez bujną zieleń zarastającą groby i niszczonych bezpowrotnie przez ludzi. Często po dawnych nekropoliach zachowały się tylko drobne ślady, nieduże elementy mówiące o przeszłości miejsca.

Tworzywo

Do swych prac szukałem materiału, który mógłby pokazać ambiwalencję, z jaką postrzegam żeliwne krzyże – wykonane z niezwykle mocnego i odpornego materiału, a jednocześnie kruche i ulotne przez swą atrakcyjność dla zbieraczy złomu. Formy zdjęte z wybranych fragmentów odlewam w żywicy poliestrowej, następnie zanurzam je w akwariium wypełnionym parafiną. Czysta parafina jest substancją aseptyczną, nie zachodzą w niej żadne procesy gnilne ani życiowe, jest więc czystą materią. Całość ustawiam na ciężkich metalowych postumentach – moje obiekty są więc połączeniem różnorodnej materii: szkła, stali, parafiny i syntetycznej żywicy.

Nie mniej ważne w moich pracach jest światło, które także na cmentarzach buduje scenery, wydobywa urok grobów zarośniętych zielenią. Nie buduję jednak relacji cmentarnej, staram się uchwycić samą ideę cmentarza jako miejsca zanikania, istnienia w innej przestrzeni, już niematerialnej. Park cmentarny ma mówić o nieprzemijalności; moje prace mają z kolei pokazywać kruchość i samą ideę upamiętnienia.

Archetyp

Śmierć jest czymś nieuniknionym, dlatego szukając artystycznego środka wyrazu, starałem się stworzyć prace zdolne trafić do każdego odbiorcy. W projekcie na Cmentarzu Zbawiciela na gdańskim Zaroślaku (2012) wykorzystałem dawny projekt *Oko*, który powstał w 1997 r. Owalnymi tabliczkami, na których umieściłem symboliczne wyobrażenie oka, „otoczyłem” dawny obszar cmentarza zamienionego częściowo w boisko szkolne, a częściowo w park. Oko jest symbolem obecnym w wielu kulturach, a także w kabale czy alchemii. W naszej kojarzy się z Okiem Opatrzności. Umieszczając je w różnych miejscach miasta, chciałem uświadomić, że ludzie,

Thousands of people have been deprived of the possibility to lie in the place of their birth; this issue is raised by Günter Grass in the *Call of the Toad*. Those who were buried here, in their land, are forever a part of it and no one can take that away from them. There still exist cemeteries which are the resting places of old inhabitants. It is essential for us to preserve the awareness of these places, appropriated by the rampant vegetation growing on the graves and destroyed irrevocably by people. Often only slight traces are left of old necropoleis, small elements speaking of the past of the place.

Substance

To create my works, I looked for a material that would show the ambivalence with which I perceive cast-iron crosses – made of extremely strong and resistant material, and at the same time fragile and ephemeral due to their value for junk collectors. I cast the forms of selected fragments in polyester resin, and then I submerge them in a tank filled with paraffin. Pure paraffin is aseptic, there's no life nor putrefaction; it is pure matter. I put the whole work on heavy metal pedestals – thus, my objects are a compilation of different materials: glass, steel, paraffin, and synthetic resin.

Light is not of less importance to my works; it also builds the scenery at the cemeteries, bringing forth the charm of the graves overgrown with vegetation. Nevertheless, I do not establish a connection with the cemetery; I attempt to grasp the very idea of the cemetery as a place of evanescence, of existing in another, immaterial space. A cemetery park is meant to speak of non-transience; my works, on the other hand, are to show the fragility and the very idea of memorialization.

Archetype

Death is unavoidable; that is why, looking for an artistic means of expression, I tried to create works that could speak to every viewer. In the project carried out at the Saviour's Cemetery in Zaroślak in Gdańsk (2012) I used my old project *Eye* from 1997. With oval slates, on which I painted a symbolical image of an eye, I “surrounded” the old cemetery area, now partly a schoolyard, partly a park. The eye is a symbol present in many cultures as well as in kabala and alchemy. In ours, it is connected with the Eye of Providence. By putting it in different parts of the city, I wanted to emphasise the fact that people and buildings change







budynki zmieniają się, ulegają przebudowie, ale miejsca, geograficzna przestrzeń, pozostaje bez zmian i to ona nas obserwuje. Odwróciłem sytuację, w której człowiek jest obserwatorem i przez to przyjmuje pozycję dominującą, zawłaszczającą.

Cmentarz Zbawiciela na Zaroślaku został zlikwidowany – nie pozostał po nim żaden ślad poza częściowo zachowanym układem zieleni. Tak więc rozmieściłem oczy, aby wyznaczyły granice dawnego założenia cmentarnego. Bo choć po niwelacji grobów straciło swój charakter, to nadal pozostaje tym samym miejscem, miejscem, w którym spoczywają setki kości. Inny charakter miały działania na ewangelickim cmentarzu w Rodowie. Zamknięto go w 1945 r., uruchomiono ponownie w latach 80., niwelując częściowo stare groby, tym razem do katolickich pochówków.

Pamięć po starym cmentarzu przywrócono dzięki staraniom rzeźbiarza Mariusza Białeckiego, który z odzyskanych fragmentów nagrobków stworzył na terenie założenia lapidarium. W jego środku umieściłem lustro w kształcie wysokiego, smukłego (10 cm szerokości) słupa-obelisku. Obelisk skupia na sobie światło, odbija je, dając niezwykle efekty. Istotna tu była symbolika lustra, uważanego za granicę dwóch światów, umożliwiającą przejście

and are rebuilt, but spaces, the geographical area, stay the same – and it is space that observes us. I reverted the situation in which man is the one who observes, and thus assumes a position of dominance, appropriation.

The Saviour's Cemetery in Zaroślak has been removed – there is no trace left of it except for the partly preserved arrangement of the vegetation. Thus, I located the eyes so as to demarcate the boundaries of the old cemetery. For although after the removal of the graves it lost its character, it is still the same place, where hundreds of bones lie. The activities at the Evangelical cemetery in Rodowo had a different character. It was closed in 1945, and open again in the 1980s, when some of the graves were destroyed to make place for Catholic burials.

The memory of the old cemetery was resurrected thanks to the efforts of the sculptor Mariusz Białeckie, who created there a lapidarium from the recovered fragments of gravestones. Inside the lapidarium I put a mirror in the shape of a tall, slender (10 cm in width) column-obelisk. The obelisk focuses light and reflects it, creating magnificent results. What was important here was the use of the symbol of the mirror, thought to



na drugą stronę, w inną przestrzeń. Z lustrem związanych jest wiele zwyczajów pogrzebowych, jak np. zasłanianie luster w domu, w którym znajduje się nieboszczyk. Socjolożka dr Magdalena Gajewska w czasie zwiedzania cmentarza spytała mnie, czy umieszczając tu lustro, nie zakłócam spokoju zmarłych. Uważam, że nie, jeśli bowiem odwołamy się do dawnych praktyk, to stosowany był także zwyczaj wywieszania luster na ścianach domów, które wychodziły na cmentarz. Miało to uniemożliwić zmarłym opuszczenie obszaru, jaki wyznaczyli im żywi.

Sztuka współczesna nie może przywrócić urody i układu starych nekropolii, może jednak z powodzeniem pewne rzeczy konstituować i uświadamiać.

Jacek Kornacki
oprac. Klaudiusz Grabowski

be the boundary between two worlds, enabling the passage to the other side, into another space. Many funeral customs are connected with mirrors, such as covering the mirrors in a house where there is a dead person. During her visit to the cemetery, the sociologist Dr. Magdalena Gajewska asked me if by putting a mirror in the lapidarium I don't disturb the dead. I don't think that I do, for if we'd refer to the old practices, there was also a custom of hanging mirrors on the walls of the buildings that faced cemeteries. This was meant to prevent the dead from leaving the area assigned to them by the living.

Contemporary art cannot give back the beauty and the composition of the old necropoleis, but it definitely can constitute certain things and bring them to light.

Jacek Kornacki
ed. Klaudiusz Grabowski

JACEK KORNACKI

Urodził się w 1964 r. Absolwent Wydziału Malarstwa i Grafiki Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Dyplom uzyskał w pracowni prof. Mieczysława Olszewskiego. Obecnie pełni funkcję dziekana na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku i prowadzi Pracownię Podstaw Malarstwa i Rysunku. Uprawia malarstwo i rysunek, tworzy instalacje, a także realizuje projekty charakterze artystyczno-kulturowym (m.in. akcję artystyczno-społeczną *Bądź świadomym dawcą narządów* w 2000 r. oraz projekt artystyczno-kulturowy *Archetyp – Świadomość – Miejsce* w latach 1992–2015). Jest aktywnym działaczem Fundacji Sopotkie Forum Integracji Nauki, Kultury i Sztuki „SFINKS” od samego początku jej istnienia. Ma w swoim dorobku kilkanaście wystaw indywidualnych i udział w wielu wystawach zbiorowych. Interesuje go człowiek w kontekście kulturowym i cywilizacyjnym. Poddając refleksji fenomen przemijania, ze spuścizny dziejowej czerpie motywy, które interpretuje i czyni tworzywem swojej sztuki.

JACEK KORNACKI

Born in 1964. Graduate of the Faculty of Painting and Graphic Arts at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk. Diploma in prof. Mieczysław Olszewski's studio. Presently he is the Dean of the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Gdańsk and runs the Painting and Drawing Basics Workshop. He practices painting and drawing, creates installations, and realizes artistic and cultural projects (i.a., social-artistic action *Be an Informed Organ Donor* in 2000 and artistic-cultural project *Archetype – Awareness – Place* in the years 1992–2015). He is an active member of the Foundation Sopot Forum for the Integration of Science, Culture, and Art “SFINKS” since its establishment. He presented his works at a dozen or so individual exhibitions and numerous collective ones. He is interested in man in cultural and civilizational setting. Reflecting on the phenomenon of transience, from the historical heritage he draws motifs which he then interprets and uses as the substance of his art.



Anna Królikiewicz

(fragmenty z notesów, 2008–2016)
(excerpts from notebooks, 2008–2016)

92

Mojemu Ojcu

„Tego, czego oczekujesz, nie osiągniesz, jeżeli ciałom nie odbierzesz ich stanu cielesnego i jeżeli substancji bezcielesnych nie zdołasz przekształcić w ciała”. To przeczytane w jakiejś lekturze zdanie z egipskich papirusów pulsuje mi w głowie, kiedy zataczam obsesyjne kręgi wokół tematu własnych prac. Powracanie natrętnych myśli i podejmowanie w związku z tym tych samych wątków, ogniwa pytań, co do których mam pewność, że w ciągu powtórzeń i przekształceń łączą się rytmicznie nie z odpowiedziami, lecz z następnymi pytaniami. Nieznośna repetycja nut z moich dziecięcych, nieudanych lekcji fortepianu, męczący porządek cyklicznego odnawiania się – ten zapamiętany sakralny, chrześcijański cykl odnowy i przebudzenia ziarna, dwuznacznego symbolu życia, które, jeśli samo nie obumrze i nie zostanie „pochowane” w gruncie, nie przywoła do przebudzenia nowego. I drugi, ten biologiczny, rozpułdzone w tę i z powrotem między miesiącami i porami roku.

To My Father

“You won’t achieve what you expect if you won’t divest bodies of their bodily state and if you won’t be able to transform incorporeal substances into bodies”. This sentence from Egyptian papyruses, read in some book, keeps pulsating in my head when I obsessively circle around the topic of my own works. The relapse of the same compulsive thoughts and the consequent picking up on the same threads, links of questions that, I’m sure, in the course of repetitions and transformations, are connected not with answers, but with further questions. The unbearable repetition of notes from my childhood piano lessons, the tiring order of cyclical renewal – this remembered sacral, Christian cycle of renewal and reawakening of the seed, the ambiguous symbol of life, which, if it won’t die and be “buried” in the ground, won’t reawaken the other. And another one, biological, rushing to and fro between the months and seasons of the year.

➤ *Opowieść o dziewczynie, która nożem do krojenia mięsa wykrwawiła kapitana*
Praca wyprodukowana i zaprezentowana w ramach projektu *Znajomi znad morza* / 2016, Wrocław
białko kurze, pigment, cukier
Dzięki uprzejmości Instytutu Kultury Miejskiej w Gdańsku
A Tale of a Girl Who Bled the Captain out with a Meat Knife
Work produced and displayed as part of the project *Friends from the Seacoast* / 2016, Wrocław
egg white, pigment, sugar
Courtesy of the City Culture Institute in Gdańsk



To, co jeszcze przed chwilą było żyjącym, oddychającym organizmem, w jednej chwili staje się nieme, nieruchome, stałe, ale i niepewne – zaraz ulegnie rozkładowi. Stąd, aby niepewne uczynić dla siebie zrozumiałym, żeby obronić się przed grozą śmierci i przestać być biernym wobec jej doświadczania, stworzono zmarłemu maskę, żeby wymienić się z nią spojrzeniami, jak kiedyś z żyjącym. Obrazy, jako naczynia wcielenia, zastępujące zmarłemu utracone ciało, i magia, rytuał, który mogłby powiązać podobiznę z nieobecnością, tak aby obraz mógł ją reprezentować. W zastępstwie ciała mamy rzeźbę nagrobną, malarstwo trumienne, odlew, odcisk, indeksalne odzwierciedlenie ciała lub jego części w zastępstwie całości, maski zmarłych, maski żywych, całuny, fotografię *post mortem*, cienie na ścianie, ślady stóp. W 2005 i 2009 r. usypałam pracę *Biometrie*. To, czym jesteś, to cecha biometryczna, mówią naukowcy. To czym jesteś, to osobisty odcisk twojego, przypisanego tylko tobie ciała, ornament twoich linii papilarnych i jedyna mandala twojej tęczy, myślę ja. Ta myśl spotkała się z inspiracją, jaka pozostała mi z doświadczania urody dywanów modlitewnych, które, podróżując, oglądałam w meczetach. W nowoczesnych świątyniach czyste, nowe dywany z nieszlachetnego włókna, w równych rzędach zwrócone w stronę Mekki mihrabem, czyli

What just a while ago was a living, breathing organism, in one moment becomes mute, still, stable, but also uncertain – it will momentarily decompose. Thus, to make the uncertain understandable, to protect oneself from the dread of death and to stop being passive in the face of the experience of death, the dead were provided with masks, so that we could exchange glances as we used to when they were still alive. Images, as the vessels of incarnation, substituting for the dead's lost body, and magic, ritual that could connect the likeness with the absence, so that the image could represent it. In lieu of the body we have sepulchral sculpture, coffin portrait, cast, imprint, indexal representation of the body or of some fragment of the body, masks of the dead, masks of the living, post-mortem photography, shadows on the wall, traces of feet. In 2005 and 2009 I created the work *Biometrics*. What you are is a biometric quality, scientists say. What you are is a personal imprint of your body, assigned only to you, the ornament of your fingerprints, and the unique mandala of your iris, think I. This thought met with the inspiration left by experiencing the beauty of prayer rugs which I've seen in mosques during my travels. In modern temples, clean, new rugs, made from ordinary fibre, facing Mecca in even rows in mihrabs, a geometrical

podstawową geometryczną formą, w której ma zmieścić się modlący. W starych meczetach, w mniejszych, uboższych miastach dywany są różne, jak cudownie kolorowy patchwork ułożony w świątyniach, bardzo osobiste, pełne przyniesionego, wtartego zapachu, z widocznymi odciskami wiernego, biologiczne reliefy na zetlałej wełnie. Jak naczynia przyjmujące formę sylwetki razem z wysiłkiem kontemplacji ciała i umysłu. Moje osobne dywany złożone w jeden usypałam z ogrodowej ziemi. Przez kilka dni precyzyjnie odmierzane, z delikatnymi ornamentalnymi dekoracjami powstającymi z brudu i jasnego pyłu. Przestrzenie gotowe na to, by wypełnić się ciałem, na przyjęcie w siebie imprintsu klęczących, gotowe do stworzenia magicznej przestrzeni wypełnionej ukierunkowaną myślą modlitewnej mantry, a przede wszystkim kruche krajobrazy nieobecności, ślady braku, które po paru godzinach razem z publicznością roznosimy butami. Ciała klęczących są matrycami, intymnymi komunikatami o tożsamości odbitymi w ziemi, odciskiem ludzkiego wnętrza. Ziemia uprzątnięta w kopiec po zamknięciu wystawy, dzięki swoim drobnym mieszkańcom walczącym o przetrwanie, ciągle jednak w pewien sposób żyje. Nie chce poddać się mojej intencji, motywowi rozstania, rozdzielania przez śmierć.

94

Zataczając kręgi i zanurzając się ciągle w tym samym, używam powtarzalności jako naturalnego środka przy pracy nad cyklem *Nieobecność* (1997–2001) i wprost z niego wyrastającego cyklu *Tranzyt* (2002–2012). W obu seriach zwracam się z powrotem ku medium rysunku i ku przedstawieniu człowieka. Wynikało to z potrzeby uporządkowania, usystematyzowania, skatalogowania przecięć, na których stałam.

Nie szukam tu powszechnie rozumianych podobieństw do portretowanych, z którymi w tamtym przypadku i w tamtym momencie łączyły mnie rozmaite relacje. Tak jak i wtedy, nie to było dla mnie istotą pracy – nie szukałam namiastki i zastępstwa osób, reprodukcji uczuć, zasuszenia, utrwalenia oddalonej intymności. Nie przywołuję twarzy mi bliskich, doskonale znanych, kiedyś może badanych dłońmi albo samym wzrokiem, po to, by przybliżyć osobę w myśl powszechnej reguły, że Twarz to Człowiek. Ten proces odbywam raczej pod powiekami – zdarza się, że w dziwnej procesji snów widzę nie tylko twarze w moim życiu znaczące, ale i te, które wywarły na mnie niewielkie wrażenie, a może tylko mignęły mi szybko na zbiorowych portretach z autobusów. Bohaterami moich rysunków są teraz w większości ludzie obcy. Nie proszę już o pozowanie znajomych i przyjaciół,

form in which one has to fit when praying. In old mosques, in smaller, poorer towns the rugs are different, like a wonderfully colourful patchwork on the floor of the temples, very personal, full of the brought, rubbed-in smell, with a visible imprint of the worshipper, biological reliefs on the faded wool. Like vessels that take the form of the silhouette together with the effort that accompanies the contemplation of body and mind. My individual rugs, which I've put together, were made from garden soil. Precisely measured for several days, with delicate ornamental decorations from dirt and light dust. Spaces ready to be filled with bodies, to receive the imprint of those who kneel, ready to establish a magical space filled with the guided thought of prayer mantras, and, most of all, the fragile landscapes of absence, signs of lack that, after few hours, we spread around on our shoes together with the spectators. The kneeling bodies constitute matrices, intimate communicates about identity engraved into the ground, a stamp of the inner side of us. The ground, heaped up after the closing of the exhibition, thanks to its minute inhabitants fighting for survival, is still, in a way, alive. It doesn't want to surrender to my intention, to the motif of parting, parting through death.

Circling over and immersing in the same all the time, I employ repetitiveness as a natural means during my work on the cycles *Absence* (1997–2001) and *Transit* (2002–2012), which is its direct consequence. In both series I turn back to the medium of drawing and to the representation of man. It resulted from the need to organize, systematize, catalogue the intersections on which I was standing.

I'm not looking here for commonly understood similarities to those whom I portray, and with whom, in that case and in that moment, I had various relations. Just like then, it wasn't the essence of my work – I wasn't looking for an ersatz or a substitute for people, reproduction of emotions, of a way of drying, preserving the distant intimacy. I don't recall the familiar faces, so well known, at some point, perhaps, studied with my hands or just with my eyes, to bring closer the persons that they belong to, in line with the common principle that Face is Man. Rather, this process takes place under my eyelids – sometimes in a bizarre procession of dreams I see not only the faces significant to my life, but also those that made a little impression or maybe those that I only saw for a blink of an eye in the collective portraits from the buses. Nowadays, the characters of my painting are mostly strangers. I don't ask friends to pose for me anymore, I no longer need



nie potrzebuję podpory w emocjonalnym związku z modelem. Szukam czegoś więcej niż tylko podobieństwa do konkretnych wizerunków, bo zadaję sobie pytanie o to, do jakiego stopnia tworzę jeszcze portrety modeli, zanim staną się moimi własnymi portretami – czy to wciąż wizerunki malowanego, czy już malującego. Znajome rysy i układ kostny niczego nie ułatwią w pracy, która za podstawę ma doświadczenie nieobecności większej niż tylko nieobecność twarzy, nieobecność ciała.

Nie używam już prawie tła dla głów, stosuję bardzo „ciasne kadry”, żeby wszystko poza twarzą zostało usunięte z pola widzenia. W miejsce prywatnego człowieka jego istotny fragment – głowa. W odmalowaniu, udokumentowaniu twarzy trudności sprawia zmienność, falowanie żywej mimiki. Łatwiej opisać taką, która jest unieruchomiona nie tylko w fotelu, ale zdjęciem, złapana w siatkę filmowego kadru, zatrzymana śmiercią albo snem. Spokojne liczenie proporcji i włosów na głowie staje się wtedy możliwe.

Systemy filozoficzne przekonywały nas, że przedstawienia twarzy to dowód na czytelność człowieka – dziś sposób jej ukazywania traktują jako próbę odpowiedzi na pytanie o rzeczywistą substancję, oryginalność podmiotu. Od czasu, kiedy

the support of an emotional relation with the model. I'm looking for something more than just resemblance to particular likenesses, for I ask myself to what degree I portray others before I start to portray myself – are they still faces of the portrayee, or of the portrayer? Familiar features and bone structure don't facilitate the work that has, as its foundation, an experience of an absence greater than just the absence of a face – the absence of a body.

I ceased almost completely to use background for the heads; I use very “tight frames”, so that everything but the face is removed from the view. Instead of a private man, his essential element – the head. What is troublesome in painting, documenting the face, is its changeability, the waving of the living mimics. It's easier to describe a face that is immobilized not only in the armchair, but on a photograph, caught in the net of the film frame, stopped by death or by sleep. Then, unhurried counting of proportions and hair on the head becomes possible.

Philosophical systems have been convincing us that the representation of a face proves the readability of a man – today, they treat the manner of its depiction as an attempt to answer the question about the real substance, the originality of the

w XX w. zmieniło się definiowanie śmierci – śmierć mózgowa detronizuje ustanie pracy serca – nie skóra już i nie powierzchnia ciała jest granicą naszej tożsamości. Pacjent żyje z maszyną podtrzymującą funkcje życia, ona jest jego przedłużeniem, żyjemy z organami dawcy, żyjemy, zamiast z kończynami, z bólami fantomowymi po ich utracie, implantami, protezami, a w mogile spoczywamy niekompletni.

Patrzyłam na ciała zdemitologizowane, ciała z brakiem, z odkrytymi tajemnicami niezdołnymi do ponownego zbliznienia, na zlepioną, klejącą, niejednorodną galaretę mięsa z przypisanym mu jak przez pomyłkę ludzkim imieniem i nazwiskiem, ciała skompromitowane, ciała atletyczne, wyrażenie zdefiniowane widocznymi spod odwodnionej skóry mięśniami, ciała średniowiecznie wiotkie, poruszane cudem, ciała żywe, ale już nie budzące we mnie pragnień, więc martwe – i jedno ciało martwe rzeczywiście.

W realizacjach *Stany skupienia* i *Stół* kręcę się po pustych lub nieistniejących ważnych punktach mojego dzieciństwa bądź znanych mi miast, próbując wypełnić je synestetycznymi wrażeniami, odbudować ich wrażeniową tkankę ze znanych mi kodów albo mebluję je szczegółowo w miniaturach z cyklu *Gdzie indziej*. W wielogodzinnym performansie *Wesele, którego nie było* na postawie dramatu Wyspiańskiego próbuję postawić przed teatralną publicznością nieobecny stół, którego dla weselników nie zastawił w dziele autor. W wielozmysłowej *Mnemosyne* używam pustej teatralnej łoży, w *Boreaszu* buduję instalację ze splecionych ze sobą „nie-miejsc” – przestrzeni wewnątrz, zaplecza technicznego, spletanego obiegu klatek schodowych, nieczynnej małej sali teatralnej. Klatka schodowa i korytarze to miejsca niczyje, nieoswojone, zawieszone między przestrzeniami kluczowymi dla funkcji teatru – takie, z którymi widzowie nie mają związku, a z których pracownicy teatru korzystają z komunikacyjnej konieczności. Miejscom pustym znaczeniowo, więc nieobecnym i nieistniejącym, przywracam ciało, emocje, zmysły i przeżywanie.

Wkładam palce w szczeliny pomiędzy tymi atrybutami, które opowiadają życie dumnie uzewnętrznione, udostępnione, objawione światu, wyeksponowane w stronę światła, a tymi, które należą do obszaru poza fasadą i jej celebrowaniem, głęboko skrywane, nieuświadomione, intymne, niedostępne, a może takie, od których odwraca się wzrok.

Oswajam na swój sposób ciemne źródło, tryskające swoimi wodami na życie.

subject. From the time when, in the 20th century, the definition of death was changed – cerebral death dethrones cardiac arrest – it's not the skin and the surface of the body that constitutes the boundary of our identity. The patient lives with a machine that maintains his vital functions, it becomes his extension; we live with organs from donors, we live not with limbs but with phantom pains after their loss, implants, prosthetics, and in the grave we lay incomplete.

I've looked at bodies demythologized, bodies with defects, with secrets revealed and unable to cicatrize again, at the glued, sticky, inhomogeneous meat jelly with assigned, as if by mistake, human name and surname, bodies compromised, athletic bodies with clearly defined muscles, visible under dehydrated skin, bodies mediocrally frail, miraculously moving, living bodies that are dead in that they no longer arouse my desires – and one actually dead body.

In the works *States of Matter* and *Table* I wander through the empty or non-existent important places from my childhood or familiar cities, trying to fill them with synesthetic impressions, rebuild their sensational tissue from familiar codes, or I furnish them in detail in the miniatures from the cycle *Somewhere Else*. In the many-hour performance *A Wedding That Wasn't* based on a drama by Wyspiański I endeavour to put before the spectators a non-existent table that the author hasn't laid for the wedding guests. In multisensational *Mnemosyne* I use an empty theatre box; in *Boreas* I build an installation from the interwoven “non-spaces” – spaces of interiors, technical back office, entwined loops of staircases, small closed theatre hall. A staircase and hallways are a no-man's land, untamed, suspended between the spaces crucial for the functioning of the theatre – places that the spectators have no relation to, and that the workers use out of communicational necessity. To these spaces devoid of meaning, and hence absent and non-existent, I give back their bodies, emotions, senses, and experiencing.

I insert fingers into the cracks between those attributes that speak of a life proudly externalized, accessible, revealed to the world, exposed to the sun, and those that belong to the sphere beyond the façade and its celebration, deeply hidden, dark, intimate, inaccessible, and perhaps those from which we turn away.

In my own way, I tame the dark source pumping out its waters on life.





Pokarm (a w nim smak, kolor, zapach, tekstura, dźwięk i temperatura) wydał mi się trzy lata temu fascynującym sposobem kontynuowania wątku rozwijanego przeze mnie w sztuce od 20 lat. W najnowszych, jeszcze „gorących” pracach składających się na cykl wybrałam go jako medium – medium przepełnione znaczeniami, emocjami, a często także teatralnością dzięki protokołom jedzenia, dyskursom gastronomicznym, kulinarnym szyfron oraz tradycyjnym i nowatorskim technikom kucharskim. Wszystko to, co ma związek z jedzeniem, a więc i jego nieodłącznymi towarzyszami: głodem i postem; co jest sprawą obyczaju, nawyku, prawa, formalnej etykiety, boskiego rytuału, nakazem i zakazem, trucizną i tabu, co ma kontekst społeczny, co wiąże się z religijną czystością Żydów, Hindusów, Muzułmanów i ukrytym związkiem z higieną i kodami sanitarnymi; to wreszcie, co wiąże się z konsumpcją i resztkami po „uczcie”, obficie zastawionym stołem przed naszymi oczami i pozbywaniem się odpadów i śladów po biesiadzie – to wszystko zastępuje mi dziś dotychczasowy język rysunku.

fragment tekstu z 2011 r.

Three years ago I started to perceive food (and, within it, taste, colour, smell, texture, sound, and temperature) as a fascinating way of continuing the theme that I've been developing in art from 20 years. In my most recent, still “hot” works which constitute a cycle I chose it as a medium – a medium full of meanings, emotions, and often also theatricality due to the protocols of eating, gastronomy discourses, culinary codes, and traditional as well as pioneering cooking techniques. Everything that relates to food, and thus also to its inseparable companions: hunger and fast; that is a matter of custom, habit, principle, formal etiquette, divine ritual, dictate and prohibition, poison and taboo, that pertains to the social context, that is connected to the religious cleanliness of the Jews, the Hindu, the Muslims, and to the hidden relation with hygiene and sanitary codes; and everything that relates to consumption and the leftovers of a feast, an abundantly laid table before our eyes, and disposing of the waste and traces of a banquet – today, all this replaces my previous language of drawing.

excerpt from a text from 2011

ANNA KRÓLIKIEWICZ

Urodziła się w lutym 1970 r. Dyplom uzyskała na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w 1993 r., a doktorat obroniła w 2000 r. Obecnie, po uzyskaniu w 2010 r. tytułu doktora habilitowanego, prowadzi na gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych IV Pracownię Rysunku. W latach 2001–2003 nauczwała w kilku pracowniach na Wydziale Sztuki i Wydziale Projektowania Graficznego Bilkent University w Ankarze. Oddana monumentalnemu rysunkowi i instalacji, niekiedy także pisze. Autorka wielu wystaw indywidualnych. Brała udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Swoje prace pokazywała m.in. w Nowym Jorku, Stambule, Ankarze, Kilonii, Brukseli, opuszczonym sklepie mięsnym w Sopocie, sali jadalnej zakonu Kartuzów i Lasach Oliwskich. Laureatka nagród za osiągnięcia artystyczne i pedagogiczne, stypendystka miasta Sopot. Zajmują ją obszary związane z szeroko pojętą fizycznością ciała i kruchością pamięci. Jej ostatnie prace dotyczą zagadnień fizjologii smaku.

ANNA KRÓLIKIEWICZ

Born in February 1970. Diploma at the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Gdańsk in 1993; she defended her doctorate in 2000. Presently, after obtaining her habilitation in 2010, she runs the IV Painting Workshop at the Academy of Fine Arts. In the years 2001–2003 she taught in several workshops at the Faculty of Art and the Faculty of Graphic Design at the Bilkent University in Ankara. Devoted to monumental drawing and installation, she also occasionally writes. Author of numerous individual exhibitions. Participant of several dozen collective exhibitions in Poland and abroad. She presented her works in, i.a., New York, Istanbul, Ankara, Kiel, Brussels, an abandoned butcher shop in Sopot, a dining room of the Carthusian Order, and in the Oliwa forests. Her interests lie in the areas of broadly understood physicality of the body and fragility of memory. Her latest works touch upon the issues of the physiology of taste.

*Lech
Majewski*



100









↑ *Museum - Crucifixion*, 2006, video art





LECH MAJEWSKI

Urodził się w 1953 r. w Katowicach. Polski reżyser filmowy i teatralny, pisarz, poeta i malarz. Członek Gildii Reżyserów Amerykańskich oraz Europejskiej Akademii Filmowej. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz na Wydziale Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. W ramach wystawy *Fête funèbre* zaprezentowana została praca wideo pt. *Museum – Crucifixion* (2006).

LECH MAJEWSKI

Born in 1953 in Katowice. Polish film and stage director, writer, poet, and painter. Member of the Directors Guild of America and the European Film Academy. He studied at the Academy of Fine Arts in Warsaw and at the Direction Department at the Leon Schiller Polish National Film, Television, and Theatre School in Łódź. At the *Fête funèbre* exhibition he presented his video work entitled *Museum – Crucifixion* (2006).

Janusz Marciniak

106

W pierwszej połowie lat 80. XX w. Gerhard Richter namalował serię martwych natur z zapalonymi świecami, a wśród nich *Czaszkę i świecę* (1983). Kiedy niedawno oglądałem ten obraz, zapragnąłem zdmuchnąć płomień przedstawionej nań świecy, aby położyć kres temu staremu wanitatywnemu wyobrażeniu. W tym celu dokonałem wiernej transpozycji obrazu na rysunek, a następnie wykonałem jeszcze jeden taki sam rysunek i zastąpiłem na nim płomień świecy wstęgą dymu. Tak powstał dyptyk *Według Richtera*.

Gest zdmuchnięcia płomienia jest żartem z patosu *vanitas*. Chciałem w ten sposób wyrazić myśl, że ostatnie słowo w naszej dyspucie z przemijaniem i śmiercią może należeć do nas i stanowić akt wolności i kreacji. Dym to wizualny synonim przemijania, graficzna partytura śmierci, kaligraficzny znak ulotności życia. W tej pracy duże znaczenie formalne i symboliczne mają właściwości fizyczne papieru – jego materia, delikatność, a jednocześnie trwałość. Dyptyk *Według Richtera* jest

In the first half of the 1980s, Gerhard Richter painted a series of still lifes with lit candles, among them *Skull with Candle* (1983). When I was recently examining this painting, I experienced a desire to blow out this candle, thus putting an end to this old *vanitas* image. With this aim, I faithfully transposed the painting into a drawing, and then made another one, exactly the same, in which I replaced the flame with a wisp of smoke. Thus, the diptych *After Richter* was created.

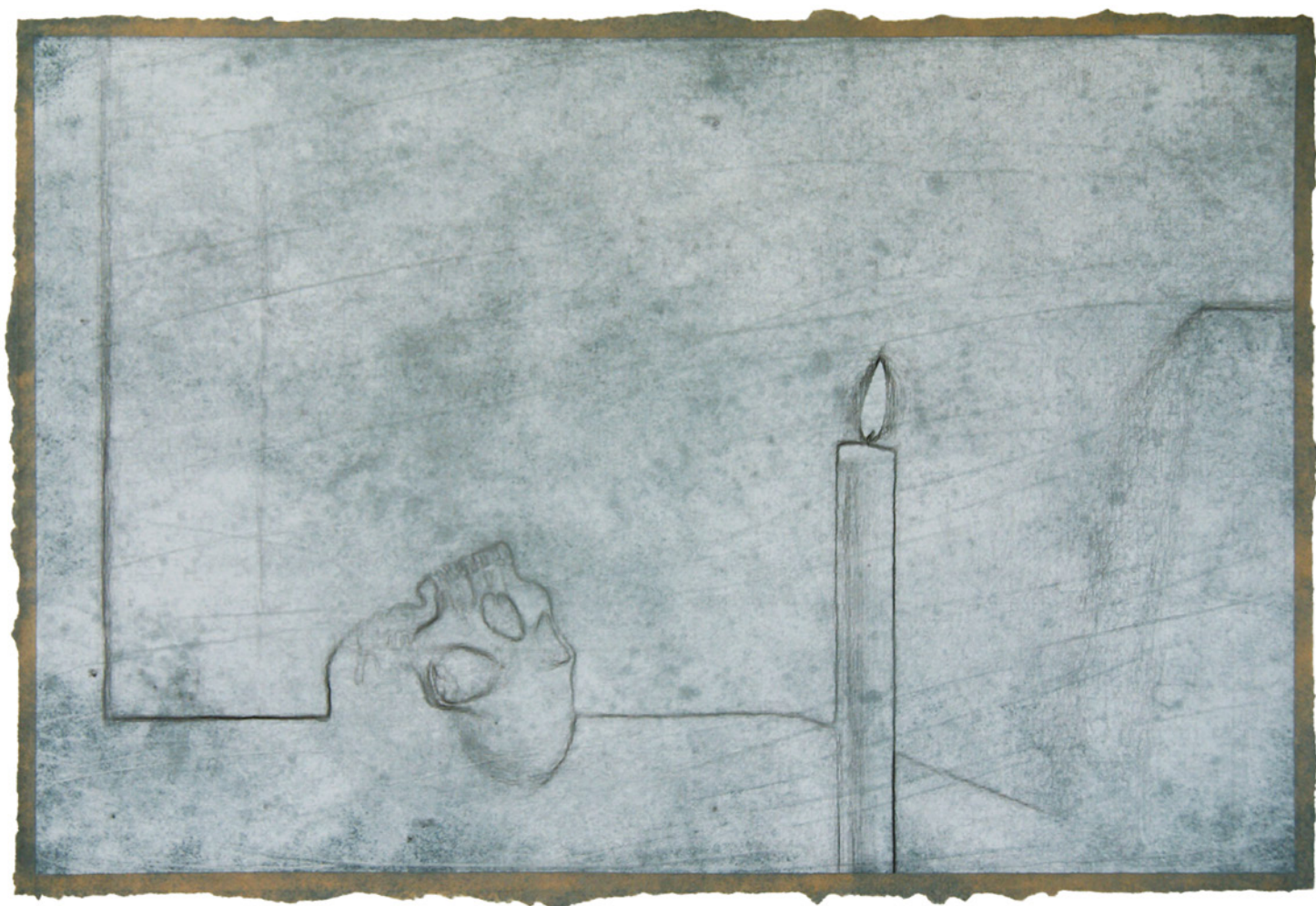
The gesture of blowing out the candle is a joke on the pathos of the *vanitas* theme. In this way I wanted to express the idea that the last word in our dispute with transience and with death can belong to us and be an act of freedom and creation. Smoke is a visual synonym of transience, a graphic score of death, a calligraphic sign of the fleeting life. In this work, the physical properties of the paper – its substance, softness, and, at the same time, durability – have vital formal and symbolic significance. The diptych *After Richter*



↑ *Według Richtera*, dyptyk, 70 cm × 100 cm, 2015, technika mieszana
After Richter, diptych, 70 cm × 100 cm, 2015, mixed media

moim dialogiem z Richterem o przemijaniu, a także o konwencji martwej natury wanitatywnej, którą można traktować jako ciągle otwarty tekst na temat rozumienia i akceptacji przemijania oraz jego kulminacji, którą jest śmierć.

is my dialogue with Richter about transience, and about the convention of the vanitas still life, which can be understood as a still open text on understanding and accepting transience and its culmination – death.





JANUSZ MARCINIAK

Urodził się w 1954 r. Mieszka i pracuje w Poznaniu. Artysta interdyscyplinarny. Profesor Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Kurator wielu wystaw. Autor publikacji na temat sztuki i kultury oraz książki przeciw antysemityzmowi. Dwukrotnie otrzymał grant European Association for Jewish Culture (2004, 2006). Był stypendystą Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2004, 2011), Instituto Polacco w Rzymie (1996) i Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne w Paryżu (1989). Do tej pory zrealizował 44 projekty i wystawy indywidualne oraz uczestniczył w 50 wystawach zbiorowych w Polsce i za granicą. Jego prace znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, US Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie, Miejskiej Galerii Sztuki Arsenal w Poznaniu, Fundacji Signum i kolekcjach prywatnych. Oprócz pracy artystycznej i dydaktycznej zajmuje się krytyką artystyczną. Zaangażowany w rozwijanie koncepcji sztuki zorientowanej społecznie oraz w tworzenie alternatywnych form niezależnej działalności artystycznej.

JANUSZ MARCINIAK

Born in 1954. He lives and works in Poznań. Interdisciplinary artist. Professor at the University of Arts in Poznań. Curator of numerous exhibitions. Author of a publication on art and culture and a book against antisemitism. He twice received the grant from the European Association for Jewish Culture (2004, 2006). Scholarship holder of the Ministry of Culture and National Heritage (2004, 2011), Instituto Polacco in Rome (1996), and Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne in Paris (1989). So far he has carried out 44 projects and individual exhibitions and participated in 50 collective exhibitions in Poland and abroad. His works are among the collections of the National Museum in Cracow, US Holocaust Memorial Museum in Washington, Arsenal City Art Gallery in Poznań, Signum Foundation, and private collectors. Apart from his artistic and didactic activities his work also includes art criticism. He is engaged in developing the idea of socially oriented art and in creating alternative forms of independent artistic activity.



↑ Gerhard Richter, *Czaszka i świeca*, 1983, zdjęcie ze zbiorów autora
Gerhard Richter, *Skull with Candle*, 1983, photo from the author's collection

Teresa Miszkin

112

Potęgą obrazu „leży w świetle i jego transcendentalnej odwrotnej stronie, cieniu”¹.

The power of the image “resides in light and its transcendental opposition, shadow”¹.

Mój czas to ludzki czas – kierunkowy i skończony. Jest podróżą w jedną stronę, ku przyszłości, ku światłu. I jeśli dziś chcę zaproponować Państwu cofnięcie się w czasie ku temu, co już się wydarzyło, co pozostało za mną, co jest, zdawałoby się, tylko przypomnieniem minionego, to nie tylko dlatego, że w tej retrospekcji widać wyraźnie, jak stajemy się poprzez czas, odciskając w nim własne ślady, znacznie czytelniejsze z perspektywy teraźniejszości – ale i dlatego, że w ten sposób poszukuję odpowiedzi na pytania, które zrodziły się podczas realizacji projektu *Fête Funèbres*.

My time is a human time – directional and finite. It’s a one-way journey into the future, into the light. And if today I wish to suggest that you go back to what has already happened, what I have left behind me, what seems to be just a reminder of the past, it’s not only because in this retrospect we can clearly see how we become through time, leaving in it our own traces, much more readable from today’s perspective – but also because in this way I seek answers to the questions that arose during the realization of the project *Fête Funèbres*.

➤ *Pejzaże intymne*, 2001–2002, akryl na płótnie
Intimate Landscapes, 2001–2002, acrylic on canvas

¹ Louis Marin, *Des pouvoirs de l’image*, Paris 1993, s. 19, cyt. za: Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl, Kraków 2012, s. 227.

¹ Louis Marin, *Des pouvoirs de l’image*, Paris 1993, p. 19, qtd. in: Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, trans. Mariusz Bryl, Kraków 2012, p. 227.



W tym przywołaniu minionego widzę wyraźnie, jak zmieniamy się sami, a wraz z nami zmienia się nasz, przez nas odczytywany świat. Mimo zaistniałych zmian, przekształceń i przeobrażeń to jednak ciągle moje „widzenie” – inaczej to ujmując, moje „czytanie” siebie jako artysty nie uległo zmianie. Jestem artystą i chociaż brzmi to niepoprawnie politycznie, jestem artystą świadomym nieustannie podejmowanego ryzyka bycia właśnie artystą zanurzonym w problemach egzystencjalnych: samotności, przemijaniu i śmierci. Przyjmując na siebie ryzyko bycia artystą, uczestniczę w bycie w sposób szczególny – jako jednostka, która przeżywa swój świat, oraz jako ktoś, kto stoi z boku, przygląda się innym i rejestruje. Nie jest to prosta rejestracja – dokonuje się w czasie i w drodze. W tej „podróży” towarzyszy mi niezmiennie człowiek – inny byt, inny świat, nierozzerwalnie jednak związany z moim.

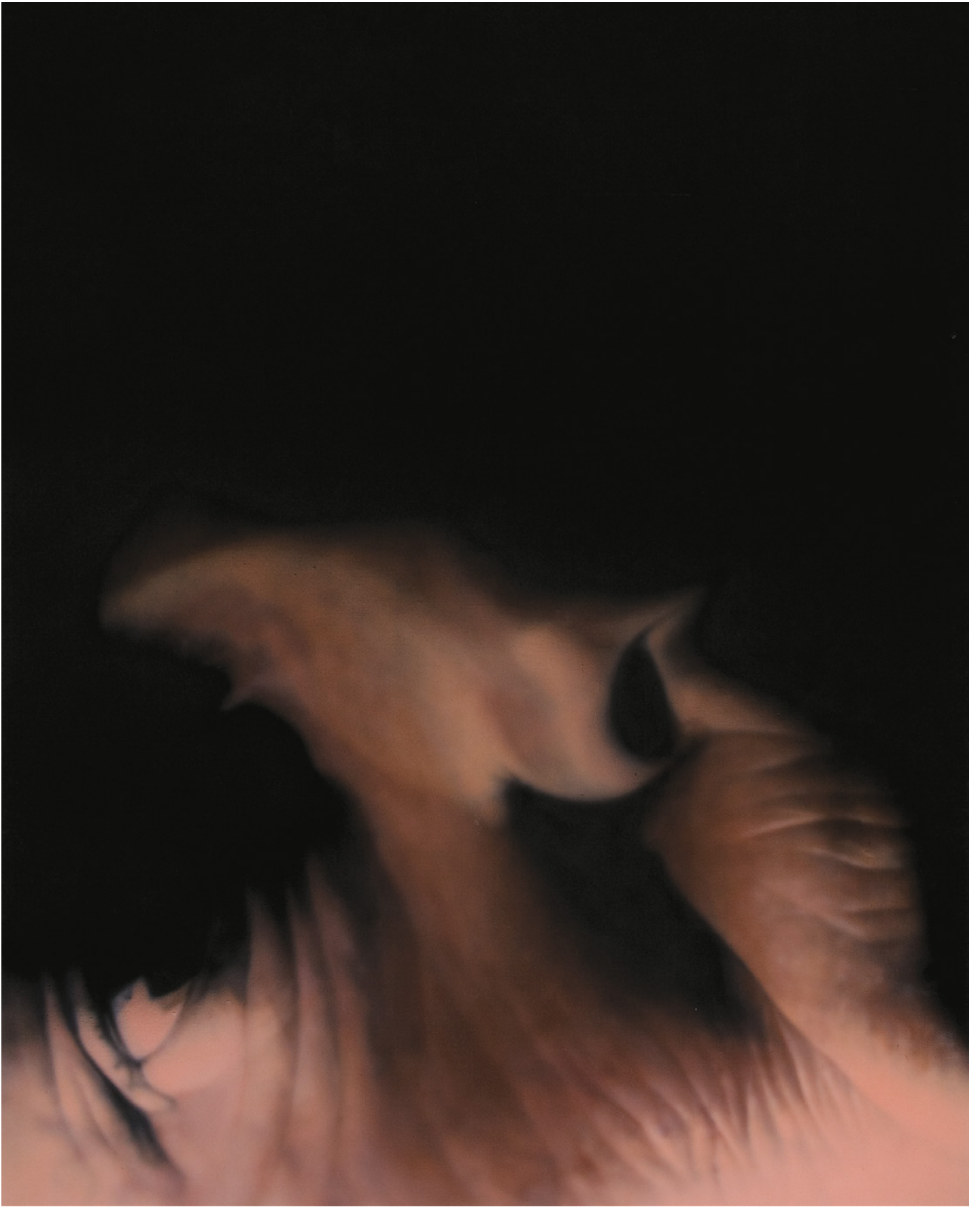
Człowiek każdego dnia zmierzający ku śmierci jest dla mnie wszystkim – koniecznością, wyborem, losem, przeznaczeniem. Chciałabym zatrzymać jego przemijający ślad, a w tym śladzie i mój własny.

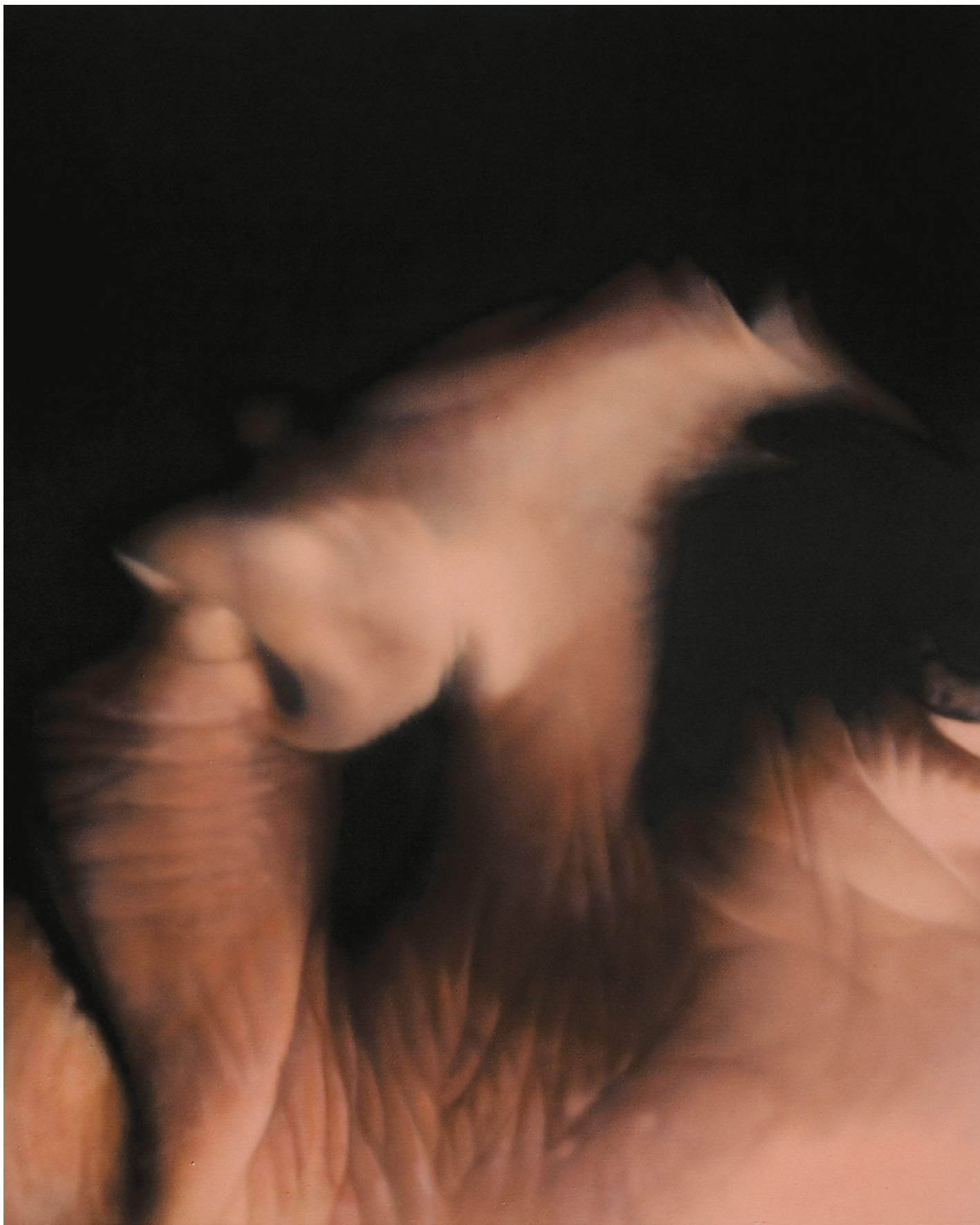
Moja podróż w czasie trwa, jeszcze trwa – a początek tej podróży to 1947 r. i miasto Gdańsk. Gdańsk – miasto mojego dzieciństwa, moich dojrzewających

In this recollection of the past I see clearly how we ourselves change and how our world, the world interpreted by us, changes along with us. Despite these changes, transformations, and modifications it is still my “vision” – in other words, my “reading” of myself as an artist hasn’t changed. I’m an artist, and although it doesn’t sound politically correct I’m an artist aware of constantly taking the risk of being precisely an artist immersed in existential problems: loneliness, transience, and death. Taking on myself the risk of being an artist, I participate in existence in a special way – as an individual who experiences her world, and as someone who stands aside, observes others, and makes a record of what she sees. It is not a simple act of recording – it happens in time and on the way. In this “journey” I am invariably accompanied by man – another being, another world, yet inextricably connected to mine.

To me, man, every day heading towards death, is everything – a necessity, a choice, a fate, a destiny. I wish I could preserve his transient trace, and in this trace also my own.

My journey through time continues still – and the beginning of this journey is the year 1947 and the city of Gdańsk. The city of my childhood, my





↑ Pejzaże intymne, 2005, akryl na płótnie
Intimate Landscapes, 2005, acrylic on canvas



pragnień, marzeń, pierwszych prób artystycznych. W tym mieście kształtowała się moja osobowość w zderzeniu ze wszystkim, co wiązało się z jego szczególnym klimatem – historią splecioną z teraźniejszością, manifestacjami środowiska artystycznego i ludźmi, którzy odcisnęli swój żywy ślad na moim życiu.

Po czasie brania, kumulacji i inkubacji przyszedł czas na własne wybory, przyszło już płacić sobą za własne dzieło – kolejny obraz zrealizowany. I tak, obrazy z lat 70. to korowody postaci. Niby obecne, ale ledwo rozpoznawalne. Z biegiem czasu zaczynają się coraz wyraźniej odcinać od tła – z fotograficzną dbałością o detal zaczynam ujawniać człowieka. To zwykle kilka postaci: mężczyźni, kobiety, często nadzy, pozbawieni możliwości przybierania masek, odarci z atrybutów codzienności, bezbronni i podatni na manipulację.

Nowe doświadczenia i nowe przeżycia zmieniają rodzaj czujności i wrażliwości na świat – na obrazach także te zmiany odciskają swe piętno, zmieniają ich klimat i wyraz. Kiedy urodził mi się syn, na obrazach pojawiło się dziecko i dodatkowy sposób artykulacji – linia, jako wyraz jeszcze nie ujawniającej się tożsamości. Z biegiem czasu moje oko niczym kamera przesuwało się coraz

maturing desires, dreams, first artistic endeavours. It is in this city where my personality was being shaped in a clash with everything that was connected with its distinctive atmosphere – history interwoven with the present, manifestations of the artistic circle, and people who left their living mark on my life.

After the time of taking, accumulating, and incubating, there came the time for my own choices; I had to pay with myself for my own work – another realized painting. Thus, the paintings from 1970s are processions of characters. Seemingly present, but hardly recognizable. With time they start to stand out more and more from the background – with photographic attention to detail I begin to reveal the man. Usually there are several figures: men, women, often naked, devoid of the possibility to put on their masks, denuded from the attributes of everyday life, defenceless, and easily manipulated.

New experiences change the kind of alertness and sensitivity to the world – these changes also leave their mark on the paintings, modifying their atmosphere and expression. When my son was born, a child appeared on the paintings and an additional means of articulation – a line, as an



wyżej i coraz bliżej postaci, żeby na dłuższy czas zatrzymać się na samej twarzy, a niekiedy tylko na jej fragmencie.

W tej podróży w czasie towarzyszy mi korowód bliskich mi ludzi. Niektórych zatrzymuję na moich obrazach na dłużej, innych przez chwilę, a jeszcze inni wspierają mnie swoją obecnością, refleksją, swoim widzeniem świata, odkrywanym w moich obrazach z ich własnej perspektywy.

Banalne staje się już powiedzenie, że artysta chce czynić widzialnym to, co pojawia się w jego wyobraźni, to, o czym marzy, do czego dąży, co go porusza. Chce czynić widzialnym swoje stany psychiczne, refleksje, filozoficzne rozważania – i na pewno to robi. Jest jednak również tak, że niewidzialne staje się widzialne jakby wbrew intencjom artysty – i sądzę, że właśnie w tych okrucinach, przesunięciach, „pęknięciach” rodzi się prawda o człowieku i o artyście.

Postaci, twarze, sposoby organizowania przestrzeni malarskiej – te wypracowane przeze mnie środki ekspresji były i są mi potrzebne do ujawniania tego, co niewidzialne, a co chciałabym uczynić widzialnym. To one wydobywają na światło, unaczyniają – tak myślę – mój lęk przed samotnością i przemijaniem. Splot tych lęków to już obsesja,

expression of a not yet revealed identity. With time my eye like a camera moved higher and closer to the person, to stop for a longer time on the face alone, and sometimes only on its fragment.

In this journey through time I am accompanied by a procession of the loved ones. Some of them I keep on my paintings for longer, some only for a moment, others support me with their presence, reflection, their perception of the world, discovered in my paintings from their own perspective.

A saying that an artist wishes to make visible what appears in his imagination, what he dreams about, what he pursues, what moves him, has become trivial. He wants to make visible his psychological states, reflections, philosophical ponderings – and he does just that. But it's also true that the invisible becomes visible somehow contrary to the intentions of an artist – and I believe that it is in these shards, shifts, “cracks” that the truth about man and artist is being born.

Figures, faces, ways of organizing the painting's space – these means of expressions that I've developed were and are necessary for me to reveal what's invisible and what I wish to make visible. They bring to light, visualize – I think – my fear of loneliness and transience. The combination of

która próbuje znaleźć dla siebie właściwe środki wyrazu. Czy znajduje?

Twórczość, dzieło artysty jest „narzędziem” odsłaniającym obsesję, prawdę o nim i jego świecie, ale tylko wówczas, gdy znajdzie swojego widza, otwierającego się na podobne „pejzaże” wrażliwości. Jeżeli nie ma tego, który słucha, nie ma mowy o przeobrażeniu niewidzialnego w widzialne. Powtórzę za Gombrowiczem: „Sztuka jest prywatną konwersacją między dwiema osobami: pomiędzy tym, który mówi, i tym, który odbiera. Nie mniej i nie więcej”.

Maluję, więc jestem – ta parafraza kartezjańskiego powiedzenia towarzyszy mi, kiedy próbuję ogarnąć moje życie.

Maluję, mnożę ślady, znaczę tropy i nadal szukam miejsca, z którego widziałabym ostro, najostrzej, wyrażnie... bo obraz namalowany „teraz” jest za blisko, a ten z „wczoraj” – za daleko.

Maluję, chociaż zdaję sobie sprawę z tego, że wszystko zostało już powiedziane i że prawie wszystko zostało namalowane, a nasza pamięć nie jest niewinną pamięcią dziecka.

Jest zabrudzona albo, inaczej, wypełniona – zatrzymała mnóstwo śladów, skrawki wspomnień, ułamki obrazów. Nasz umysł nie jest dziewiczy, a my jesteśmy tylko jednym z kolejnych ogniw w olbrzymim łańcuchu istnień – a jednak, pomimo tej świadomości, tworzę według swojej miary tę swoistą matrycę, którą przykładam do świata, i przy pomocy której chcę mówić o nim, o swoich ideach, lękach i obsesjach – o sobie samej.

Moja sztuka to sztuka mojego czasu, mojego świata, mojej wrażliwości – wyrasta z tego, w co wierzę, czego pragnę i czego się lękam.

Uważam, że twórczości nie kończy zwycięski i złudny okrzyk zaślepionego artysty: „Powiedziałem już wszystko!” – kończy ją śmierć, która zamyka doświadczanie świata. Pamiętając o tych Camusowskich słowach, jestem gotowa dalej odbywać swoją podróż w czasie, poszukując najbardziej adekwatnych środków do zwizualizowania tego, co ukryte, a co pragnie się ujawnić. Nie mogę i nie chcę przerwać wędrówki po swoim zmateriaлизованym na płótnie „lesie fikcji”, pełnym światła i cienia, bo, jak powiedział Paul Celan – jestem tam, gdzie moje oko...

these fears is already an obsession, which tries to find the right means of expressing itself. Does it succeed?

The artistic output, the work of an artist is a “tool” revealing obsessions, the truth about him and about his world, but only in the presence of a viewer open to similar “landscapes” of sensitivity. If there is no one to listen, the invisible cannot be awakened, it cannot be made visible. I will repeat after Gombrowicz: “Art is a private conversation between two people: between the one who speaks and the one who listens. Nothing more and nothing less”.

I paint, therefore I am – this paraphrase of the Cartesian dictum accompanies me when I attempt to get my head around my life.

I paint, I multiply traces, I leave marks, and I still look for a place from which I would see clearly, most clearly, most distinctly... for the painting created “now” is too close, and that from “yesterday” – too far.

I paint although I realize that everything has been said and that nearly everything has been painted, and our memory is not an innocent memory of a child.

It’s tainted or, to put it differently, filled – it retained too much traces, scraps of memories, fractions of images. Our mind is not pristine, and we are but one of subsequent links in an enormous chain of beings – and still, despite this realization, I create according to my own measure this specific matrix which I put against the world and with which I wish to speak about this world, about my ideas, fears, and obsessions – about myself.

My art is the art of my time, my world, my sensitivity – it stems from what I believe and from what I fear.

I believe that the artistic output is not closed by a victorious and illusory exclamation of a blinded artist: “I’ve said it all!” – it is closed by death, which puts an end to experiencing the world. Keeping in mind Camus’s words, I’m prepared to journey further through time, seeking to most adequate means to visualize what’s hidden but desires to be revealed. I cannot and don’t want to stop wandering through my “forest of fiction” materialized on the canvas, full of light and shadow, for, as Paul Celan said – I am where my eye is...



↑ *Pejzaże intymne (A+B+C)*, 2000, akryl na płótnie
Intimate Landscapes (A+B+C), 2000, acrylic on canvas



TERESA MISZKIN

Urodziła się w Gdańsku. W 1947 r. uzyskała dyplom w Pracowni Malarstwa prof. Władysława Jackiewicza w gdańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Otrzymała stypendium m.in. Pollock-Krasner Foundation (1998), Adolph & Esther Gottlieb Foundation (2004) oraz Marszałka Województwa Pomorskiego (2005). Jej obrazy znajdują się w zbiorach muzealnych m.in. w Muzeum Sztuki w Łodzi, w Muzeum Narodowym w Gdańsku, w Krakowie, w Szczecinie i we Wrocławiu, w kolekcjach biur artystycznych w kraju oraz kolekcjach prywatnych za granicą. Jej malarstwo było wielokrotnie wyróżniane i nagradzane. Swoje prace prezentowała na licznych wystawach indywidualnych oraz na monograficznej wystawie malarstwa *Pejzaże intymne* w Pałacu Opatów w Gdańsku-Oliwie (2006).

TERESA MISZKIN

Born in Gdańsk. Diploma in 1947 in prof. Władysław Jackiewicz's Painting Workshop at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk. Scholarship holder of, i.a., Pollock-Krasner Foundation (1998), Adolph & Esther Gottlieb Foundation (2004), and the Marshal of the Pomeranian Voivodship (2005). Her paintings are among the collections of, i.a., the Museum of Art in Łódź, the National Museum in Gdańsk, Cracow, Szczecin, and Wrocław, as well as of art offices in Poland and private collectors abroad. Her works were repeatedly distinguished and awarded. She presented them at numerous individual exhibitions and at a monographic painting exhibition *Intimate Landscapes* in the Abbots' Palace in Gdańsk-Oliwa (2006).

Jacek Rykata

Ceremonia

Ceremony

122

I

Jako bardzo młody człowiek, na piątym roku studiów, miałem pracownię na poddaszu starego budynku w Katowicach. Poza nią na tym poziomie znajdowały się jeszcze trzy mieszkania zajmowane przez trzy samotne kobiety w wieku około 80 lat. Każda była inna, każda bardzo wyrazista. Jedną z nich dwie pozostałe nazywały złodziejką, ponieważ zabierała wszystko, co znalazła na korytarzu. Druga paliła papierosa za papierosem i wciąż słuchała wiadomości. Trzecia, niemal ślepa, od rana do wieczora siedziała w drzwiach otwartych na korytarz, patrząc przed siebie niewidzącymi oczyma. Całe życie jeździła po Polsce z wesołym miasteczkiem – opowiadała mi o tych podróżach. Pomagałem im nieco, robiąc czasem zakupy czy przenosząc jakiś ciężki przedmiot, głównie jednak obserwowałem je, zafascynowany „materiałem”, jakiego dostarcza mi życie. Myślałem sobie – oto artysta i wspaniały materiał do wiwisekcji na wyciągnięcie ręki. Cudowna sytuacja.

I

As a very young man, during my fifth year of studies, I had a studio in the attic of an old building in Katowice. Apart from my workshop, there were three more apartments on this level, occupied by three lonely women aged about eighty. Each of them was different, each very singular. One of them was called by the other two a thief, because she was taking everything she found in the hallway. The other one was smoking cigarette after cigarette and was always listening to the news. The last one, nearly blind, was in the habit of sitting, from dawn till dusk, in the open door to her apartment, staring ahead with unseeing eyes. She spent her whole life travelling through Poland with the carnival – she told me about those journeys. I helped them a little by getting them groceries or moving some heavy object, but mostly I just observed them, fascinated by the “material” which life provided me. I thought to myself – there it is, an artist and a marvellous material for vivisection right at his fingertips. A wonderful





Trwało to jakieś trzy lata. Powstały wówczas obrazy, których bohaterkami były moje sąsiadki. Potem dom wyburzono. Refleksja, że ja również jestem uczestnikiem procesu przemijania i destrukcji, zjawiała się dużo później; myślę, że dopiero po kilkunastu latach. Nie zmieniło to bynajmniej mojego sposobu patrzenia na życie, skomplikowało go jednak, zmieniło jego optykę. Nie byłem już tylko widzem czy reżyserem – zostałem także aktorem. Zaczęło boleć.

II

Elementy, z których buduję moje obrazy-objekty, najczęściej znajdowałem w domach przeznaczonych do wyburzenia, opuszczonych już, pozostawionych bez opieki, wydawałoby się, że pustych – ja jednak wyławiałem z nich szereg przedmiotów lub ich fragmentów, które wiele mówiły o niedawnych jeszcze lokatorach. Był czas, w którym wciąż włóczyłem się po takich miejscach, wymarłych, istniejących już jakby poza czasem. Podczas jednej z takich wędrówek przez miasto przechodząc przez płot trafiłem na podwórko niewielkiego domu, opuszczonego dobrych kilka lat wcześniej, w którym, o dziwo, od la nikt nie przebywał, o czym świadczyły spatynowane przedmioty leżące na podwórku. Wiele z nich stanowiłoby

situation. This was going on for about three years. During that time I created paintings whose characters were my neighbours. After that, the building was demolished. The reflection that I too participate in the process of transience and destruction came much later; only after a dozen or so years, I think. It didn't in any way change my way of looking at life, but it complicated it, changed its optics. I wasn't merely a spectator or a director anymore – I also became an actor. It began to hurt.

II

I find the elements from which I build my paintings-objects most often in houses slated for demolition, already deserted, left unattended, empty, it would seem – still, I was able to fish out a number of items or their fragments that could tell a lot about their previous owners. There was a time when I was always wandering through such places, dead, now existing as if outside of time. Once, when I was walking around the city, I climbed over a fence and found myself at the yard of an old house, abandoned quite a few years earlier, where, strangely, no one has resided in years, as evidenced by the patinaed pieces of equipment laying around. Many of them would make a tasty treat for junk collectors, yet no one has reached for



atrakcję dla zbieraczy złomu, nikt jednak po nie nie sięgnął. Wśród nich leżały stare szafy, z których deszcz, śnieg i słońce pozdejmowały fornir, rolując go w setki krążków porozrzucanych po całym podwórku. Kilka czy może nawet kilkanaście lat procesu destrukcji spowodowało, że pozwijane w rolki drewno, pozbawione już lakieru, nabrało niezwyklej barwy. Jak w amoku pozbierałem wszystkie krążki, a potem przez dwa tygodnie, nie wychodząc niemal z pracowni, wykonałem około dwudziestu obiektów. Część z nich mogą Państwo zobaczyć na *Stole*.

Czemu na stole, a nie na ścianie? Bo obiekty są opowieścią o ludziach, którzy odeszli, o przemijaniu, o stracie, o śmierci. A stół jest najważniejszym meblem w naszych domach – to przy nim się spotykamy, jemy śniadanie czy obiad, omawiamy ważne sprawy, piszemy listę zakupów i spraw do załatwienia. Jeszcze nie tak dawno, gdy ktoś umarł, leżał na stole, dopóki ciała nie wyniesiono na cmentarz.

them. Among them were old closets from which rain, snow, and sun removed the veneer, rolling it into hundreds of pieces scattered across the yard. The dozen-year-long process of destruction caused the rolled wood, now denuded of the varnish, to acquire an unusual hue. As if in a frenzy, I collected all the rollers and, in two weeks, almost without leaving my studio, I created around twenty objects. Some of them you can see on the *Table*.

Why on the table, and not on the wall? Because the objects constitute a story about the people who are long gone, about transience, about loss, about death. And the table is the most important piece of furniture in our homes – it is at the table that we meet, eat breakfast or dinner, discuss important issues, write down a shopping list or a to-do list. And not long ago, when someone died, they lied on the table until the body was taken out to the cemetery.



III

gdy dom
przeznaczony do wyburzenia
opuści ostatni człowiek
zalega w nim taka cisza
że wstydzisz się
szelestu własnych kroków
wypełniony tysiącem drobnych
i dużych
przedmiotów
które nagle
straciły swoje miejsce
i
przystały być potrzebne
w pośpiechu
zostawione
leżą cicho
na schodach
w przejściach
na korytarzach
wspinając się
schodami
bez poręczy
czy
wyglądając na podwórze
przez okna
bez szyb
czujesz coraz bardziej
że jesteś
częścią tego świata
że
nie jest on wyjątkowy
i tylko strach
przed uczuciem
którego nie rozumiesz
a
które cię wypełnia
nie pozwala ci
przysiąść na schodach
schodzisz więc
w dół
pospiesznie
opuszczasz
dom przeznaczony do wyburzenia

III

when a house
slated for demolition
was left by the last person
such silence falls
that you feel ashamed
of the rustle of your own footsteps
filled with a thousand small
and large
objects
that have suddenly
lost their place
and
ceased to be needed
left
in a hurry
they lie silently
on the stairs
in passages
in hallways
climbing
the stairs
with no railing
or
looking out at the yard
though the windows
with no panes
more and more you feel
that you are
a part of this world
that
it's not special
and only fear
of the feeling
that you don't understand
and
that fills you
doesn't allow you
to sit on the stairs
so you climb
down
hurriedly
you leave
the house slated for demolition

JACEK RYKAŁA

Ukończył Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Profesor zwyczajny. Prowadzi Pracownię Malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Jest malarzem, poetą, dramaturgiem i reżyserem. Swoje prace prezentował na ponad 60 wystawach indywidualnych m.in. w Polsce, Niemczech, Francji, USA, Norwegii, Czechach, na Węgrzech, Słowacji i we Włoszech. Uczestniczył w kilkuset wystawach zbiorowych na całym świecie. W 2002 r. jako pierwszy żyjący artysta polski miał wystawę retrospektywną w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego w Krakowie. Jego prace znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, Warszawie, Poznaniu i Szczecinie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Stadtmuseum w Düsseldorfie, w kolekcji Volкера Feierabendta przeznaczonej dla Sprengel Museum w Hanowerze, w wielu muzeach miejskich oraz w kolekcjach prywatnych w kilkudziesięciu krajach świata. Od 2005 r. zajmuje się także teatrem i reżyseruje własne sztuki. Jego twórczość była wielokrotnie analizowana i opisywana w artykułach, opracowaniach i pracach magisterskich, stała się też inspiracją dla dziewięciu filmów telewizyjnych. Otrzymał Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze *Gloria Artis*”.

JACEK RYKAŁA

Graduate of the Faculty of Graphic Arts at the Academy of Fine Arts in Cracow. Full professor. He runs the Painting Workshop at the Academy of Fine Arts in Katowice. Painter, poet, playwright, and director. He presented his works at over 60 individual exhibitions in, i.a., Poland, Germany, France, USA, Norway, Czech Republic, Hungary, Slovakia, and Italy. He participated in several hundred collective exhibitions all over the world. In 2002, as the first living Polish artist, he had a retrospective exhibition in the Main Edifice of the National Museum in Cracow. His works are among the collections of, i.a., the National Museum in Cracow, Warsaw, Poznań, and Szczecin, Modern Art Museum in Łódź, the Silesian Museum in Katowice, the Jagiellonian University Museum in Cracow, Stadtmuseum in Düsseldorf, Volker Feierabendt (to be donated to Sprengel Museum in Hannover), numerous city museums, and private collectors in several dozen countries. In 2005 he became engaged in theatre and started to direct his own plays. His creative output has been repeatedly analysed and described in articles, studies, and BA theses; it was also the inspiration for nine TV films. He received the Silver Medal for Merit to Culture *Gloria Artis*.



Marek Wrzesiński

Bohaterami moich portretów są członkowie mojej rodziny przedstawieni na czarno-białych zdjęciach. Myślę, że fotografia jest takim wyjątkowym zjawiskiem, w którym to, co przedstawione, i to, do czego odwołuje się przedstawienie, łączy „podwójna wspólna płaszczyzna: realności i przeszłości”¹. Kiedy oglądam stare, czarno-białe fotografie, dzięki ubraniom, twarzom, fryzutom i gestom ich bohaterów uświadamiam sobie fakt mojego oddalonego istnienia (bądź nieistnienia). Te zdjęcia to niezwykle, bardzo osobisty obraz historii życia i śmierci najbliższych mi osób. „Czy Historia to nie jest po prostu ten czas, gdy nas jeszcze nie było?”². Znajduję tu sceny z życia codziennego: narodziny, chrzest, pierwszą komunię, ślub; eleganckie, wystylizowane portrety i przypadkowe, niepozowane zdjęcia sytuacyjne. Wiele ulotnych chwil i emocji utrwalonych gdzieś w czasie, poza marginesem mojego istnienia lub na nim. Odnajduję tu dzieciństwo, młodość

The characters of my paintings are members of my family portrayed on black and white photographs. I think that photography is such an extraordinary phenomenon within which what is represented and to what the representation is referring is connected by a “double common ground: that of reality and that of the past”¹. When I look at old, black and white photographs, the clothes, faces, hair-dos, and gestures of their characters make me realize the fact of my distant existence (or non-existence). Those photographs constitute an unusual, very personal vision of the history of life and death of the people closest to me. “Isn’t History simply that time when we weren’t yet born?”² Here I find all scenes from everyday life: birth, christening, first communion, wedding; elegant, stylized portraits and random, unposed situational photographs. Many fleeting moments and emotions preserved somewhere in time, on the margin of my existence or beyond. Here I find

¹ Roland Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa 1996, s. 130.

² *Ibidem*, s. 110.

¹ Roland Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa 1996, p. 130.

² *Ibidem*, p. 110.



↑ *Bez tytułu*, 2012, olej, akryl, papier na płótnie
Untitled, 2012, oil, acrylic, paper on canvas

i przemijanie. Jest tu kilka fotografii przedstawiających ból i rozpacz na twarzach żyjących, bezradność w chwili, kiedy umiera ktoś bliski. Nie mam pojęcia, kto jest autorem tych prac, ale udało mu się uchwycić coś niepowtarzalnego.

Każda z tych fotografii jest mi bliska. Niektóre są tak stare i zniszczone, że prawie nieczytelne. Z innych pozostały tylko fragmenty, podarte skrawki wcześniejszej całości. Nieuchronna ingerencja czasu w strukturę papieru fotograficznego stopniowo zmniejsza czytelność przedstawienia i zaciemnia je, pokrywając go gęstą siatką zarysowań i uszkodzeń. Na powierzchni fotografii widzę labirynt, który wciąga mnie i wskazuje mi wiele tropów, dając nadzieję na odkrycie czegoś, co znajduje się głębiej. Podążając śladem tego, co widzę, analizując splątaną strukturę niszczącą emulsji światłoczułej, portretując zawiły gąszcz drobnych uszkodzeń, plam, kresek i odcisków linii papilarnych na powierzchni obrazu, próbuję dotrzeć do tego, co pulsuje pod powierzchnią. Do sedna portretu.

Portret jest głównym tematem serii monochromatycznych obrazów, nad którymi pracowałem przez ostatnie trzy lata. Z czasem na płótnach stopniowo zaczynał pojawiać się nietypowy, niejako metafizyczny zbiorowy portret mojej rodziny. Niedoskonałość kliszy analogowej utrwalona na papierze fotograficznym oraz uszkodzenia na powierzchni zdjęć, które zacierały i zakrywały to, co znajdowało się pod spodem, tworzyły wielowarstwowe kompozycje plastyczne. Z fotografii, które znałem od dzieciństwa, spoglądały na mnie zamazane postaci bliskich mi osób, wspomnienia miejsc i zdarzeń. Pojawił się egzystencjalny motyw życia i śmierci oraz pytanie, czy ilustruję jedynie pewną osobistą historię, czy poruszam nowy dla mnie problem egzystencjalny i artystyczny.

Moje realizacje malarskie w tym przypadku mają charakter poznawczy. Próbuję w nich zmierzyć się z problemem życia, śmierci oraz nieuchronnego przemijania. Zbiorowy portret mojej rodziny staje się malarską metaforą prawdy o człowieku. Portretowanie to proces doświadczania, ale i oszukiwania czasu w wymiarze duchowym, egzystencjalnym i artystycznym. Moim zamierzeniem jest więc konfrontacja własnych doświadczeń malarskich z nowym problemem artystycznym i egzystencjalnym, jak również wychylenie się ponad oś czasu i spojrzenie w przeszłość.

Podstawowym problemem, na którym skupiłem się podczas realizacji obrazów, była relacja

childhood, youth, and transience. There are several photos that captured pain and despair on the faces of the living, helplessness in the moment of the death of a loved one. I have no idea who took them, but they managed to capture something unique.

Each of these photographs is close to me. Some of them are old and damaged, almost illegible. All that's left of others are fragments, torn scraps of a previous whole. The unavoidable interference of time with the structure of photographic paper gradually lessens the legibility of the image and darkens it, covering it with a dense net of lines and scratches. On the surface of the photograph I see a labyrinth that draws me in, showing me numerous traces and giving me hope for discovering something deeper within. Following the trail of what I see, analysing the tangled structure of decaying photosensitive emulsion, portraying the intricate maze of minute damages, spots, lines, and fingerprints on the surface of the image I try to reach into what pulsates underneath. To the heart of the portrait.

Portrait is the main theme of a series of monochrome paintings on which I have been working for the last three years. With time, the canvases began to reveal an unusual, somehow metaphorical collective portrait of my family. The imperfection of the analogue film preserved on photographic paper and the damages on the surface of the photographs that blurred and covered what was underneath created multi-layered visual compositions. Blurred faces of my loved ones, memories of places and events looked at me from the photos that I knew since I was a child. The existential motif of life and death appeared along with the question about whether I merely illustrate a certain personal story, or raise an existential and artistic issue new to my work.

In this case, my paintings have a cognitive character. Working on them, I try to face the problem of life, death, and unavoidable transience. The collective portrait of my family becomes a visual metaphor of the truth about man. Portraying is a process of experiencing, but also of cheating time in the spiritual, existential, and artistic dimension. My aim is thus to confront my own painting experiences with a new artistic and existential problem, as well as to lean over the timeline and look into the past.

The fundamental problem on which I was focused when I was creating these paintings was the relation between form and content, that is, between



↑ Bez tytułu, 2012, olej, akryl, papier na płótnie
Untitled, 2012, oil, acrylic, paper on canvas

między formą i treścią, czyli tym, co należy do sfery identyfikacji oraz interpretacji. Wcześniej wystarczyła mi prosta żonglerka stylami i formami, które same w sobie reprezentowały znaczenie. Seria monochromatycznych obrazów zainspirowana czarno-białą fotografią to nadal zabawa formą, lecz zmieniło się moje podejście do treści. Na planie sensu portrety te łączy element „realności i przeszłości” jako dwóch płaszczyzn ujawniających pewną prywatną historię, stanowiących osobistą refleksję nad egzystencjalnym motywem życia i śmierci. W procesie portretowania obrazy te stają się subiektywnym „rodzajem twierdzenia o rzeczywistości”³, a nawiązanie do formy czarno-białej fotografii rodzinnej przekłada się bezpośrednio na doświadczanie materialnej struktury obrazu.

what belongs to the sphere of identification and interpretation. Earlier, I was satisfied with a mere juggle of styles and forms that in themselves represented meaning. The series of monochrome paintings inspired by black and white photography is still a play with form, but my approach to the content has changed. On the plane of sense, these portraits are connected by the elements of “reality and of the past”, two dimensions revealing a certain personal story, constituting a personal reflection on the existential motif of life and death. In the process of portraying, those images become a subjective “kind of statement about reality”³, and the reference to the form of black and white family photography translates directly into the experience of the material structure of the painting.

3 Filip Pręgowski, *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011, s. 72.

3 Filip Pręgowski, *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011, p. 72.

O ile identyfikacja i interpretacja zakłada pewien dystans potrzebny do ogarnięcia wzrokiem całej kompozycji, materialna struktura obrazu jest tożsama z jego powierzchnią, wymaga więc zbliżenia⁴.

Odwzorowując zawiły i skomplikowany labirynt widoczny na powierzchni obrazu, wskazuję na jej bliskość; przykrywam to, co namalowałem wcześniej, ale niczego nie ukrywam, nie zatajam, eksponuję tylko proces przemijania – interpoluję nieosiągalny oryginał tak, jak interpoluje go czas. W procesie tym niszczę lub zacieram oczywistość pierwotnego przedstawienia, a jednocześnie wpadam w koleiny przemijania, próbując dotknąć czegoś nieuchwytnego. Często dzielę jeden motyw na kilka części w pionowych lub poziomych układach w przestrzeni jednego obrazu. Takie elementy w różnych natężeniach czerni i bieli sprawiają wrażenie kompozycji stworzonej z różnych fragmentów tej samej rzeczywistości lub nakładania nowych warstw na warstwy już istniejące. Takie myślenie kieruje nas ku idei palimpsestu. W języku klasycznej greki na pojęcie *palimpseston* składają się dwa słowa: „ponownie” i „ścieram”. Palimpsest to rękopis spisany na materiale, z którego usunięto wcześniejszy tekst, lub, w sensie przenośnym, wieloznaczna wypowiedź o wielowarstwowej semantyce.

Wielowymiarowy charakter moich wypowiedzi malarskich wynika z jednej strony z myślenia o obrazie jako przestrzeni otwartej, zmiennej, ruchomej, będącej obszarem złożonych procesów malarskich i koncepcyjnych, a z drugiej strony z tego, że warstwa wizualna i wewnętrzna struktura obrazu w moim założeniu wiąże się bezpośrednio z osobistym doświadczeniem i przeżyciem, co przekłada się na treść obrazów oraz ich ukryty sens. Ślady, które widzę na powierzchni czarno-białych fotografii, z czasem zacierają portrety bliskich mi osób, aż w końcu stają się integralnym elementem przedstawienia. Zniszczona fotografia portretowa mojego dziadka, na której czytelny jest tylko fragment twarzy oraz jego wojskowa czapka, wydaje mi się bliższa prawdy o nim samym, ponieważ właśnie taką pamiętam ją od czasów dzieciństwa – tak też widzę ją dzisiaj. Myślę, że to, jak obecnie postrzegam te fotografie, to wynik nie tylko pamięci, ale przede wszystkim aktu twórczego.

Wpływ czasu odciska ślady na wizerunkach bliskich mi osób, uruchamiając ogromne pokłady uczuć i emocji, które trudno jest zwerbalizować. Ten skomplikowany i zawiły labirynt tropów

As long as identification and interpretation assume a certain distance needed to hold in one's gaze the whole composition, the material structure of the painting is identified with its surface, and thus requires a close-up⁴.

By mapping the tangles and the complex labyrinth visible on the surface of the image, I point to its proximity; I cover what I painted earlier, but I don't hide anything, I don't obscure, I just expose the process of transience – I make an interpolation of the inaccessible original just like time does. In this process I destroy or blur the obviousness of the original representation, at the same time falling into a rut of transience, attempting to grasp the intangible. I often divide one motif into several parts arranged vertically or horizontally within the space of a single painting. Such elements in different intensity of black and white seem to constitute a composition created from different fragments of the same reality or of putting new layers on the old ones. Such way of thinking leads us to the idea of a palimpsest. In the language of classical Greek, the term *palimpseston* is comprised of two words: “again” and “scrape”. A palimpsest is a manuscript written on a material from which a previous text was removed, or, in a metaphorical sense, an ambiguous statement characterized by multi-layered semantics.

The multidimensional character of my works results, on the one hand, from the understanding of painting as an open space, changeable, mobile, an area of complex artistic and conceptual processes; and, on the other hand, from my view that the visual aspect and the inner structure of the painting are directly connected with the individual experience, what defines the content of the paintings and their hidden meaning. With time, the traces that I see on the surface of black and white photographs blur the portraits of my loved ones, finally becoming an integral element of the representation. The damaged portrait of my grandfather, in which all that is visible is a fragment of his face and his military hat, seems to me closer to the truth about him, because this is how I remember it since I was a child – and this is how I see it today. I think that my today's perception of these photos is the result not only of memory, but also of an act of creation.

The impact of time leaves traces on the faces of my loved ones, activating enormous strata of feelings and emotions that are difficult to verbalize. This complex and tangled labyrinth of trails in

⁴ Ibidem, s. 75.

⁴ Ibidem, p. 75.

w postaci plam, linii, kresek, uszkodzeń, rozdarć, zagięć, zarysowań i odcisków moich palców, cała ta mapa czasu – to bardzo osobisty obraz subiektywnego odczuwania życia. Rzeczywistość, do której nawiązuję w moim malarstwie, to przeszłość, wciąż żywa w mojej pamięci. Świat utrwalaony na czarno-białych fotografiach postrzegam dziś w kategoriach realności i przeszłości – dwóch równoległych i równoprawnych elementów świadomości. To, co widzę, jak widzę i jaka jest trajektoria zapuszczającej się w przeszłość wyobraźni – to wszystko stanowi o emocjonalnym ładunku moich płócien.

Patrząc na czarno-białe fotografie mojej rodziny, szukałem czegoś osobistego, czegoś, co przyciągnęłoby moją uwagę, czegoś subtelnego, znajdującego się poza kadrem zdjęcia.

Stanowiąc swoiste *punctum*, według terminologii Barthesa, większość fotografii, które stały się inspiracją dla moich portretów, dotykała czegoś bardzo osobistego, jakiegoś przeżycia, wrażenia, wspomnienia lub jakiejś rany. Powodem myślenia o portrecie był pewien szczegół, detal, wrażliwe miejsce, jakiś przypadkowy element, który dostrzegam na zdjęciu i który, celując we mnie, przyciąga moją uwagę. Czasami było to wspomnienie pewnej historii opowiedzianej przez moją babcię, której jako dziecko słuchałem z wypiekami na twarzy. Ta opowieść, towarzysząca zdjęciu portretowemu mojego dziadka w mundurze (tak zniszczonemu, że niemal nieczytelnemu), istnieje tylko dla mnie. Tej opowieści, którą znam, przecież tam nie widać. Znajduje się gdzieś poza kadrem, niedostępna dla innych. Czytelna i prawdziwa tylko dla mnie. Innym razem skupiłem się na wrażeniu, jakie zrobił na mnie zupełnie przypadkowy element na powierzchni papieru fotograficznego, deformujący twarz lub cały wizerunek przedstawionej osoby. Pamiętam, że takie przypadkowe ślady na fotografiach przyciągały moją uwagę już w dzieciństwie i wydaje mi się, że to ich brak – paradoksalnie – obudziłby we mnie niepokojące poczucie obcości, czegoś „nieprawdziwego”. Te plamy, zabrudzenia, zgięcia to fizyczne ekwiwalenty osadu zapomnienia, który odkłada się w pamięci i z czasem deformuje, wzbogaca bądź zubaża obraz poszczególnych osób.

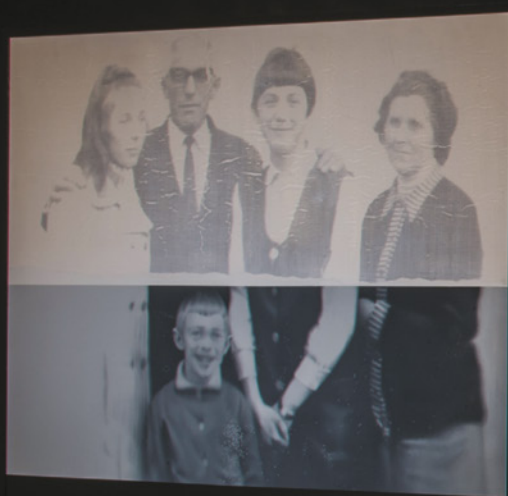
Te czarno-białe fotografie odwołują się bezpośrednio do mojej pamięci, przywołując wspomnienia. Percypowanie powierzchni zdjęć uwalnia określone wrażenia. Wspomnienia związane są z przeszłością, natomiast wrażenia – z teraźniejszością. Czas przeszły i teraźniejszy przeplatają się zatem ze sobą w złożonym akcie twórczym.

the form of spots, lines, creases, damages, tears, folds, scratches, and my fingerprints, all this map of time – is a very personal image of the subjective experiencing of life. The reality to which I refer in my paintings is the past, still alive in my memory. Today I perceive the world preserved on black and white photographs in the categories of the real and the past – two parallel and equal elements of consciousness. What I see and how I see and what's the trajectory of the imagination venturing into the past – all this defined the emotional charge of my canvases.

Looking at the black and white photographs of my family, I was searching for something personal, something that would attract my attention, something subtle outside the frame.

Constituting a *punctum* of sorts, in Barthes's sense, most of the photographs that became the inspiration for my portraits touched upon something very personal, some experience, impression, memory, or some wound. The reason for thinking about portrait was a certain detail, a sensitive place, a random element that I see in the photograph and which, pointing at me, attracts my attention. Sometimes it was a memory of a story told by my grandmother, to which I was listening with a flushed face as a child. This story, accompanied by the portrait of my grandfather in a uniform (so damaged that almost illegible), exists only to me. The story that I know is not visible in the photo. It's somewhere beyond the frame, inaccessible to others. Readable and true only to me. Another time I focused on the impression made on me by a completely random element on the surface of the photographic paper, deforming the face or the whole figure of the portrayed person. I remember that such random traces on the photographs captured my attention even when I was a child and I think that it is their absence – paradoxically – that would rouse a disturbing feeling of strangeness, of something “false”. Those spots, smudges, and creases are the physical equivalent of the residue of oblivion that is gradually deposited in memory and, with time, deforms, enriches or impoverishes our image of particular people.

Those black and white photographs refer directly to my memory, evoking recollections. Perceiving the surface of the photos frees certain impressions. Memories refer to the past, and impressions – to the present. Thus, the past and the present are intertwined in the complex act of creation.



Historia przedstawiona na moich obrazach to osobista refleksja na temat życia, śmierci i czasu. Staram się uciec od dosłowności przedstawienia, zwracając uwagę na pewne egzystencjalne motywy wspólne, które – jak mi się wydaje – są bliskie każdemu człowiekowi: dzieciństwo, macierzyństwo, pierwsza komunია, ślub, rodzina, pogrzeb. Odbiorca nie musi przecież znać mojej historii, nie musi wiedzieć, czyje portrety widzi na obrazie. Forma czarno-białej fotografii jako podstawa moich obrazów wydaje mi się czytelna, ponieważ sama w sobie reprezentuje pewne znaczenie. Jest rodzajem komunikatu wizualnego, który sugeruje pewne semantyczne treści. Widz, podążając tropem zawilego labiryntu iluzji malarskiej, może odnaleźć tam swoje własne wewnętrzne rysy, ukryte ślady, linie, uszkodzenia, rozdarcia, zapomniane przeżycia – a wtedy,

The story presented in my paintings is a personal reflection on the issues of life, death, and time. I try to avoid the literalism of representation, emphasizing certain common existential motifs that – I believe – are close to every person: childhood, motherhood, first communion, wedding, family, funeral. After all, the viewer doesn't have to be familiar with my story, he doesn't have to know whose portraits he sees in the painting. The form of black and white photography as a foundation of my paintings seems clear-cut, because in itself it represents certain meaning. It is a visual message of sorts, which suggests certain semantic content. The viewer, following the trail of the tangled labyrinth of painting illusion, may discover there his own inner features, hidden marks, lines, damages, tears, forgotten experiences – and then, enriched,



wzbogacony już tym doświadczeniem, pozwoli wciągnąć się w przestrzeń mojego obrazu.

W procesie portretowania próbuję dotrzeć do tego, co w tych fotografiach ukryte, zapomniane, zatarte i zniszczone przez czas. Podążając śladem percepcji, zwiedziony iluzją mojego oka być może nie znajdę tam niczego tam prócz samego siebie i własnego, złudnego wyobrażenia prawdy. Moja strategia życiowa opiera się na widzeniu, postrzeganiu, a przecież percepcja wzrokowa nie jest według Platona źródłem wiedzy prawdziwej. Różne rzeczy mogą być postrzegane odmiennie przez różnych ludzi. Moje widzenie to zatem nie tylko akt percepcji, ale przede wszystkim rodzaj aktu twórczego – niezależnie od tego, czy jest to twórczość świadoma, czy nieświadomiona, wynikająca z autonomicznej potrzeby produkcji obrazu.

will allow himself to be drawn into the space of my painting.

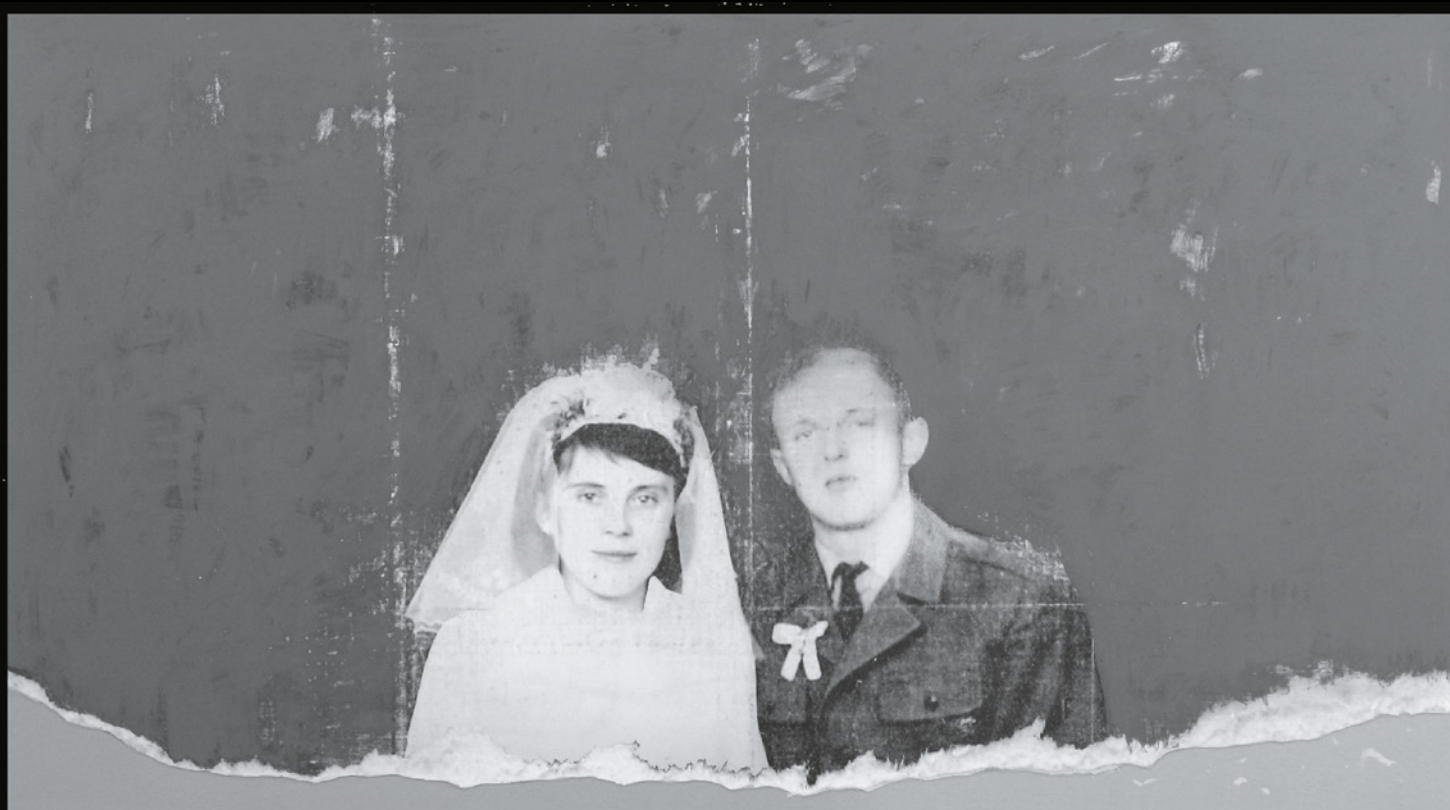
In the process of portraying I try to unearth what is hidden in those photographs, forgotten, blurred, and damaged by time. Following the trail of perception, deluded by the illusion of my eye, perhaps I won't find nothing there except for myself and my own illusive vision of the truth. My life's strategy is based on seeing, perceiving, and yet visual perception is not, according to Plato, a source of true knowledge. Different things can be perceived differently by different people. Therefore, my vision is not only an act of perception, but most of all a kind of an act of creation – independently of whether it is a conscious or unconscious creation, resulting from the autonomous need to paint.

MAREK WRZESIŃSKI

Urodził się w 1978 r. w Brodnicy. Absolwent Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Bydgoszczy i Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Dyplom uzyskał w Pracowni Malarstwa prof. Macieja Świeszewskiego, aneks w Pracowni Rysunku prof. Marii Targońskiej oraz Pracowni Malarstwa Ściennej prof. Andrzeja Dyakowskiego (2005). Od 2006 r. jest zatrudniony na stanowisku asystenta w II Pracowni Malarstwa prof. Teresy Mischkin w gdańskiej ASP. W czerwcu 2012 r. otrzymał stopień doktora sztuki. Przewód doktorski realizowany był w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Obecnie pełni funkcję Prodziekana Wydziału Malarstwa. Brał udział w licznych plenerach malarskich i rysunkowych. Od 2007 r. jest prezesem stowarzyszenia Obserwatorium Rzeczywistości.

MAREK WRZESIŃSKI

Born in 1978 in Brodnica. Graduate of the State High School of Visual Arts in Bydgoszcz and the Academy of Fine Arts in Gdańsk. Diploma in prof. Maciej Świeszewski's Painting Workshop, annex in prof. Maria Targońska's Drawing Workshop and prof. Andrzej Dyakowski's Mural Workshop (2005). Since 2006 he has been employed as an assistant in prof. Teresa Mischkin's II Painting Workshop at the AFA in Gdańsk. In June 2012 he was granted the title of doctor of arts. The doctoral degree procedure took place in the Academy of Fine Arts in Gdańsk. Presently he is the Vice-Dean of the Faculty of Painting. He participated in numerous plein-air of painting and drawing. Since 2007 he has been the president of the Reality Observatory association.



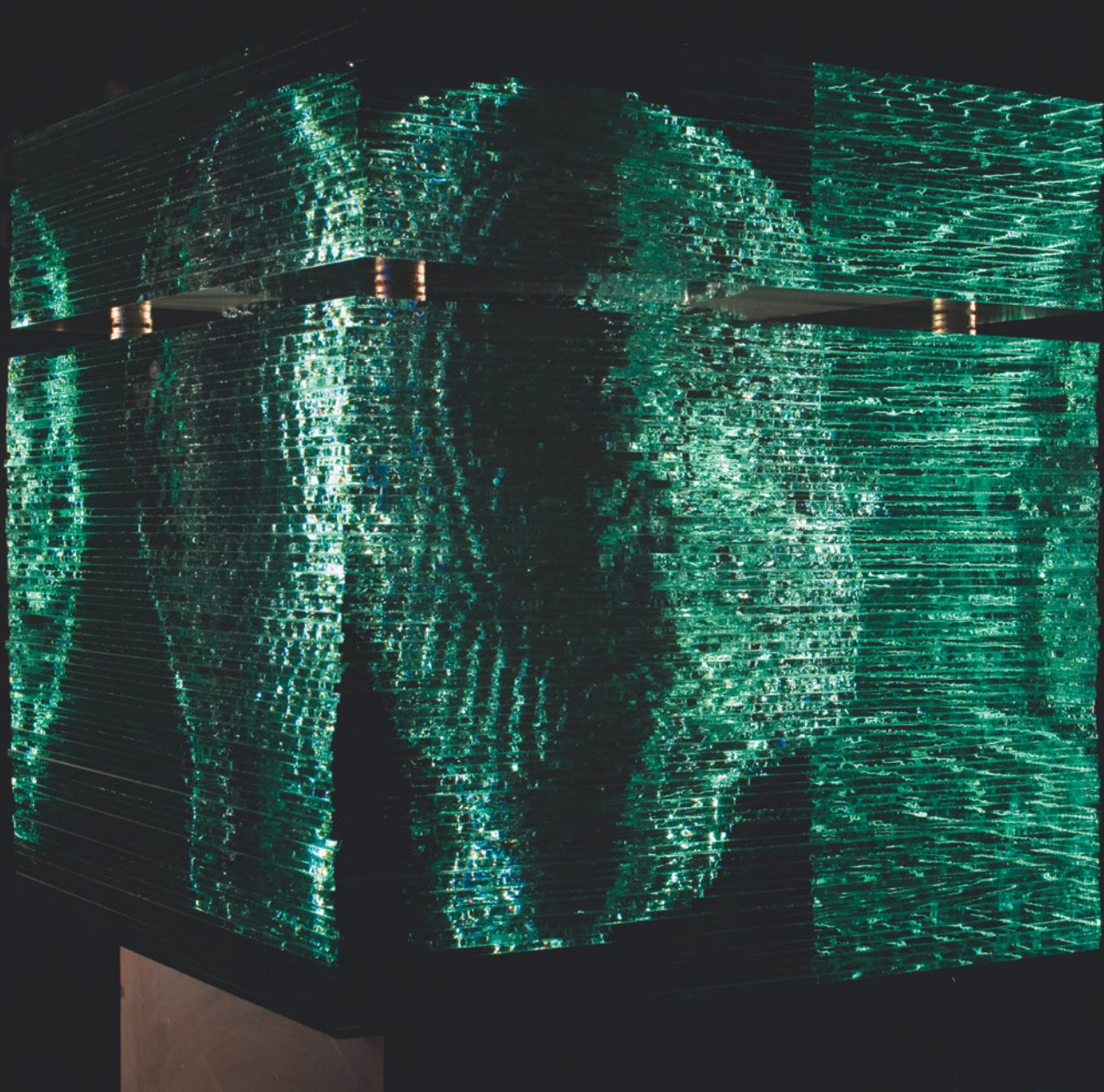
Jacek Zdybel

Sztuką tą [Jacek Zdybel – przyp. red.] buduje obszary, które wciągają nas w atmosferę skupionej ciszy. Obiekty, które konstruuje, wypromieniowują szczególnego rodzaju przestrzenie, które można by nazwać „przestrzeniami wertykalnymi”, odbywa się w nich bowiem proces transformacji jakości materialnych w znaczenia transcendentne, odwołujące się do odwiecznych i uniwersalnych wartości kultury. Ten właśnie proces przemiany buduje napięcie utworów i sprawia, że energia tego napięcia zostaje skierowana ku wnętrzu – ku naszemu wnętrzu. Artysta używa formy w sposób powściągliwy, jego inteligencja chroni go przed nadmiarem ekspresji – mówi tylko tyle, ile powinno zostać powiedziane. Każda zatem forma, każdy użyty materiał ma swoje uzasadnienie.

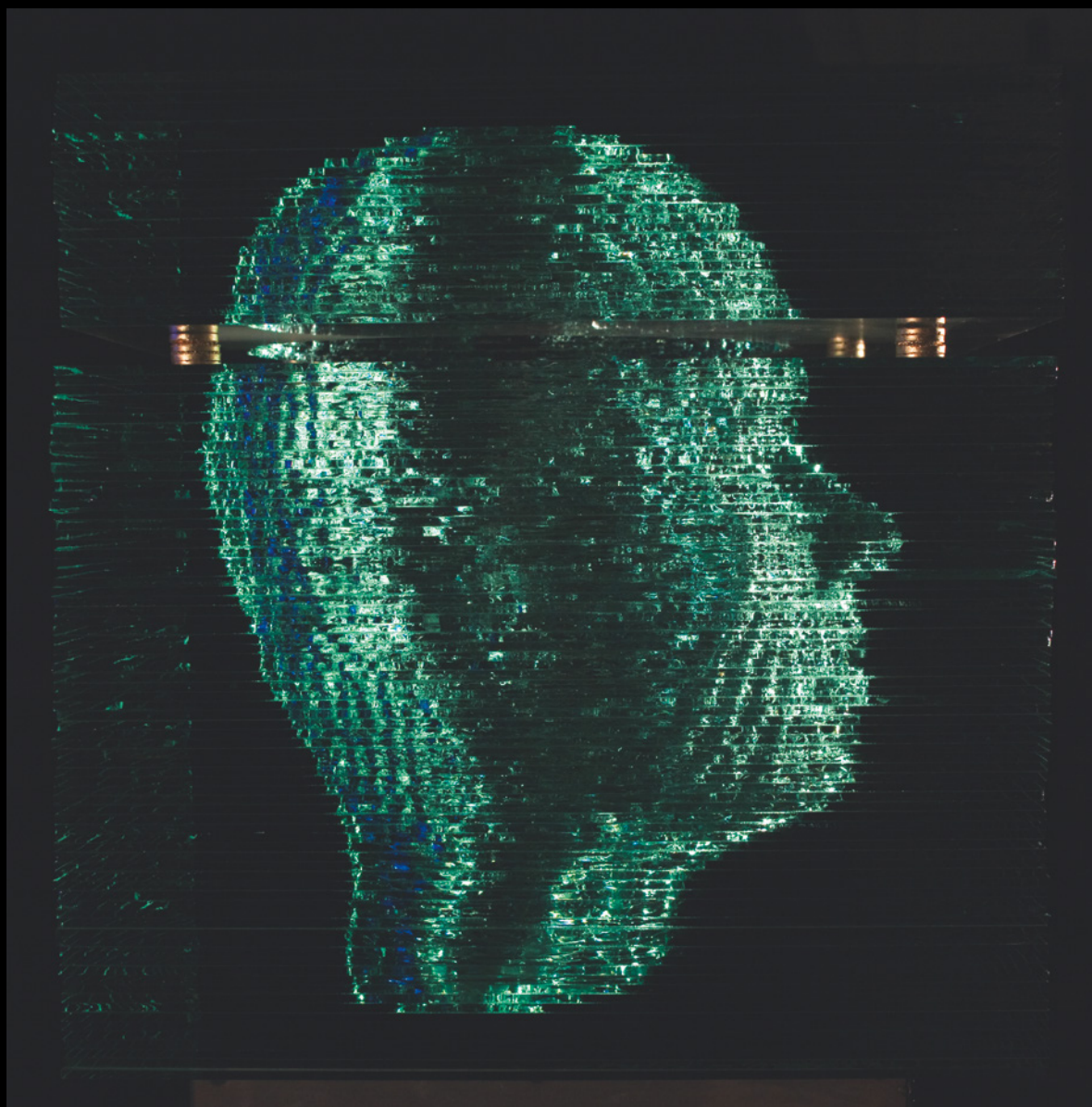
prof. dr. hab. Alicja Kępińska

With this art [Jacek Zdybel – editorial note] builds spaces that draw us into an atmosphere of intent silence. The objects that he constructs emanate specific kinds of spaces; spaces that we could call “vertical”, because of the process that takes place within them – the process of transformation of material qualities into transcendent meanings that refer to eternal and universal cultural values. This very process builds the tension of the works and directs its energy inward – inside us. The artist makes a moderate use of form, his intelligence protects him from excessive expression – he says only what needs to be said. Thus, every form, every material used, has its justification.

prof. dr. hab. Alicja Kępińska



↑ *Primavera*, 2016, szkło, metal
Primavera, 2016, glass, metal



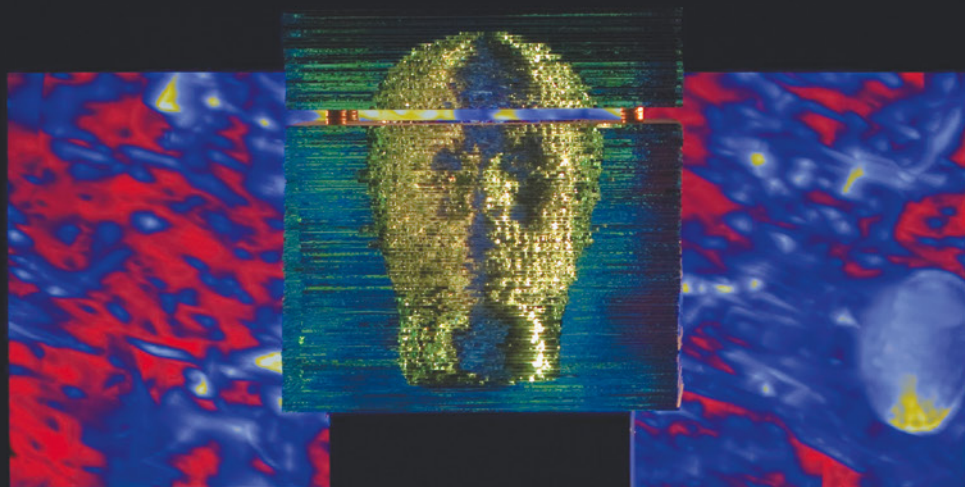


JACEK ZDYBEL

Urodził się w 1963 r. w Gdańsku. Malarz, grafik, rysownik, pedagog. Studia odbył w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Dyplom uzyskał w 1990 r. w Pracowni Malarstwa prof. Hugona Laseckiego. Początkowo zatrudniony jako asystent w Pracowni Malarstwa Ściennego i Witrażu prowadzonej ówczesznie przez prof. Andrzeja Dyakowskiego, został jej kierownikiem w 2008 r. W latach 2007–2012 pełnił funkcję Prodziekana Wydziału Malarstwa. W 2014 r. uzyskał tytuł profesora sztuki. Pracuje w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. W latach 90. zaangażowany był w prace prowadzone przez Fundację „Pro Arte Sacra”. W 1993 r. został jej wiceprezydentem. Fundacja zrealizowała pokazy gdańskiego środowiska artystycznego w Szwajcarii, Belgii oraz Hiszpanii. Od 2009 r. wraz z Rafałem Roskowińskim pod egidą Instytutu Kultury Miejskiej w Gdańsku współprowadzi Gdańską Szkołę Muralu. Zorganizował kilkanaście wystaw i pokazów indywidualnych, uczestniczył w kilkunastu wystawach zbiorowych. Autor licznych realizacji ściennych wykorzystujących tradycyjne techniki dekoracyjne, m.in. sgraffito, technikę freskową, mozaikę i techniki pozłotnicze. Realizacje na terenie Polski i zagranicą. Zajmuje się również grafiką projektową i fotografią.

JACEK ZDYBEL

Born in 1963 in Gdańsk. Painter, graphic artist, draftsman, pedagogue. He studied at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk. Diploma in 1990 in prof. Hugon Lasecki's Painting Workshop. He was initially employed as an assistant in the Mural Painting and Stained Glass Workshop, run at the time by prof. Andrzej Dyakowski, and has been running it himself since 2008. In the years 2007–2012 he was the Vice-Dean of the Faculty of Painting. In 2014 he was granted the title of professor of art. He works at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. In the 1990s he was engaged in the activities carried out by the “Pro Arte Sacra” Foundation. In 1993 he became its vice-president. The foundation organized exhibitions of the Gdańsk artistic circle in Switzerland, Belgium, and Spain. Since 2009, together with Rafał Roskowiński, under the aegis of the City Culture Institute in Gdańsk he has been co-running the Gdańsk School of Mural Painting. He organized a dozen or so individual exhibitions and shows and participated in as many collective ones. Author of numerous mural realizations in Poland and abroad which make use of traditional decorative techniques, i.a., sgraffito, fresco technique, mosaic, and gilding techniques. He also practices graphic design and artistic photography.







Kroki śmierci... i sztuka

The Footsteps of Death... and Art

Beata Purc-Stepniak

Uniwersytet Gdański, Muzeum Narodowe w Gdańsku
University of Gdańsk, National Museum in Gdańsk

148

Nie ma rzeczy pewniejszej niż śmierć – a człowieka zawsze interesowała odpowiedź na pytanie, dlaczego umieramy. Mówimy o ostatniej fazie życia człowieka, agonii i skonaniu – dokonaniu życia. Niczego więcej nie widzimy – tylko ciało „przed” i „po”. W tym stwierdzeniu nie mieści się koncepcja życia i śmierci, ale refleksja nad filozoficzno-moralnym potencjałem związanym z kresem, a ten znajduje odzwierciedlenie w sztuce¹. O śmierci jako doświadczeniu nie mówimy. Postrzegamy przeżywanie śmierci i doznawanie straty, osławiamy ją w wymiarze religijnym poprzez

There is nothing more certain than death – and man was always interested in finding the answer to the question of why we die. We speak of the last stage of man's life, of agony and death – the end of life. We see nothing more – only the body “before” and “after”. This statement does not incorporate a concept of life and death, but a reflection about the philosophical and moral potential connected with demise, and this is reflected in art¹. We do not speak of death as an experience. We perceive the occurrence of death and loss, we subdue it in the religious dimension with the promise of a new life. We think about

¹ *Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, red. Hans Helmut Jansen, Darmstadt 1978; *Tod und Unsterblichkeit. Texte aus Philosophie, Theologie und Dichtung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, wyb. i wst. Erich Ruprecht, Annemarie Ruprecht, t. 1–3, Stuttgart 1992; Ireneusz Ziemiński, *Zagadnienie śmierci w filozofii analitycznej*, Lublin 1999, s. 69–70.

¹ *Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, ed. Hans Helmut Jansen, Darmstadt 1978; *Tod und Unsterblichkeit. Texte aus Philosophie, Theologie und Dichtung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, selection and intro. Erich Ruprecht, Annemarie Ruprecht, vol. 1–3, Stuttgart 1992; Ireneusz Ziemiński, *Zagadnienie śmierci w filozofii analitycznej*, Lublin 1999, pp. 69–70.

obietnicę nowego życia. Myślmy o utracie bliskich i zatraceniu własnej indywidualności. Śmierć to tajemnicza nieobecność, nie da się jej pojąć ani doświadczyć – stąd strach. Może lepiej nazwać ten tekst *Życie darem śmierci*? Co za przewrotnie brzmiący tytuł! Jakby refleksja nad śmiercią ożywiła myśl, pobudzała do działania, jakby ze śmierci wypływało życie. Poniekąd jest to możliwe – na pewno w sensie głęboko duchowym, religijnym, znanym w nowożytnej i nowoczesnej Europie do początku XX w. i obecnym w sztuce². Śmierć przedstawiona w odważnym arcydziele Mantegni *Oplakiwanie zmarłego Chrystusa* przemawia do odbiorcy. Podobne wrażenie wywołują czernistowieczne, brzemienne rozpacz piety, do których nawiązuje obraz Franza von Stucka *Pietà* (1891). Podkreśla on izolację człowieka, który utracił bliską osobę. Gesty i rytuały towarzyszące śmierci oraz postawa wobec zmarłych znajdują wyraz w sztuce. Jaki był zatem obraz śmierci?

Refleksja nad śmiercią (XV–XIX w.)

Dawniej śmierć zbierała większe żniwo, częściej dotykała kobiety i dzieci. Do XVII w. przeciętna długość życia była niska. Wiek dwudziestu lat osiągała tylko połowa społeczeństwa. Tradycja, żałoba i sztuka funeralna (listy, pamiętniki, kazania, testamenty, fundacje, grobowce i obrazy) pomagały w uporaniu się ze zgonem bliskiej osoby³. Gotowanie zwłok w celu pozyskania relikwii, balsamowanie i wystawianie trupa lub podobizny osoby zmarłej w postaci maski pośmiertnej⁴, portretu trumiennego bądź wyobrażenia ułatwiało „przejście”. W niderlandzkich kodeksach od 1410 r. powszechnie występują sceny pogrzebu (Mistrz Godzinek Marszałka Boucicaut).

the loss of our loved ones and about the loss of our own individuality. Death is a mysterious absence, it cannot be understood or experienced – hence the fear. Maybe it would be better to entitle this text *Life as the Gift of Death*? What a perverse title! As if the reflection on the topic of death could invigorate the thought, encourage it to take action, as if life could come from death. It is, in a sense, possible – certainly in a deeply spiritual, religious sense, known in modern and contemporary Europe until the beginning of the 20th century and present in art². Death depicted in Mantegna's daring masterpiece *Lamentation of Christ* speaks to the viewer. A similar impression is made by the 14th-century Pietàs, fraught with despair, to which Franz von Stuck's painting *Pietà* (1891) refers. It emphasizes the isolation of a person who lost his loved one. The gestures and rituals accompanying death and the attitude towards it are expressed through art. So, what was the vision of death?

Reflections on Death (15th–19th century)

In the old times, death reaped better harvest, it more frequently took women and children. Until the 17th century, life expectancy was low. Only half of the society lived to be twenty years old. Tradition, mourning, funeral art (letters, memoirs, sermons, testaments, foundations, sepulchres, and paintings) helped to deal with the demise of a loved one³. Cooking the corpse to acquire relics, embalming, and displaying the dead or his image in the form of a post-mortem mask⁴, a coffin portrait, or other form of depiction made the “departure” easier. Since 1410, funeral scenes are commonly present in Dutch codices (Master of the Hours for Marshal Boucicaut).

- ² Frederick Parkes Weber, *Des Todes Bild*, Berlin 1923; Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, tłum. Tomasz Swoboda, Martyna Ochab, Magdalena Sawiczewska-Lorkowska, Diana Senczyszyn, Gdańsk 2004, s. 26–31.
- ³ *Leben im Angesicht des Todes*, red. Hans-Gerd Schwandt, Hamburg 1992; Marian Wańczowski, Mirosław Lenart, *Księga żałoby i śmierci*, Warszawa 2009; *Death in the Middle Ages and Early Modern Time: The Material and Spiritual Conditions of Culture of Death*, red. Albrecht Classen, Berlin 2016; *Sterben, Tod und Weiterleben. Vorstellungen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, red. Andreas Degen, Ulrike Schneider, Ulrike Wels, Würzburg 2016.
- ⁴ Bernd Ernsting, *Realistik zwischen Leben und Tod – die metamorphische Maske. Zwei Mysteriose Gemälde von Jan Lievens*, [w:] *Wir sind Maske*, red. Cinisello Balsamo, Sylvia Ferino-Pagden, Wien 2009, s. 326–335.

- ² Frederick Parkes Weber, *Des Todes Bild*, Berlin 1923; Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, trans. Tomasz Swoboda, Martyna Ochab, Magdalena Sawiczewska-Lorkowska, Diana Senczyszyn, Gdańsk 2004, pp. 26–31.
- ³ *Leben im Angesicht des Todes*, ed. Hans-Gerd Schwandt, Hamburg 1992; Marian Wańczowski, Mirosław Lenart, *Księga żałoby i śmierci*, Warszawa 2009; *Death in the Middle Ages and Early Modern Time: The Material and Spiritual Conditions of Culture of Death*, ed. Albrecht Classen, Berlin 2016; *Sterben, Tod und Weiterleben. Vorstellungen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, ed. Andreas Degen, Ulrike Schneider, Ulrike Wels, Würzburg 2016.
- ⁴ Bernd Ernsting, *Realistik zwischen Leben und Tod – die metamorphische Maske. Zwei Mysteriose Gemälde von Jan Lievens*, [in:] *Wir sind Maske*, ed. Cinisello Balsamo, Sylvia Ferino-Pagden, Wien 2009, pp. 326–335.

Stosunek do kresu życia i przemijania do XVIII w. był raczej niezmienny. Należy pamiętać, że istotnego przełomu w myśleniu o śmierci dokonały humanizm i reformacja, rezygnując z lęku przed czyścim oraz chwilą umierania. Uwagę zwrócono wówczas na świadomość dobra, na użyteczne, aktywne życie wiodące do kresu zgodnie z prawym sumieniem. Mała być to droga nie przez uczynki, a przez wiarę. Kalwinizm wzbożycił to podejście o aspekt trwogi przed Bogiem i pokory płynącej z wiary w predestynację. W sztuce wzrosła rola apokalipsy i poczucia zła świata doczesnego, w którego przezwyciężeniu pomóc miało zachowanie równowagi duchowej. Powstał łagodniejszy obraz śmierci, do której człowiek przygotowuje się przez całe życie. W okresie baroku pogłębiła się świadomość egzystencjalna i, w konsekwencji, sugestywność sztuki. Kościół katolicki podkreślił wagę *meditatio mortis* i pogardę dla ciała, łącząc ją z wizjami Ezechiela. Przywiązywano większą wagę do mszy gregoriańskiej, troski o duszę, czyścca oraz jałmużny za zmarłych.

W XVIII w. nastąpił przełom⁵. Wraz z rewolucją przemysłową, która objęła północ Europy, dały się odczuć różnice w rozwoju gospodarczym. Kraje Europy środkowej i południowej pozostawały w stanie marazmu. Zmniejszyła się śmiertelność, powstała nowa idea historii naturalnej, zmieniały się choroby i podejście do śmierci. W efekcie coraz mniejsze było znaczenie refleksji nad umieraniem. Zrodził się materializm oświeceniowy, sceptycyzm oraz libertynizm, a śmierć zaczęto częściowo kontestować. Zainteresowanie kwestiami higieny, medycyna prewencyjna oraz coraz rzadsze pochówki w kościele poskutkowały dominacją praktyki cmentarnej i powrotem do grzebania na łonie natury. Wzrosła bezosobowość żałoby – grób mógł być prosty, bezimienny. Odbływały się prywatne sekcje zwłok; natura uspokajała i przerażała zarazem⁶. Kubaś Fatalista, bohater książki Diderota, tak mówi o życiu po śmierci: „Ani wierzę, ani nie wierzę; nie myślę o nim”⁷. Theodor von Hippel (1741–1796) w powieści *Lebensläufe* ukazuje obsesję na punkcie śmierci i upodobanie do horroru. Pod koniec XVIII w. fascynowano się obrazami masowej zagłady i końca cywilizacji: potopem, czasami ostatecznymi i spektaklami

Until the 18th century, the attitude towards the end of life and the fact of transience was rather consistent. We should remember that the significant breakthrough in thinking about death was made by Humanism and the Reformation, which renounced the fear of purgatory and the moment of death. At that time, more attention was paid to the awareness of what is right, to leading a useful, active life heading towards the end in accordance with a righteous conscience. The path was supposed to lead through actions, not faith. Calvinism enriched this approach with the aspect of the fear of God and humility coming from belief in predestination. In art, an increased role of apocalypse and of the sense of the evil of this world could be observed; maintaining spiritual balance was supposed to help in overcoming the latter. A more gentle vision of death was developed, to which man prepares himself throughout his entire life. In Baroque, the existential awareness deepened and, in consequence, so did the evocativeness of art. The Catholic Church highlighted the importance of *meditatio mortis* and the contempt for the flesh, associating it with the vision of Ezekiel. More weight was attached to the Gregorian mass, the concern for the soul, purgatory, and alms for the dead.

In the 18th century, a breakthrough took place⁵. Along with the industrial revolution, which spread throughout North Europe, differences in the level of economic development began to be felt. The countries of Central and South Europe remained in a state of malaise. The death rate decreased, a new concept of natural history was devised, illnesses and attitude towards death changed. In effect, the significance of reflection on death was diminished. Enlightenment materialism, scepticism, and libertinism were born, and death began to be partially questioned. The interest in hygiene, preventive medicine, and less and less frequent church burials brought about a dominance of cemetery practice and a return to burials in nature. Mourning was depersonalized – graves could be simple, nameless. Private post-mortem examinations were conducted; nature was calming and terrifying at the same time⁶. Jacques the Fatalist, the protagonist of the book by Diderot, thus says about the afterlife: “I neither believe nor disbelieve. I never think about it”⁷. In the novel *Lebensläufe*, Theodor von Hippel

5 Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu...*, s. 258–485.

6 Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1992, s. 293–386.

7 Denis Diderot, *Kubaś Fatalista i jego pan*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński Warszawa 1984; Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu...*, s. 384, przyp. 7.

5 Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu...*, pp. 258–485.

6 Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1992, pp. 293–386.

7 Denis Diderot, *Jacques the Fatalist and His Master*, trans. David Coward, Oxford 1999, p. 164; Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu...*, p. 384, note 7.

kataklizmów⁸. Kataklizm stał się symbolem śmierci-skandalu, a nie kary za grzechy. Coraz rzadziej lud chciał oglądać widowiska kaźni, które jeszcze w XVI i XVII w. były ulubionym tematem grafik (Jacques Callot, 1592–1635, *Wieszanie z serii Okropności wojny*, 1633; Nicolaas Visscher, 1618–1679, *Każń uczestników Spisku Prochowego 30 i 31.01.1606 r.*). Pojawiał się wątek rozkoszy płynącej ze zbrodni (markiz Donatien-Alphonse-François de Sade, 1740–1814) oraz analizy przeżyć związanych ze śmiercią.

XVIII w. obfitował w teorie filozoficzne. Johann Gottfried von Herder (1744–1803) propagował myśl o odrodzeniu wszystkich bytów⁹. Immanuel Kant (1724–1804) uznał nieśmiertelność duszy i prawo moralne za podstawę praktycznego rozumu. Dla Georga Wilhelma Hegla (1770–1831) problem śmierci był kluczowy – z pozoru absurdalna i niesłuszną śmierć była dlań konieczna, by Duch, czyli Bóg, mógł się odrodzić¹⁰. Człowiek musi przeżywać swoje „ja” jako przemijające. Arthur Schopenhauer (1788–1860), zainspirowany pojęciem trwogi przed śmiercią jako najgorszego zła, sądził, że każde ludzkie działanie jest wyrazem buntu przeciw śmierci¹¹.

Dla elit początku XIX w. śmierć utraciła wymiar mistyczny i została odarta z dramatyzmu. Świadomie tworzone wówczas nowe reprezentacje śmierci przeżywanej przez przeciętnego człowieka. Obrazy częściej ukazywały umieranie i zwłoki. Śmierć jawiła się jako spokojniejsza, a wreszcie sentymentalna. Myśl filozoficzna złagodziła perspektywę eschatologiczną, powstała idea spotkania z bliskimi w zaświatach. Podkłady uczuć i wrażliwości wybuchły w XIX w., znajdując wyraz w fantazjach o zaświatach i upodobaniu do przerażającej, nocnej scenerii¹². Pojawił się nowy czynnik – tabu, zakaz używania wymiaru eschatycznego¹³;

(1741–1796) describes an obsession of death and a preference for horror. At the end of the 18th century, people were fascinated by the images of mass destruction and the end of civilization: the Deluge, the end of the world, and spectacles of catastrophes⁸. A natural disaster became symbolic of death as a scandal, not as a punishment for sins. People were less interested in demonstrations of torture, which in the 16th and 17th centuries were the favourite topic of graphic works (Jacques Callot, 1592–1635, *The Hanging* from the series *The Great Miseries of War*, 1633; Nicolaas Visscher, 1618–1679, *The Execution of the Conspirators of the Gunpowder Plot of 30 and 31.01.1606*). The issue of ecstasy coming from perpetrating a crime appeared (marquise Donatien-Alphonse-François de Sade, 1740–1814) along with the analysis of the experiences connected with death.

The 18th century abounded in philosophical theories. Johann Gottfried von Herder (1744–1803) propagated the thought of the rebirth of all beings⁹. Immanuel Kant (1724–1804) recognized the immortality of the soul and the moral law as the foundations of practical reason. For Georg Wilhelm Hegel (1770–1831), the problem of death was crucial – seemingly absurd and unjust death was necessary for the Spirit, that is, God, to be reborn¹⁰. Man has to experience his “self” as transient. Arthur Schopenhauer (1788–1860), inspired by the idea of the fear of death as the biggest evil, believed that human behaviour is an expression of a protest against death¹¹.

For the elites of the early 19th century, death lost its mystical dimension and was stripped of drama-tism. At that time, new representations of death as experienced by an ordinary man were intentionally created. Paintings more frequently showed the process of dying and corpses. Death appeared as more peaceful, finally as sentimental. Philosophical thought toned down the eschatological perspective, the idea of meeting the loved ones in the afterlife appeared. The strata of feelings and sensitivity

⁸ Andrzej Pieńkos, *Narodziny nowoczesnego stosunku do katastrof czyli spektakle natury w osiemnastowiecznym fin-de-siecle'u*, [w:] „Już się ma pod koniec starożytnemu światu...”. Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki, red. Maria Poprzęcka, Warszawa 1999.

⁹ Johann Gottfried von Herder, *Vom Wissen und Nichtwissen der Zukunft*, 1797.

¹⁰ Mirosław Żelazny, *Hegłowska filozofia ducha*, Warszawa 2000, s. 108–111.

¹¹ Artur Schopenhauer, *Metafizyka życia i śmierci*, tłum. Józef Marzęcki, Łódź 1995.

¹² Jan Białostocki, *Motywy śmierci jako formy symbolicznej w sztuce XVIII i XIX wieku*, [w:] idem, *Płec śmierci*, Gdańsk 1999, s. 113–160.

¹³ Michel Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, Warszawa 1987, s. 462–463; Andrzej Pieńkos, *Konwencje*

⁸ Andrzej Pieńkos, *Narodziny nowoczesnego stosunku do katastrof czyli spektakle natury w osiemnastowiecznym fin-de-siecle'u*, [in:] „Już się ma pod koniec starożytnemu światu...”. Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki, ed. Maria Poprzęcka, Warszawa 1999.

⁹ Johann Gottfried von Herder, *Vom Wissen und Nichtwissen der Zukunft*, 1797.

¹⁰ Mirosław Żelazny, *Hegłowska filozofia ducha*, Warszawa 2000, pp. 108–111.

¹¹ Artur Schopenhauer, *Metafizyka życia i śmierci*, trans. Józef Marzęcki, Łódź 1995.

w konsekwencji uciekano się do tworzenia rzeczywistości zastępczej – obrazów chorowania, głodowania, zabijania. Na antypodach tego zjawiska znajdują się dzieła Francisca de Goi (1746–1828) poświęcone tematowi śmierci i obraz Jacques’a-Louisa Davida (1748–1825) *Śmierć Marata*, wystawiający pomnik majestatowi śmierci – arcydzieło, którego poziom trudno było osiągnąć malarzom dziewiętnastowiecznym. Na początku XIX w. wzrosła wrażliwość romantyczna¹⁴ na historię i uczuciowość¹⁵, a przedstawienia śmierci cechowała łagodność i melancholia¹⁶. Friedrich traktował cmentarze jako przedsiónek zaświatów, a starodawne grobowce jako symbole przemijalności oraz znaki patriotyczne i polityczne. Inni artyści pierwszej połowy XIX w. ukazywali w swych dziełach Erosa i Tanatosa pod postacią kobiety zadającej śmierć sobie i innym¹⁷. W końcu do głosu doszły psychologia i czynniki społeczne – z krwawych¹⁸ obrazów emanuje groza i szaleństwo (np. Eugène Delacroix, *Samobójstwo*; Eugène Delacroix, *Masakra na wyspie Chios*, 1824; Antoine Wiertz, *Pogrzebany żywcem*; Théodore Géricault, *Tratwa Meduzy*, 1819).

Dziewiętnastowieczni filozofowie także wypowiedzieli się na temat śmierci. Auguste Comte (1798–1857) przedstawił propozycję dogmatu subiektywnej nieśmiertelności, kultu i upamiętnienia (socjologizm). Nihilizm Friedricha Nietzschego (1844–1900) wyrażał obojętność wobec faktu umierania. Wedle teorii Ludwiga Feuerbacha (1804–1872) ludziom dane jest tylko jedno życie, a jego kres równoznaczny jest z całkowitym unicestwieniem. Śmierć nie jest już zatem dramatyczna, a naturalna, odarta z mistycyzmu. Istnieje tylko historyczna pamięć i stworzone dzieła. U podstaw takiego myślenia leżały w dalszej kolejności koncepcje tworzenia raju na ziemi, takie jak komunizm

erupted in the 19th century, finding expression in phantasies about and preferences for a terrifying night scenery¹². A new factor appeared – a taboo, prohibition of using the eschatic dimension¹³; as a consequence, artists resorted to creating an alternative reality – images of decease, famine, killings. In opposition to this phenomenon are the works of Francisco de Goya (1746–1828) dedicated to the topic of death and the painting by Jacques-Louis David (1748–1825) entitled *The Death of Marat*, which honours the majesty of death – a masterpiece not easily equalled by 19th-century painters. At the beginning of the 19th century, romantic sensitivity¹⁴ to history and emotionality¹⁵ increased, and representations of death were characterized by clemency and melancholy¹⁶. Friedrich believed graveyards to be vestibules of the afterlife, and perceived old sepulchres as symbols of transience as well as places of patriotic and political significance. Other artists of the first half of the 19th century showed in their works Eros and Thanatos as a woman depriving herself and others of life¹⁷. Finally, psychology and social factors came to light – bloody¹⁸ paintings radiate dread and lunacy (e.g. Eugène Delacroix, *The Suicide*; Eugène Delacroix, *The Massacre at Chios*, 1824; Antoine Wiertz, *The Premature Burial*; Théodore Géricault, *The Raft of the Medusa*, 1819).

The 19th-century philosophers also commented on the issue of death. Auguste Comte (1798–1857) put forth a proposal of a dogma of subjective immortality, cult, and memorialization (sociologism). Friedrich Nietzsche's (1844–1900) nihilism constituted an expression of his indifference

obrazowania śmierci w sztuce XIX wieku. *Między formą a tabu*, „Rocznik Historii Sztuki”, 1(1996), s. 35–109.

14. Mistyczna koncepcja śmierci jako snu Novalisa, *Hymny do nocy*, 1800; pieśń rozpacz – Jean Paul, *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga*, 1795.
15. Horst Dieter Rauh, *Bürgerliche Trauer. Eros und Tod im 19. Jahrhundert*, Berlin 2014.
16. Np. na obrazach: Johann Scheffer (1795–1822), *Anioł Stróż* (1817); Caspar David Friedrich (1774–1840), *Cmentarz klasztorny w śniegu* (1817–1819); *Brama cmentarna* (1825–1826, Gemäldegalerie, Drezno).
17. *Transmortale. Sterben, Tod und Trauer in der neueren Forschung*, Kasseler Studien zur Sepulkralkultur, t. 22, red. Moritz Buchner, Anna Götz Weimar, Wien 2016, s. 180–195.
18. Henri Regnault, *Ekzekucja bez sądu za królów mauretańskich*, 1870, Musée d'Orsay, Paryż.

12. Jan Białostocki, *Motywy śmierci jako formy symbolicznej w sztuce XVIII i XIX wieku*, [in:] *idem*, *Pieć śmierci*, Gdańsk 1999, pp. 113–160.
13. Michel Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, Warszawa 1987, pp. 462–463; Andrzej Pieńkos, *Konwencje obrazowania śmierci w sztuce XIX wieku. Między formą a tabu*, „Rocznik Historii Sztuki”, 1(1996), pp. 35–109.
14. Novalis's mystical concept of death as sleep, *Hymns to the Night*, 1800; a song of despair – Jean Paul, *Speech of the Dead Christ down from the Universe That There Is No God*, 1795.
15. Horst Dieter Rauh, *Bürgerliche Trauer. Eros und Tod im 19. Jahrhundert*, Berlin 2014.
16. E.g. in the paintings: Johann Scheffer (1795–1822), *Guardian Angel* (1817); Caspar David Friedrich (1774–1840), *Monastery Graveyard in the Snow* (1817–1819); *The Cemetery Entrance* (1825–1826, Gemäldegalerie, Dresden).
17. *Transmortale. Sterben, Tod und Trauer in der neueren Forschung*, Kasseler Studien zur Sepulkralkultur, vol. 22, eds. Moritz Buchner, Anna Götz Weimar, Wien 2016, pp. 180–195.
18. Henri Regnault, *Execution without Judgment under the Moorish Kings of Granada*, 1870, Musée d'Orsay, Paris.

czy socjalizm. Śmierć na przełomie XIX i XX w. była przez artystów postrzegana najczęściej jako fascynująca kobieta, choć artyści Europy Środkowej chętniej nadawali jej postać młodzieńca. Z czasem zaczęto odchodzić od jej estetyzacji¹⁹ – stała się bardziej realistyczna i zakorzeniona w konkretnej sytuacji, co podkreślano poprzez przedstawienia nabrzmiałych znaczeniem codziennych przedmiotów, ciszy przy myciu ciał oraz wewnątrz kostnic. Do najczęściej podejmowanych tematów związanych ze śmiercią należały: wojna, szpital, sceny umierania, łoże boleści; cmentarz, grób, reakcja na śmierć innych ludzi i towarzyszące jej wydarzenia; fascynacja trupem, widokiem kostnic, krematoriów, ludzkich preparatów anatomicznych; egzekucje, pojedynki, morderstwa; obrazy śmierci masowej – zarazy; martwe ciało i pogrzeb²⁰.

W XIX w. ograniczono rytuały religijne związane ze śmiercią. Rozwinęły się nowe obyczaje społeczeństwa mieszczańskiego, budowano nowoczesne nekropolie. Skutkiem była widoczna na obrazie Gustave'a Courbetta *Pogrzeb w Ornans* (1851) redukcja sfery *sacrum*. Dzieło to przedstawia rozpad ceremoniału pogrzebowego i upadek społecznych ideałów religijnej jedności. Wspomnieć wypada także kompozycję Franciszka Streitta *Pogrzeb ubogiego w Niemczech* (ok. 1880), przedstawiającą śmierć i pogrzeb polskiego chłopca²¹. Śmierć została zlaicyzowana, a towarzyszące jej gesty stały się prozaiczne lub poddane zasadom higieny. *Belle époque* powróciła do makabry, laicyzacji, wojny, kryzysu i spektakularnego milczenia oznaczającego przerażenie. W 1881 r. Liszt skomponował utwór *Kołysanka do grobu*, a Strauss – *Śmierć i wyzwolenie*. Gdzieś na granicy dziewiętnastowiecznego dyskursu mieścił się spirytyzm²².

Do wybuchu I wojny światowej w malarstwie obserwujemy dwa nurty przedstawiania śmierci: pierwszy dostrzega związaną z nią traumę i wyraża ją nie prozaicznie, lecz symbolicznie (a nawet poprzez naturalizm symboliczny); drugi ulega fascynacji rannymi, zwłokami i szaleństwem, a codzienną ludzką pracę ze zwłokami stara się przedstawić jako widowisko. Obrzydzenie miesza się tu z potrzebą przeprowadzenia nowoczesnego

towards the fact of death. According to Ludwig Feuerbach's (1804–1872) theory, people are given only one life, and its end is synonymous with total annihilation. Thus, death is no longer dramatic, but natural, stripped of its mystical dimension. Historical memory and created works are all there is. Further at the foundations of such way of thinking are concepts of creating heaven on earth, such as communism or socialism. At the turn of the 20th century, death was perceived mainly as a fascinating woman, although the artists from Central Europe more frequently presented it as a young man. With time, art began to depart from the tendency to aesthetize death¹⁹ – it became more realistic and rooted in specific situations, which was emphasized by depictions of everyday items fraught with meaning, scenes of washing bodies in silence, and interiors of morgues. The most common topics related to death included: war, hospital, scenes of dying, sickbed; cemetery, grave, reaction to the death of others and events that accompanied it; fascination with the dead body, morgues, crematories, human anatomical specimens; executions, duels, murders; images of mass deaths – plagues; corpse and funeral²⁰.

In the 19th century, the rituals connected with death were reduced. New customs of bourgeois society were developed, modern necropolises were built. The result was the reduction of *sacrum*, visible in Gustave Courbet's painting *A Burial At Ornans* (1851). This work shows the disintegration of the funeral ceremony and the decline of the social ideals of religious unity. We should also mention Franciszek Streitt's composition *The Burial of a Poor Man in Germany* (ca. 1880), showing the death and burial of a Polish peasant²¹. Death was secularized, and the gestures that accompanied it became mundane or subject to the principles of hygiene. *Belle époque* came back to the macabre, secularization, war, crisis, and the spectacular silence, which indicated terror. In 1881, Liszt composed his *Lullaby in the Grave*, and Strauss – *Death and Transfiguration*. Somewhere at the boundary of the 19th-century discourse we find spiritism²².

19 Np. obraz Gabriela C. von Maxa *Wskrzeszenie córki Jaira*, 1875, National Gallery of Victoria, Melbourne.

20 *Die Letzte Reise – Sterben, Tod und Trauersitten in Oberbayern*, oprac. Sigrid Metken, München 1984.

21 Jan Białostocki, *Od heroicznych grobowców do pogrzebu chłopca*, [w:] *Ikonografia romantyczna*, red. Maria Poprzęcka, Warszawa 1977.

22 Andrzej Pieńkos, *Motywy śmierci w malarstwie*, Wrocław 2002.

19 E.g. the painting by Gabriel C. von Max *Resurrection of Jairus's Daughter*, 1875, National Gallery of Victoria, Melbourne.

20 *Die Letzte Reise – Sterben, Tod und Trauersitten in Oberbayern*, ed. Sigrid Metken, München 1984.

21 Jan Białostocki, *Od heroicznych grobowców do pogrzebu chłopca*, [in:] *Ikonografia romantyczna*, ed. Maria Poprzęcka, Warszawa 1977.

22 Andrzej Pieńkos, *Motywy śmierci w malarstwie*, Wrocław 2002.

eksperymentu mającego na celu uczynienie ze śmierci, także podczas operacji, ekscytującego spektaklu. Uwaga kieruje się ku czynnościom wykonywanym przez szalonych lekarzy podczas autopsji. Po 1920 r. śmierć znów stała się tematem tabu. Ból istnienia i niezdolność do pogodzenia się z umieraniem znajduje wyraz w *Krzyku* Edvarda Muncha (1863–1944)²³ i w dziele *Śmierć i maski* Jamesa Ensora (1860–1949). Arnold Böcklin maluje *Wyspę umarłych*, która później dostarczała inspiracji Maxowi Klingerowi, Salvadorowi Dalemu i Maxowi Ernstowi. Kontrast między umieraniem a życiem pomagał ukazać majestat przyrody. Na jej tle człowiek stawiał pytanie o sens i nieśmiertelność geniuszu artystycznego.

Dla Klingera, Klimta i Rodina (np. *Wrota piekieł*, 1880–1917) drzwi prowadzące ku śmierci stanowiły motyw symboliczny i intrygujący. Podobnie patrzył na to Jacek Malczewski, który przedstawiał na swych obrazach chimery, sfinksy i syreny, utożsamiając śmierć z kobietą. Wśród tematów pasjonujących artystów możemy wymienić również samobójstwo i zbrodnie. W XIX w. śmiertelność uległa w Europie zmniejszeniu, uprzemysłowienie spowodowało jednak zwiększoną wypadkowość przy pracy, co poświadczały pozostawiane w kościołach wota. Wzrosła też liczba samobójstw i zainteresowanie nimi artystów (Édouard Manet, *Samobójca*, 1877–1881, Zurich; Wiertz, 1806–1865, *Samobójcy* oraz *Głód, szaleństwo i zbrodnia*). W polskim malarstwie temat ten podjęli Wilhelm Kotarbiński oraz Witold Pruszkowski.

W pierwszej połowie XIX w. polscy malarze uprawiający malarstwo batalistyczne unikali obrazowania śmierci na sposób zachodni, poprzez przedstawienia makabryczne i pełne grozy²⁴. Dzieła ich były pozbawione tragizmu (wyjątkiem jest tu twórczość Wojciecha K. Stattlera i Ignacego Gierdziejewskiego). Zwracano uwagę na śmierć bohaterską (Aleksander Lesser). Po powstaniu styczniowym zwrócono się ku wyobrażeniom śmierci sentymentalno-bohaterskiej, krytyczno-rodzajowej, gwałtownej, sensacyjnej i dramatycznej, ponoszonej w imieniu ojczyzny (np. Artur Grottger, *Po odejściu wroga*, 1863). Do łask weszły ekspresyjne wyobrażenia wojennej grozy. Niewątpliwie rzadka w malarstwie polskim jest alegoria śmierci

Until the beginning of World War I, we can discern two tendencies in representing death in painting: the first one recognizes the trauma it causes and expresses it not prosaically, but symbolically (even through symbolic naturalism); the second one succumbs to the fascination with the dead body and madness, and attempts to present man's daily work with corpses as a spectacle. Repulsion mixes here with the need to perform a modern experiment aimed at making an exciting show out of death, also during an operation. Attention is directed at the actions of mad doctors during autopsies. After 1920, death once again became taboo. The pain of existence and the inability to accept death find expression in Edvard Munch's (1863–1944)²³ *The Scream* and in the work *Death and the Masks* by James Ensor (1860–1949). Arnold Böcklin paints *Island of the Dead*, which later provided inspiration for Max Klinger, Salvador Dali, and Max Ernst. The majesty of nature enabled to better show the contrast between dying and living. In this context man posed questions about the sense and immortality of artistic genius.

For Klinger, Klimt, and Rodin (e.g. *The Gates of Hell*, 1880–1917), a door leading to death constituted a symbolic and intriguing motif. It was similarly perceived by Jacek Malczewski, who painted chimeras, sphinxes, and mermaids, identifying death with a woman. Among the topics that fascinated artists we can also list suicide and crime. In the 19th century, death rate in Europe decreased; however, industrialization caused the rate of accidents to increase, as evidenced by the voting offerings left in churches. The number of suicides and the artists' consequent interest in them increased as well (Édouard Manet, *Le Suicidé*, 1877–1881, Zurich; Antoine Wiertz, 1806–1865, *The Suicide and Hunger, Madness, and Crime*). In Poland, this topic was taken up by painters Wilhelm Kotarbiński and Witold Pruszkowski.

In the first half of the 19th century, Polish painters who practiced battle painting avoided depicting death in the Western fashion, with macabre images full of terror²⁴. Their works were devoid of dramatism (an exception from this rule are the works of Wojciech K. Stattler and Ignacy Gierdziejewski). Heroic death was the focus of attention (Aleksander Lesser). After the January

²³ Edvard Munch, *Liebe, Tod, Einsamkeit*, Wien 2015.

²⁴ Andrzej Pieńkos, *Skazane na konwencje? Antologia polskiego malowania śmierci w XIX wieku*, [w:] *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX–XX wieku*, red. Ewa Ryżewska, Kraków 2000, s. 13–39.

²³ Edvard Munch, *Liebe, Tod, Einsamkeit*, Wien 2015.

²⁴ Andrzej Pieńkos, *Skazane na konwencje? Antologia polskiego malowania śmierci w XIX wieku*, [in:] *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX–XX wieku*, ed. Ewa Ryżewska, Kraków 2000, pp. 13–39.



Il. 1 Gabriel von Max (1840–1915), *Anatom*, 1869, Monachium, Nowa Pinakoteka, oddział Bawarskich Państwowych Kolekcji Malarstwa

Źródło: Eugene Gorny, „The Anatomist” and „Monkeys as Critics” by Gabriel von Max, http://www.zhurnal.ru/staff/gorny/pics/max/Gabriel_von_Max_Der_Anatom.html [dostęp: 21.10.2016].

Il. 1 Gabriel von Max (1840–1915), *The Anatomist*, 1869, Munich, New Pinakothek, branch of the Bavarian State Painting Collections

Source: Eugene Gorny, „The Anatomist” and „Monkeys as Critics” by Gabriel von Max, http://www.zhurnal.ru/staff/gorny/pics/max/Gabriel_von_Max_Der_Anatom.html [access: 21.10.2016].

(obraz egzekucji Antoniego Piotrowskiego *Rozstrzelanie powstańca na stokach Cytadeli Warszawskiej*, 1885). Realistycznie ukazana w pracy *Wieszanie powstańców styczniowych w Szawłach* Stanisława Witkiewicza, przybierała też formę obrazka baśniowo-melancholijnego²⁵ lub rodzajowego (Stanisław Grocholski, *Śmierć sieroty*, 1884). Przeważały sceny ostatnich chwil historycznych znakomitości. W 1883 r. Jacek Malczewski namalował majestatyczne dzieło *Śmierć Ellenai*. Formalne obrazy śmierci Aleksandra Gierymskiego, *Staruszka czuwająca przy zwłokach* (ok. 1880) oraz *Trumna chłopska* (1895), zioną pustką rozstania i dramatem społecznym. Witold Wojtkiewicz rozpatruje z kolei kondycję człowieka poddanego procesowi powolnego umierania (*Emeryci*, 1906).

W XX w. obraz śmierci uległ dalszym przekształceniom. Dostrzeżono nieprzyzwoitość żałoby i potrzebę jej wyeliminowania, apelowano o godną śmierć i zaprzestanie medykalizacji chorego²⁶. Śmierci nie pojmowano koniecznie na sposób religijny. Co ciekawe, mimo poszukiwań nowych środków wyrazu, utrzymała się dawna konwencja przedstawiania niektórych tematów. Kontynuacja myślenia o odejściu jako napięciu między martwością ciała a tajemnicą śmierci widoczna jest na obrazach Gabriela von Maxa (1840–1915) *Anatom* (1869) (il. 1) i Maneta (1832–1883) *Śmierć torreadora* (1864). Artyści ci, przyglądając się trupowi, stawiają pytanie o to, od którego momentu człowiek nie należy już do tego świata.

Uprising, artists turned to sentimental and heroic, critical and genre, violent, sensational, and dramatic depictions of death, sustained in the name of the homeland (e.g. Artur Grottger, *After the Enemy Has Left*, 1863). Expressive images of the terror of war were frequently created. Undoubtedly scarce in Polish painting is an allegory of death (Antoni Piotrowski's painting *Execution by a Firing Squad of an Insurgent on the Side of the Warsaw Citadel*, 1885). Realistically depicted in the work *Hanging of the Participant of the January Uprising in Szawle* by Stanisław Witkiewicz, it was also given the form of a fairy-tale and melancholy picture²⁵ or a genre painting (Stanisław Grocholski, *The Death of an Orfan*, 1884). Scenes of the last moments of historical personages dominated. In 1883, Jacek Malczewski painted the majestic work *The Death of Ellenai*. The formal paintings of death by Aleksander Gieryski, *An Old Woman Watching the Corpse* (ca. 1880) and *A Peasant's Coffin* (1895), fill the viewer with the sense of the emptiness of separation and social tragedy. Witold Wojtkiewicz, on the other hand, considers the condition of man subject to a slow process of dying (*Retirees*, 1906).

In the 20th century, the vision of death was transformed further. The indecency of mourning and the need to eliminate it were noticed, people pleaded for a dignified death and putting an end to the medicalization of the ill²⁶. Death wasn't necessarily understood religiously. Interestingly,

²⁵ Artur Grottger, *Puszcza*, karton piąty: *Duch*, z cyklu *Lithuania*, 1865–1866.

²⁶ Philippe Ariès, *Człowiek...*, s. 566–583.

²⁵ Artur Grottger, *Forest*, fifth panel: *Ghost*, from the cycle *Lithuania*, 1865–1866.

²⁶ Philippe Ariès, *Człowiek...*, pp. 566–583.

Jak dziś zmienia się przeżywanie śmierci i jej zbiorowe odczuwanie? Zamachy i nagromadzenie wiadomości o nagłej śmierci dużych grup ludzi odkrywają nowy wymiar strachu przed śmiercią i bulwersującej niemocy. Pojawiły się destrukcyjne trendy społeczne – „cywilizacja śmierci” godząca w człowieka, terroryzm, lęk przed unicestwieniem dobrze znanego porządku. To pozbawia śmierć tajemnicy, czyni z niej maszynę, która wciąga. To już nie destrukcja przynosząca martwość. Śmierć staje się przedmiotem badawczej ciekawości. Śmierć ukazywana w sposób konkretny i okrutny, na brutalnych filmach i pokazach wypreparowanych części ludzkich; śmierć związana z problemem eutanazji; śmierć w szpitalu²⁷; śmierć będącą przedmiotem produkcji przemysłowej²⁸ – wszystko to budzi fascynację. Wrażliwość widowni, wbrew pozorom, nie pozostaje taka sama.

Asceci (m.in. Piotr Damiani) twierdzili, że ten, kto jest sprawiedliwy na ziemi, ten nigdy nie zginie. Życie ziemskie to tylko wygnanie z wewnętrznej ojczyzny, do której powraca się poprzez śmierć. Jest ona jednocześnie tajemnicą i dramatem. Jej dwa wymiary – ludzki i religijny – splotły się w kulturze europejskiej nierozzerwalnie, a w XX w., w wyniku dwóch wojen światowych, stały się równorzędne. Śmierć stała się nieludzka, pełna bólu, związana z doświadczeniami krematoriów i komór gazowych, rannych żołnierzy, szpitali, łagrów i zagłady narodów. Zachwiana została wiara w godność człowieka i w Boga. Jak nigdy dotąd śmierci towarzyszyło poczucie absurdu. Następnie, w wyniku rozwoju nauki i techniki genetyki oraz eksperymentów medycznych, na krótko pojawiło się przekonanie, że człowiek nie musi podlegać prawom przemijania.

Śmierć zagościła na trwale w kulturze masowej we wszystkich swych wymiarach – jako umieranie pozbawione tajemnicy, agonía, wyniszczenie chorobą, eutanazja, a wreszcie masowe zbijanie. To nie są już dylematy moralne jednostki czy społeczeństw ani refleksje nad zagładą świata, lecz świat gier wirtualnych; nie chodzi przy tym wcale o to, by wyrażać sprzeciw wobec wojny, lecz o szukanie ekstremalnych wrażeń. Ludzkość jest chorobliwie zanurzona w umieraniu i zafascynowana śmiercią. Odkrycia na polu fizyki kwantowej wzbudziły nową wiarę w możliwość pokonania bariery istnienia i nieistnienia.

despite searching for new means of expression, the old practice of depicting certain topics prevailed. The continuing understanding of departure as a tension between the deadness of the body and the mystery of death is visible in Gabriel von Max's (1840–1915) painting *The Anatomist* (1869) (il. 1) and Manet's (1832–1883) *The Dead Toreador* (1864). Those artists, examining the corpse, pose the question from which moment man no longer belongs to this world.

How is the experience of death and its common perception changing today? Terrorist attacks and the accumulation of news about sudden deaths of large groups of people reveal a new dimension of the fear of death and the perturbing powerlessness. Destructive social trends have appeared – the “civilization of death”, derogatory towards man, terrorism, fear of the destruction of the well-known order. All this deprives death of its mystery, makes it a machine that captivates. It's no longer a destructive force that brings deadness. Death becomes the subject of scientific curiosity. Death, depicted in a precise and cruel manner, in violent films and at displays of specimens of human body parts; death connected to the problem of euthanasia; death in a hospital²⁷; death as a product of manufacturing²⁸ – it all fascinates. The sensitivity of the spectators, in spite of appearances, doesn't stay the same.

Ascetics (i.a. Piotr Damiani) claimed that whoever is just on earth will never die. Earthly existence is merely an exile from the inner homeland, to which one returns through death. It is at the same time a mystery and a tragedy. Its two dimensions – human and religious – are inextricably interwoven in European culture, and in the 20th century, as a consequence of two world wars, they became equivalent. Death became inhuman, full of pain, connected to the experiences of the crematories and gas chambers, wounded soldiers, hospitals, concentration camps, and annihilation of nations. Faith in the dignity of man and in God was shaken. Like never before, death was accompanied by a sense of absurdity. Next, as a result of the development of science and genetic technology as well as medical experiments, for a while we were convinced that man doesn't have to be subject to the principles of transience.

²⁷ Piotr Kieniewicz, *Człowiek niewygodny, człowiek potrzebny*, Lublin 2010; Piotr Kieniewicz, *Cywilizacja śmierci*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 19, Lublin 2013, s. 261–263.

²⁸ Obrazy z filmu *Atlas chmur*, 2012, reż. Lana i Lilly Wachowski, Tom Tykwer.

²⁷ Piotr Kieniewicz, *Człowiek niewygodny, człowiek potrzebny*, Lublin 2010; Piotr Kieniewicz, *Cywilizacja śmierci*, [in:] *Encyklopedia Katolicka*, vol. 19, Lublin 2013, pp. 261–263.

²⁸ Pictures from the film *Cloud Atlas*, 2012, dir. Lana and Lilly Wachowski, Tom Tykwer.



Il. 2 Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego*, Paryż, Luwr

Źródło: Poussin and Nature. *Arcadian Vision*, red. Pierre Rosenberg, Keith Christiansen, New Haven – London 2008, s. 83.

Il. 2 Nicolas Poussin, *Et in Arcadia Ego*, Paris, Louvre

Source: Poussin and Nature. *Arcadian Vision*, ed. Pierre Rosenberg, Keith Christiansen, New Haven – London 2008, p. 83.

Podobna amplituda postaw znana była także naszym poprzednikom – rzeczywistość bowiem, mimo zmian, pozostaje taka sama. W cywilizacji Zachodu refleksja nad śmiercią wpisana jest ciągle w stare hasło *respice finem* – cokolwiek czynisz, czyń rozważnie i myśl o końcu. Zawiera się w tym stoicki ideał równowagi i znany z łacińskiego przekładu Seneki aforyzm Hipokratesa *vita brevis, ars longa* odnoszący się do sztuk pięknych, trwających dłużej niż jedno ludzkie życie, zapewniających przetrwanie pamięci i sławę oraz niwelujących indywidualną znikomość. Tajemnica śmierci długo pozostanie nierozwiązana, lecz twórczy wysiłek stanowić będzie wyraz marzenia o nieśmiertelności. Arkadyjski obraz Nicolasa Poussina *Et in Arcadia Ego* (ok. 1638–1640) ukazuje, że śmierć istniała nawet w krainie wiecznej szczęśliwości²⁹ (il. 2) – sztuką jest jednak zrozumienie, w jakim celu. Istotne jest nie

Death became a permanent guest in mass culture in all its aspects – as the process of dying devoid of mystery, agony, devastating illness, euthanasia, and, finally, mass killings. Those are no longer moral dilemmas of an individual or societies, nor reflections on the destruction of the world – it is the world of virtual games; and it's not at all about expressing protest against war, but about searching for extreme experiences. Mankind is pathologically immersed in dying and fascinated with death. The discoveries in the field of quantum physics awaken new faith in the possibility of overcoming the barrier of existence and non-existence.

A similar amplitude of attitudes was also known to our predecessors – for reality, despite changing, stays the same. In Western civilization reflection on the topic of death is still inscribed in the old saying *respice finem* – whatever you do, do it wisely and think about the end. It encapsulates the Stoic ideal of balance and Hippocrates's aphorism *vita brevis, ars longa*, known from the Latin translation by Seneca and referring to fine arts, which last longer than one human existence, guarantee

29 Erwin Panofsky, *Et in Arcadia Ego*. Poussin i tradycje elegijne, [w:] Jan Białostocki, *Studia z historii sztuki*, tłum. Agnieszka Morawińska, Warszawa 1971, s. 324–342.

przemijanie człowieka, lecz oparcie się złudzeniu trwałości jego dzieł. Gdy zmieni się perspektywę oglądu działań ludzkich i przyjmie założenie, że przemijalność jest złudzeniem, teoretycznie czas przestanie istnieć. Fakt przemijania inspirował twórców elegijnego sentymentalizmu XVIII w., stał za obrazami malowniczych ruin romantyzmu obrazujących śmierć cywilizacji, by w końcu XIX w. za sprawą weltschmerzu i nierozstrzygalności świata wzbudzić apatię artystów odmalowujących zagubienie człowieka w zderzeniu ze śmiercią. Jednakże świat ducha, sztuka i poczucie indywidualnej świadomości nie pozwalają trwale pogodzić się z kosmicznym wymiarem śmierci. To właśnie sztuka, mimo iż dotyka śmierci, najbardziej się jej przeciwstawia – upamiętnia, towarzyszy odchodzeniu, wyraża ból istnienia połączony z egzystencjalnym cierpieniem, jednocześnie osłabiając je i czyniąc codzienność znośną. Jest rodzajem intelektualnej żałoby i krzykiem, którym wyrażamy sprzeciw wobec unicestwienia. Stanowi zawetowanie śmierci, gdyż odważa się nadawać jej różnorodne formy i prowadzić z nią grę na wielu płaszczyznach. Nawet śmierć dzieła sztuki przypomina o wielkości mistrza. Jest śladem, jaki pozostawiło po sobie ludzkie istnienie – jest pamięcią o człowieku. Jak zatem w sztuce dawnej przedstawiano śmierć?

Ikonaografia śmierci w sztuce nowożytnej

W sztuce dawnej dominowała troska o indywidualną pamięć o zmarłym i przyszłość duszy. Śmierć była wątkiem uprzywilejowanym. Wyobrażając ją, podkreślano poczucie straty. Rozważania dotyczyły sfery antropologicznej, religijnej, historycznej, narodowej, rodzinnej i filozoficznej. Jedni traktowali śmierć jako naturalny kres doczesnej egzystencji i przejście duszy nieśmiertelnej do życia pojętego eschatologicznie; dla innych była ona niesprawiedliwością, do której podchodziło się z ironią lub powagą, lecz nigdy z rezygnacją. Doktryna chrześcijańska widziała w niej konsekwencję grzechu pierworodnego, który spowodował utratę nieśmiertelności. Jej moc zmalała, jak wierzone, na skutek zmartwychwstania Jezusa, a całkowicie przezwyciężona zostanie w dniu Sądu Ostatecznego³⁰. Tymi aspektami wiary zajmowały się od wczesnego średniowiecza duszpasterstwa chorych, wolontariusze, stowarzyszenia i bractwa

preservation of memory and fame, and countervail individual insignificance. The mystery of death will long remain unsolved, but creative effort will constitute an expression of the dream of immortality. The arcadian painting by Nicolas Poussin *Et in Arcadia Ego* (ok. 1638–1640) shows that death was present even in the land of eternal happiness²⁹ (il. 2) – the trick, however, is to understand to what end. What's important is not the transience of man, but the rejection of the illusion of the durability of his works. When we change our perspective on human endeavours and assume that transience in illusory, time will theoretically cease to exist. The fact of transience inspired the founders of elegiac sentimentalism of the 17th century, it was the idea behind the Romantic paintings of picturesque ruins depicting the death of civilization, and finally, in the 19th century, as a result of weltschmerz and the indeterminacy of the world, elicited apathy in the artists who in their works showed the confusion of man in the face of death. However, the world of the spirit and the sense of individual awareness do not allow us to permanently accept the cosmic dimension of death. And art, although it touches upon death, is the one that opposes it most fiercely – it commemorates, accompanies death, weakening it and making everyday life liveable. It is a kind of intellectual mourning and a scream by which we express our protest against annihilation. It constitutes a veto on death, for it dares to give it different shapes and to engage in a game with it on many levels. Even the death of an artwork reminds of the greatness of its author. It is the trace left by a human existence – it is the memory of a man. So, how was death depicted in old art?

The Iconography of Death in Modern Art

Old art was dominated by the concern for the individual memory of the dead and the future of the soul. Death is a privileged topic. Picturing it served to emphasize the feeling of loss. Considerations concerned the anthropological, religious, historical, national, familial, and philosophical spheres. Some treated death as a natural end of this existence and a transition of the immortal soul into the life understood eschatologically; others perceived it as an injustice, approached ironically or seriously, but never with resignation. The Christian doctrine saw it as a consequence of the original

30 Antoni Bartoszek, *Człowiek w obliczu cierpienia i umierania*, Kraków 2004; Michał Kaszowski, *Śmierć i wieczne istnienie*, Katowice 2008.

29 Erwin Panofsky, *Et in Arcadia Ego. Poussin i tradycje elegijne*, [in:] Jan Białostocki, *Studia z historii sztuki*, trans. Agnieszka Morawińska, Warszawa 1971, pp. 324–342.

pomocne w chorobie i w śmierci³¹. Powołując się na doktryny neostoickie, podkreślano wagę równowagi i znaczenie złotego środka, za który w dawnej Europie uznawano czujność.

O tym, że śmierć – tym bardziej zdradziecka, że przedstawiona w półśnie – czyha na człowieka w każdej chwili jego życia, informował francuski drzeworyt *Memento mori* (połowa XVI w.)³². Ostrzega on przed zatraceniem się w życiu doczesnym i przed bezmyślnością, zalecając czujność. W myśl pedagogiki tego, co nieuniknione, Michel de Montaigne w księdze pierwszej *Prób* (1588) pisał, że nauczyć ludzi umierać to nauczyć ich żyć³³ – jest tak dlatego, że śmierć jest częścią naturalnego porządku świata. Tkwienie w śmierci to zanurzenie się w życiu.

Wyróżnić można śmierć naturalną i pojmowaną kulturowo. Z tą drugą wiązą się idea dobrego umierania, oczekiwanie na śmierć, pochówek w kościele lub na cmentarzu, rytuał pogrzebowy, a także specjalne ołtarze m.in. o tematyce Sądu Ostatecznego powstające na terenie szpitali. *Sacrum* związane z *profanum*, a życie ze śmiercią, pozwalając społeczności przetrwać. Następnie uczyniono z kościołów i cmentarzy miejsca przechadzek, targów i imprez. Chrześcijański wymóg refleksji nad grzechem i śmiercią potraktowano jako metodę wychowania moralnego. Za wzór stawiano przedstawianą w dziełach sztuki śmierć Matki Bożej, św. Atanazego, św. Bazylego, św. Mikołaja, św. Dominika i św. Franciszka. W XIV i XV w. makabryczne obrazy miały za zadanie wzbudzać pogardę dla świata i zachęcać do namysłu nad ludzką kondycją. Niegodnemu ciału przeciwstawiano godność duszy. Nie pytano już o samą śmierć, lecz o to, jak umrzeć. Od czasu św. Augustyna tradycja monastyczna nauczała, że życie stanowi okres przygotowania do śmierci. Uprawiające kaznodziejstwo zakony żebracze propagowały ideę *cogitatio mortis*, wzmacniając wiarę i łagodząc lęk. Przestrzeń strachu rozpościera się od wzoru religijnego umierania i *commendatio animae* aż po wyrafinowaną, ludzką koncepcję śmierci jako obiektu fascynacji.

sin which resulted in the loss of immortality. Its power diminished, as was believed, as a result of the resurrection of Christ, and will be completely overcome on the Judgement Day³⁰. From the early Middle Ages, those aspects of faith were among the issues that occupied pastoral care of the sick, volunteers, associations, and fraternities that offered help in illness and in death³¹. Evoking Neo-stoic doctrines, they underlined the importance of balance and the significance of the golden mean, which old Europe considered to be vigilance.

The French wood engraving *Memento mori* (middle of the 16th century) informed that death – even more treacherous as depicted in half-sleep – waylays man in every moment of his life³². It cautions against losing oneself in this life and against thoughtlessness, advising watchfulness. In line with the pedagogy of the inevitable, Michel de Montaigne in volume one of *Essays* (1588) wrote that to teach people to die is to teach them to live³³ – it is thus because death is a part of the natural order of the world. Being absorbed with death is the same as being immersed in life.

We can distinguish death conceived naturally and culturally. The latter is related with the idea of good death, anticipating death, burial in the church or at the cemetery, funeral rite, as well as special altars, i.a. on the subject of the Judgement Day, created in hospitals. *Sacrum* was tied with *profanum*, and life – with death, thus allowing the community to live on. Then, churches and cemeteries were transformed into locations for walks, markets, and entertainment. The Christian requirement of reflection on sin and death was used as a method of moral education. The example to follow was the depicted deaths of the Mother of God, St. Anastasius, St. Basil, St. Nicolas, St. Dominic, and St. Francis. The macabre paintings of the 14th and 15th centuries were supposed to elicit contempt for the world and encourage reflection on the human condition. The unworthy flesh was contrasted with the dignity of the soul. People no longer asked questions about death itself, but

³¹ *Tod im Mittelalter*, red. Arno Borst, Konstanz 1993; Joseph Ratzinger, *Eschatologie. Tod und ewiges Leben*, Ratyzbona 1977; Jerzy Flaga, *Bractwa religijne w Rzeczypospolitej*, Lublin 2004.

³² Horst Woldemar Janson, *Apes and Apes Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952, s. 213–214.

³³ Michel de Montaigne, *Próby*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, oprac. Zbigniew Gierczyński, t. 1, Warszawa 1985, s. 12.

³⁰ Antoni Bartoszek, *Człowiek w obliczu cierpienia i umierania*, Kraków 2004; Michał Kaszowski, *Śmierć i wieczne istnienie*, Katowice 2008.

³¹ *Tod im Mittelalter*, ed. Arno Borst, Konstanz 1993; Joseph Ratzinger, *Eschatologie. Tod und ewiges Leben*, Ratyzbona 1977; Jerzy Flaga, *Bractwa religijne w Rzeczypospolitej*, Lublin 2004.

³² Horst Woldemar Janson, *Apes and Apes Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952, pp. 213–214.

³³ Michel de Montaigne, *Próby*, trans. Tadeusz Boy-Żeleński, ed. Zbigniew Gierczyński, vol. 1, Warszawa 1985, p. 12.

W malarstwie XVII w. ukazywano melancholijnych starców reprezentujących dojrzały okres życia, będący jednocześnie początkiem wątpliwości³⁴ związanych ze świadomością powinności i zobowiązań, lękiem, a nawet wyrzutami sumienia. Rembrandt i inni artyści z jego kręgu malowali uczonych siedzących w zamyśleniu nad książkami (Philips Koninck, *Uczony w pracowni*) (il. 3). Książki symbolizowały przemijającą wiedzę, wartość wysiłku intelektualnego oraz refleksję nie tyle nad sensem egzystencji – gdyż ten był niepodważalny – co nad rolą wiary w obliczu śmierci. Gerrit Douw przedstawiał w swych pracach stare kobiety zajęte czytaniem, szyciem, przędzeniem lub modlitwą³⁵. Choć proces starzenia się jest porównywany do wszechogarniającej martwoty, nie należy poddawać się słabości ciała. Śmierć ciała nie jest równoznaczna ze śmiercią duchową³⁶.

Roztropność mieszała się z panicznym lękiem przed śmiercią³⁷. Idea spotkania trzech żywych i trzech umarłych, będąca w czasach czternastowiecznych epidemii tematem wielu przedstawień, miała unaocznic stałą obecność śmierci w życiu codziennym (fresk Francesco Trainiego, *Trzej żywi i trzej umarli*, ok. 1350, *campo santo*, Piza). Wizerunek *transi* (postaci z objawami rozkładu)³⁸ umieszczany w XIV i XV w. na tumbach, kartach nabożnych ksiąg, a także odwrotnej stronie portretów miał przypominać o kruchości wszystkiego, co ziemskie. Wątek przemijalności obecny był już w antycznej kulturze greckiej i rzymskiej. Nostalgia i smutek znalazły wyraz w filozofii greckiej, a wagę godności człowieka wobec nieuchronności śmierci podkreślali Seneka, Marek Aureliusz i Cyceon. Śmierć obrazowano symbolicznie – za pomocą motywu przejścia przez uchylone drzwi, bramę czy wrota – już w starożytności, a koncepcja ta

about how to die. From the time of St. Augustine, monastic tradition taught that life is a period of preparation for death. Preaching mendicant orders propagated the idea of *cogitatio mortis*, strengthening faith and alleviating the fear. The sphere of fear spreads from the model of religious dying and *commendatio animae* all the way to the refined, human concept of death as an object of fascination.

17th-century painting showed a melancholy old man representing the mature stage of life, which at the same time was marked by first doubts³⁴ related to the awareness of duties and obligations, fear, and even remorse. Rembrandt and other artists from his circle painted scholars lost in thought, surrounded by books (Philips Koninck, *Scholar in His Studio*) (il. 3). The books symbolized the transient character of knowledge, value of intellectual effort, and reflection not so much on the sense of existence – as this was undisputed – as on the role of faith in the face of death. In his works, Gerrit Douw pictured old women engaged in reading, sawing, spinning, or praying³⁵. Although the process of aging is compared to a pervasive sense of deadness, we should not give in to the weakness of the body. The death of the body is not tantamount to the death of the spirit³⁶.

Prudence was mixing with a mortal fear of death³⁷. The idea of a meeting of the three living and the three dead – the subject of many depictions in the times of the 14th-century epidemics – was supposed to illustrate the constant presence of death in everyday life (Francesco Traini's fresco *The Three Living and the Three Dead*, ca. 1350, *campo santo*, Pisa). In the 14th and 15th centuries, *transi* depictions (of a decomposing corpse)³⁸ were featured on tombs, pages of religious books, as

- 34 Antoni Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1974, s. 280–283; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, red. Engelbert Kirschbaum, t. 4, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, s. 265; ikonografia temperamentów była następstwem ikonografii wad – Peter Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, t. 1, Berlin 1991, s. 121; Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, tłum. Christa Buschendorf, Frankfurt am Main 1990, s. 299.
- 35 Wilhelm Martin, *Gerard Dou. Des Meisters Gemälde* (Klassiker der Kunst, t. 24), Stuttgart – Berlin 1913, s. 37–45, 100.
- 36 Jean-Pierre Bois, *Historia starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur*, tłum. Katarzyna Marczeńska, Warszawa 1996, s. 60–61.
- 37 *Ibidem*, s. 66.
- 38 Louis Vincent Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. Krzysztof Kocjan, Łódź 1991.

- 34 Antoni Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1974, pp. 280–283; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, ed. Engelbert Kirschbaum, vol. 4, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994, p. 265; the iconography of temperaments was a consequence of the iconography of vice – Peter Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, vol. 1, Berlin 1991, p. 121; Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, trans. Christa Buschendorf, Frankfurt am Main 1990, p. 299.
- 35 Wilhelm Martin, *Gerard Dou. Des Meisters Gemälde* (Klassiker der Kunst, vol. 24), Stuttgart – Berlin 1913, pp. 37–45, 100.
- 36 Jean-Pierre Bois, *Historia starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur*, trans. Katarzyna Marczeńska, Warszawa 1996, pp. 60–61.
- 37 *Ibidem*, p. 66.
- 38 Louis Vincent Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, trans. Krzysztof Kocjan, Łódź 1991.



II. 3 Philips Koninck, *Uczony w pracowni*, Kraków, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius

Źródło: Anna Jasińska, *Nieznany obraz Philipsa Konincka w zbiorach Muzeum UJ. Przyczynek do dziejów malarstwa wanitatywnego*, „Opuscula Muzealia, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 9(1998), s. 64, il. 1.

II. 3 Philips Koninck, *Scholar in His Studio*, Cracow, The Jagiellonian University Museum Collegium Maius

Source: Anna Jasińska, *Nieznany obraz Philipsa Konincka w zbiorach Muzeum UJ. Przyczynek do dziejów malarstwa wanitatywnego*, „Opuscula Muzealia, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 9(1998), p. 64, il. 1.

powróciła w czasach nowożytnych³⁹. Przypomnijmy ozdobione kościotrupami naczynia, jakich używano podczas uczt (srebrny kubek z Boscureale), szkielety wyobrażane na mozaikowych posadzkach rzymskich domostw lub statuetki kościotrupów wnoszone przez niewolników pod koniec biesiady⁴⁰. Jedna z zachowanych mozaik w Pompejach opatrzona była hasłem *Mors omnia aequat*.

Te starożytne wyobrażenia przypominały o czerpaniu radości z każdej chwili. Chrześcijańskiego światopoglądu nie cechował głęboki pesymizm. Śmierć nie była wydarzeniem dramatycznym, lecz kresem życia doczesnego, a jednocześnie bramą, przez którą przechodziło się do życia wiecznego, a refleksja nad nią stanowiła wyraz dążenia do uduchowienia. Stąd średniowieczne zapytanie *Ubi sunt?*⁴¹, wpisujące się w retorykę duszpasterską. Wątki związane z przemijaniem i jałowością świata doczesnego rozwinęła bogata poezja franciszkańska oraz ballady Deschamps, w których

well as on the reverse side of portraits, and was supposed to remind of the fragility of all earthly things. The topic of transience was present already in ancient Greek and Roman culture. Nostalgia and sadness found their expression in Greek philosophy, and the significance of human dignity in the face of the inevitability of death was underlined by Seneca, Marcus Aurelius, and Cicero. Death was pictured symbolically – with the motif of walking through the ajar door or gate – already in antiquity, and modern times witnessed a return of this idea³⁹. Let us recall the dishes decorated with skeletons used during feasts (the silver cup from Boscureale), the skeletons pictured on the mosaic floors of Roman houses, or statues of skeletons carried in by slaves at the end of the feast⁴⁰. One of the preserved mosaics in Pompeii was bearing an inscription *Mors omnia aequat*.

Those ancient depictions reminded people to enjoy their every moment. The Christian worldview was not characterized by pessimism. Death was not a tragic event, but an end of this life, and at the same time a gate through which one passed in the eternal life, and the reflection on this subject was an expression of the pursuit of spiritualization.

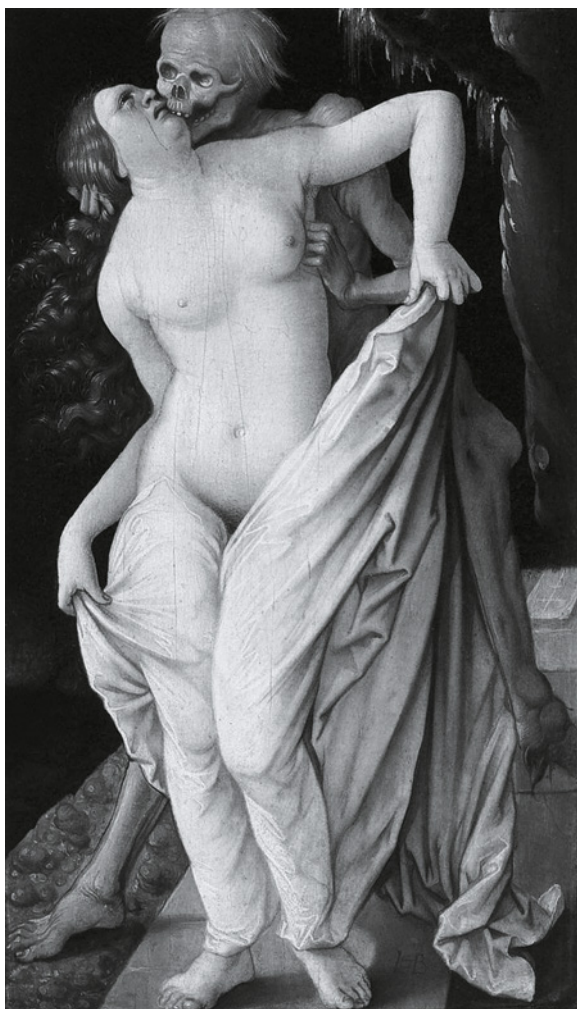
39 Jan Białostocki, *Drzwi śmierci antyczny symbol grobowy i jego tradycja*, [w:] idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982.

40 Pauzaniusz, *Wędrówki po Helladzie*, oprac. Janina Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław 1968, s. 105; Jan Białostocki, *Płecz...*, s. 45.

41 Sformułowania tego użył Jan Chryzostom w rozprawie o cnocie cierpliwości. „Gdzie są ci sławni mężowie, co odeszli? Nie żyją”: Lionel J. Friedman, *The „Ubi sunt”, The Regrets and Effictio*, „Modern Language Notes”, 72(1957), s. 499–505; Mariantonina Liborio, *Contributi alla storia dell’Ubi sunt*, „Cultura neolatina”, 20(1960), s. 141–209.

39 Jan Białostocki, *Drzwi śmierci antyczny symbol grobowy i jego tradycja*, [in:] idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982.

40 Pauzaniusz, *Wędrówki po Helladzie*, ed. Janina Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław 1968, p. 105; Jan Białostocki, *Płecz...*, p. 45.



II. 4. Hans Baldung Grien, *Śmierć i kobieta*, ok. 1517, Bazylea, Muzeum Sztuki w Bazylei

Źródło: Peter Strieder, *Deutsche Malerei nach Dürer*, Stuttgart 1966.

II. 4. Hans Baldung Grien, *Death and the Woman*, ca. 1517, Basel, Kunstmuseum Basel

Source: Peter Strieder, *Deutsche Malerei nach Dürer*, Stuttgart 1966.

This is the genesis of the medieval question *Ubi sunt?*⁴¹, which inscribes itself into the sermonic rhetoric. The topics related to transience and futility of this world were developed by the rich Franciscan poetry and the ballads of Deschamps, in which death appeared as a mere episode, and what mattered was entering heaven. In modern times, death was a subject of interest to moral education, philosophy, literature, poetry, music, and visual arts, which hesitated between treating it with understanding and as a problem. The terror elicited by death found expression in macabre depictions; but it was also understood individually, lyrically, as a silent passage of the just to the land of eternal happiness. When referring to mythology, death was given the form of winged youths, Thanatos and Hypnos⁴².

The surprise that death is to man, the angst, regret, and fear of damnation were always underlined. With time art began more and more to serve expressing the outrage and despair of those who stay here. The sense of abandonment and powerlessness was interrupted by periods of nostalgia and bitter-sweet reverie. The macabre of the physical decay and the attraction of death resulted in a certain ambivalence of artistic depictions. Sometimes death was pictured as a murderer – a reaper, mowing the fields of human corpses⁴³, or a rotting cadaver (especially in France and England)⁴⁴, at other times it was connected with

śmierć wydawała się tylko epizodem, a liczyło się wstąpienie do raju. W dobie nowożytnej śmierć stanowiła przedmiot zainteresowań moralistyki, filozofii, literatury, poezji, muzyki i sztuk plastycznych, które wahały się między traktowaniem jej ze zrozumieniem i jako problemu. Przerażenie, jakie wzbudza śmierć, znajdowało wyraz w makabrycznych przedstawieniach; lecz pojmowano ją także indywidualnie, lirycznie, jako ciche przejście sprawiedliwego w krainę wiecznej szczęśliwości. Gdy odwoływano się do mitologii, śmierci nadawano postać oskrzydłonych młodzieńców, Tanatosa i Hypnosa⁴².

Zawsze podkreślano zaskoczenie, jakim jest dla człowieka śmierć, lęk, żal i strach przed potępieniem. Z czasem sztuka zaczynała w coraz większym stopniu służyć wyrażaniu oburzenia i rozpaczających, którzy pozostają. Poczucie opuszczenia i niemocy przerywane było okresami nostalgii

⁴² Liselotte Möller, *Schlaf und Tod*, [w:] *Festschrift für E. Meyer*, Hamburg 1959, s. 237–248.

⁴¹ This phrase was used by John Chrysostom in a treaty about the virtue of patience. "Where are those acclaimed men who were before us? They are dead": Lionel J. Friedman, *The "Ubi sunt", The Regrets and Effictio*, "Modern Language Notes", 72(1957), pp. 499–505; Marantonina Liborio, *Contributi alla storia dell' Ubi sunt*, "Cultura neolatina", 20(1960), pp. 141–209.

⁴² Liselotte Möller, *Schlaf und Tod*, [in:] *Festschrift für E. Meyer*, Hamburg 1959, pp. 237–248.

⁴³ Girolamo Savonarola, *Predica dell'arte del bene morire*, Florence, ca. 1497, title page after: Jan Białostocki, *Płec...*, p. 16.

⁴⁴ E.g. the gravestone of François de la Sarraz, ca. 1390, the sculpture of Girolama Della Robbia, the corpse of Catherine

i słodko-kwaśnej zadumy. Makabra fizycznego rozkładu i powab śmierci skutkowały swoistą ambiwalencją artystycznych przedstawień. To ukazywano śmierć jako mordercę – żniwiarza koszącego łąny ludzkich trupów⁴³ lub gnijące zwłoki (zwłaszcza we Francji i Anglii)⁴⁴, to łączono ją z Erosem, erotyzmem i pięknem kobiecego ciała. Jaka jest zatem płeć śmierci? W poświęconym temu zagadnieniu artykule⁴⁵ Jan Białostocki pisze, że w średniowieczu przedstawiano ją najczęściej jako kobietę, choć w kulturze niemieckiej i na północy Europy nadawano jej postać mężczyzny. Śmierć wyobrażona jako szkielet lub zwłoki nie miała zwykle określonej płci, niekiedy jednak kościotrup zachowywał się lubieżnie wobec młodych kobiet, a wówczas moralizatorski obraz porywanej przez śmierć dziewczyny, całowanej przez kościotrupa, przywołał na myśl męską pożyłkowatość (il. 4). W takich wyobrażeniach celowali Hans Baldung Grien, Niklaus Manuel Deutsch, bracia Beham, Hans Holbein i Albrecht Dürer. Nie było to jednak świadectwo pogodzenia się z przedwczesną śmiercią, a raczej chęć dowartościowania śmierci przez nasycenie ikonografii erotyką. Także motyw *vanitas* obrazowano poprzez przedstawienie pięknej kobiety zaskoczonej przez śmierć. Krótkość życia i rozkład ciała skojarzono ze scenami cielesnej rozkoszy.

W triumfach śmierci nieprzełagana Śmierć, nadciągająca pod postacią wojny, przemierza nagi krajobraz. Najczęściej pojawia się jako ożywiony szkielet i taki jej obraz dominuje w barokowej sztuce funeralnej⁴⁶. Wizerunki te poprzedziły wyobrażenia korowodów śmierci znanych z szesnastowiecznych grafik. Ich zadaniem było w ferworze życia przypominać człowiekowi, że kiedyś musi nadejść koniec. Śmierć zatapia usta w lubieżnym pocałunku lub zakrywa oczy starca. Wizerunek śmierci z jednej strony mówi o przestachu, z drugiej – ostrzega. Takie przesłanie niósł już pod koniec XV w. obraz czaszki odbity w zwierciadle trzymany przez portretowanego lub przez czeszącą włosy kobietę. Tu motyw śmierci związany był z diablem i nieczystymi mocami. Kobieta stała

Eros, eroticism, and the beauty of female body. So, what is the sex of death? In an article on this topic⁴⁵, Jan Białostocki writes that in the Middle Ages it was most frequently showed as a woman, although in German culture and in North Europe it was given the form of a man. Death imagined as a skeleton or a corpse had no specific sex, yet sometimes the skeleton acted lasciviously towards young women, and such moralistic picture of a girl abducted by death, kissed by a skeleton, brings to mind male concupiscence (il. 4). Hans Baldung Grien, Niklaus Manuel Deutsch, the Beham brothers, Hans Holbein, and Albrecht Dürer distinguished themselves in such depictions. It didn't, however, attest to the acceptance of premature death, but rather to the appreciation of death by satiating the iconography with eroticism. The *vanitas* motif was also illustrated with depictions of a beautiful woman surprised by death. The shortness of life and the decay of the body were associated with the scenes of physical ecstasy.

In the triumphs of death, the implacable Death, coming in the form of war, roams the naked landscape. It most frequently appears as a living skeleton and this depiction dominates in Baroque funeral art⁴⁶. Such images preceded the visions of the processions of death known from 16th-century graphics. They were supposed to remind man in the throes of life that the end must come at some point. Death buries its lips in a lascivious kiss or covers the eyes of an old man. The image of death on the one hand speaks of the fear, on the other – cautions. Such was the message carried already at the end of the 15th century by the image of a skull reflected in a mirror held by the portrayed person or by a woman brushing her hair. Here, the motif of death was connected with the devil and evil forces. The woman was standing or sitting of the so-called "devil's bench" – a wobbly seat – and the mirror, in which a demon of death were shown, symbolized the image of people thoughtless in the matters of morality.

In modern art death was depicted in one of two ways – genre painting illustrated the idea of futility, at the same time suggesting that it should be overcome; or, the motif of death was used as a symbolic

⁴³ Girolamo Savonarola, *Predica dell'arte del bene morire*, Florencja, ok. 1497, karta tytułowa za: Jan Białostocki, *Płeć...*, s. 16.

⁴⁴ Np. nagrobek Franciszka de la Sarraza, ok. 1390, rzeźba Girolama Della Robbia, zwłoki Katarzyny Medycejskiej.

⁴⁵ Jan Białostocki, *Płeć...*

⁴⁶ Eva Maria Günther, *Über den Tod hinaus. Das Motiv des menschlichen Schädels in der bildenden Kunst*, [w:] *Schädelkult*, red. Alfried Wiczorek, Wilfried Rosendahl, Regensburg 2011, s. 274–283.

de' Medici.

⁴⁵ Jan Białostocki, *Płeć...*

⁴⁶ Eva Maria Günther, *Über den Tod hinaus. Das Motiv des menschlichen Schädels in der bildenden Kunst*, [in:] *Schädelkult*, eds. Alfried Wiczorek, Wilfried Rosendahl, Regensburg 2011, pp. 274–283.

lub siedziała na tzw. ławce diabła – chybotliwym siedzeniu – a lustro, w którym ukazywał się demon lub śmierć, symbolizowało wyobrażenie ludzi lekkomyślnych w sprawach moralności.

W sztuce nowożytnej śmierć przedstawiano dwojako – w malarstwie rodzajowym obrazowano ideę marności, sugerując jednocześnie, że należy ją przewyciężyć, bądź posługiwano się motywem śmierci jako formą symboliczną – zawsze jednak podkreślano obawy przed Bożym gniewem i zagrożeniami wewnętrznymi, które mogły prowadzić do potępienia duszy. W zależności od wyznania ten nurt religijny miał różne oblicza. W kulturze protestanckiej odrzucano przywiązanie do materii. Niepokój moralistów skupiał się na grzechu i rachunku czekającym u progu śmierci. Odbierano wartość rzeczywistości i czasowi doczesnemu. Istnienie świata pojmowano jako przejaw wielkości i dobroci Stwórcy, którego Syn, Chrystus, połączył losy świata z losami ludzkości. Przez Zbawiciela złagodzeniu uległa moc grzechu pierworodnego i śmierci (J 1, 29; 6, 51). Przywrócił on jedność podzielonemu światowi (Kol 1, 20). Po popełnieniu grzechu pierworodnego świat, chociaż piękny, stał się zły, skażony śmiercią. Winy zostały odkupione; od ludzkości zażądano, by wyrzekła się zła, a nie przeznaczenia śmierci. Pomieszano ze sobą dwa znaczenia słowa „świat” – jako przestrzeni życia i siedliska zła. Niestety, napięcie między czasem doczesnym a wiecznością nie zostało usunięte, lecz ogniwem, które pozwalało zadzierzgnąć więź między naturą świata a smutkiem życia, okazała się równość wobec śmierci. Papież Innocenty III napisał *Liber de contemptu mundi, sive De miseria conditionis humanae*. Człowiek zrodził się, by pracować, lękać się i umrzeć⁴⁷. Poczucie winy i strachu oraz świadomość śmierci pobudzały sumienia i sztukę. Do kanonu trafiły wyobrażenia „zła”, stanowiąc istotę ludzkiego uniwersum⁴⁸. Do XVI w. lęk ten obrazowały wizerunki Sądu Ostatecznego lub Zbawiciela trzymającego na łańcuchu trzech wrogów ludzkości: Ciało, Diabła i Śmierć.

Znaczenia refleksji nad śmiercią i płynącej z niej mądrości nie można przecenić. Nie bójmy się

form – still, what was always emphasized was the fear of God's wrath and internal dangers that would lead to the damnation of the soul. Depending on the creed, this religious tradition took different forms. Protestant culture rejected the attachment to the material things. The concern of moralists was focused on sin and the trial awaiting us on the threshold of death. Reality and this earthly time were divested of value. The existence of the world was perceived as an expression of the greatness and goodness of the Creator, whose Son, Christ, connected the fate of the world with the fate of mankind. The Saviour lessened the power of the original sin and death (Jn 1, 29; 6, 51). It reunited the divided world (Col 1, 20). After the commitment of the original sin, the world, although beautiful, became evil, tainted with death. Sins were redeemed; humanity was required to renounce evil, but not the destiny of death. Two meanings of the term “world” were mixed together – as a living space and a nest of evil. Unfortunately, the tension between this life and eternity was not removed, but the link that allowed to establish a relation between the nature of the world and the sadness of life turned out to be the equal status in the face of death. Pope Innocent III wrote *Liber de contemptu mundi, sive De miseria conditionis humanae*. Man is born to work, dread, and die⁴⁷. Guilt and fear as well as the awareness of death inspired consciences and art. The images of “evil” found their way into the canon, constituting the essence of the human universe⁴⁸. Until the 16th century, this fear was illustrated by the depictions of the Judgment Day or the Saviour with the three enemies of mankind in chains: the Body, the Devil, and Death.

The significance of the reflection on the topic of death and the wisdom which comes from it cannot be overstated. Let us not be afraid to emphasize that the thought of death shapes art, for it comes from the painful truth that no being is free from the pain of separation and the awareness of the end. Each life is completed in the act of death. Literature and art not as much document death, as they attempt to domesticate it – to alleviate the

⁴⁷ Jean Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*, Warszawa 1993, s. 21.

⁴⁸ Alberto Tenenti, *Il Senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino 1977; Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. Eligia Bąkowska, Warszawa 1989; Wolfgang Schmid, *Zwischen Tod und Auferstehung. Zur Selbstdarstellungen Städtischer Eliten des Ausgehenden Mittelalters im Spiegel von Stifterbildern*, [w:] *Himmel. Hölle. Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, oprac. Peter Jezler, Köln 1994, s. 101–116.

⁴⁷ Jean Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*, Warszawa 1993, p. 21.

⁴⁸ Alberto Tenenti, *Il Senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino 1977; Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, trans. Eligia Bąkowska, Warszawa 1989; Wolfgang Schmid, *Zwischen Tod und Auferstehung. Zur Selbstdarstellungen Städtischer Eliten des Ausgehenden Mittelalters im Spiegel von Stifterbildern*, [in:] *Himmel. Hölle. Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, ed. Peter Jezler, Köln 1994, pp. 101–116.

podkreślić, że myśl o śmierci kształtuje sztukę, gdyż wypływa ona z tej bolesnej prawdy, iż każdy byt uwikłany jest w ból rozstania i świadomość końca. Każde życie spełnia się w akcie śmierci. Literatura i sztuka nie tyle dokumentują śmierć, co próbują ją ośwoić – złagodzić traumę, dodać odwagi lub uczynić ze śmierci *constans*; wyobrażać sobie, że to nie koniec. W tym sensie tańce i triumfy śmierci jako zjawiska ikonograficzne ukazują, że śmierć fizyczna nie jest niczym strasznym. To śmierć ducha unicestwienia człowieka i to jej należy się lękać – jak śmierci, która dotknęła Judasza⁴⁹.

Pierwotnie przedstawienia śmierci związane były z pogrzebem i upamiętnieniem, a także z przypominaniem o jej obecności, co pomóc miało w kulturowym zrozumieniu tożsamości. W sztuce wyraz znalazła chęć człowieka, by przeniknąć tajemnicę śmierci⁵⁰, a wśród owoców owych artystycznych dociekań wyróżnić można następujące kategorie: legenda trzech żywych i trzech umarłych; wizerunki *transi*; tańce śmierci; alegorie śmierci; *ars moriendi*, sztuka dobrego umierania; portret; *pompa funebris* i kultura pogrzebowa⁵¹ (*archimimus* w stroju zmarłego, tablice epitafijne, chorągwie nagrobne⁵², ossuaria, latarnie zmarłych, posągi modlących się zmarłych); tortury i okropności wojny; naturalne i zrównoważone przedstawienia śmierci; barokowa obsesja śmierci i przemijania. Wymienione formy, związane z konkretnymi wyobrażeniami śmierci⁵³, znalazły odbicie w sztuce zachodnio-europejskiej⁵⁴ i polskiej⁵⁵. Sztuka upamiętniająca i pośmiertna oraz komemoracja nagrobna i epitafijna Rzeczypospolitej od XVI do XVIII w.⁵⁶ miała

trauma, give courage, or make death *constans*; to imagine that it is not the end. In this sense, the dances and triumphs of death as iconographic phenomena demonstrate that physical death is not terrifying. It is the death of the spirit that destroys man and it should be feared – as the death that took Judas⁴⁹.

Originally, the depictions of death were connected with funerals and commemoration, and were supposed to remind of its presence, thus assisting in developing the cultural understanding of identity. The human desire to solve the mystery of death found its expression in art⁵⁰, and among the result of these artistic investigations we can list the following categories: the legend of the three living and the three dead; *transi* depictions; dances of death; allegories of death; *ars moriendi*, the art of dying well; portrait; *pompa funebris* and funeral culture⁵¹ (*archimimus* in the clothes of the dead, epitaph plaques, sepulchral banners⁵², ossuaries, lanterns of the dead, statues of the praying dead); torture and horrors of war; natural and balanced images of death; the Baroque obsession of death and transience. The listed forms, related to the particular images of death⁵³, found a reflection in Western European⁵⁴ and Polish art⁵⁵. Between the 16th and 18th century⁵⁶, Polish commemorative and posthumous art as well as epitaphs and sepulchral

49 Stanisław Kobieliński, *Ikonografia zdrady i śmierć Judasza*, Żabki 2005.

50 *Das Bild vom Tod*, *Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf*, ed. Eva Schuster, Recklinghausen 1992; Katarzyna Cieślak, *Kościół cmentarzem. Sztuka nagrobna w Gdańsku (XV–XVIII w.)*. „Długie trwanie” epitafium, Gdańsk 1992.

51 Juliusz A. Chrościński, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974.

52 Irma Kozina, Jan K. Ostrowski, *Grabfahnen mit Porträt Darstellungen in Polen und Ostpreußen*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 61(1992), s. 225–255; Irma Kozina, Jan K. Ostrowski, *Chorągwie nagrobne*, [w:] *Sarmatia semper viva. Zbiór studiów ofiarowanych przez przyjaciół prof. Tadeuszowi Chrzanowskiemu*, Warszawa 1995, s. 91–137.

53 *Śmierć w kulturze dawnej Polski, od średniowiecza do końca XVIII wieku*, red. Przemysław Mrozowski, Warszawa 2000.

54 Nigel Llewellyn, *The Death*, London 1991, s. 19–27.

55 Alina Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć*, Warszawa 1992.

56 Przemysław Mrozowski, *Siste gradum Viator. O upamiętnieniu zmarłych w sztuce dawnej Polski*, [w:] Joanna Dziubkowska, *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich*

49 Stanisław Kobieliński, *Ikonografia zdrady i śmierć Judasza*, Żabki 2005.

50 *Das Bild vom Tod*, *Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf*, ed. Eva Schuster, Recklinghausen 1992; Katarzyna Cieślak, *Kościół cmentarzem. Sztuka nagrobna w Gdańsku (XV–XVIII w.)*. „Długie trwanie” epitafium, Gdańsk 1992.

51 Juliusz A. Chrościński, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974.

52 Irma Kozina, Jan K. Ostrowski, *Grabfahnen mit Porträt Darstellungen in Polen und Ostpreußen*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 61(1992), pp. 225–255; Irma Kozina, Jan K. Ostrowski, *Chorągwie nagrobne*, [in:] *Sarmatia semper viva. Zbiór studiów ofiarowanych przez przyjaciół prof. Tadeuszowi Chrzanowskiemu*, Warszawa 1995, pp. 91–137.

53 *Śmierć w kulturze dawnej Polski, od średniowiecza do końca XVIII wieku*, ed. Przemysław Mrozowski, Warszawa 2000.

54 Nigel Llewellyn, *The Death*, London 1991, pp. 19–27.

55 Alina Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć*, Warszawa 1992.

56 Przemysław Mrozowski, *Siste gradum Viator. O upamiętnieniu zmarłych w sztuce dawnej Polski*, [in:] Joanna Dziubkowska, *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, Poznań 1996, pp. 52–84, e.g. the gravestone of Dobrogost Krasieński in the post-Reformation church in Węgrów, l. 21; Aleksandra Koutny-Jones, *Visual Cultures of Death in Central Europe, Contemplation and Commemoration in Early Modern Poland-Lithuania*, Leiden 2015.



II. 5 Jacob de Gheyn II, *Mors sceptrum ligonibus aequat*, 1599, rysunek, Londyn, Muzeum Brytyjskie

Źródło: Gheyn, Jacob de II, Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/art/g/gheyn/allegory.jpg> [dostęp: 20.10.2016].

II. 5 Jacob de Gheyn II, *Mors sceptrum ligonibus aequat*, 1599, drawing, London, British Museum

Source: Gheyn, Jacob de II, Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/art/g/gheyn/allegory.jpg> [access: 20.10.2016].

niepowtarzalny rys⁵⁷, czego świadectwem jest obraz Adama Swacha *Napomnienie z zaświatów*⁵⁸. Temat pozostał żywy w malarstwie polskim XIX i XX w.⁵⁹

Alegorie i symbole śmierci

Najwcześniejsze alegorie śmierci to wyobrażenia młodzieńców i mężczyzn – *Thanatoi*. W czasach nowożytnych wiązały się one z symbolami przemijania, do których należały uroboros (wąż gryzący własny ogon), wieniec laurowy, zgaszona lub odrzucona pochodnia, zamknięta brama, Chronos, klepsydra, czaszka, zegar piaskowy itp. Przykładem alegorii religijnej jest przedstawienie ukrzyżowania na Golgocie z czaszką Adama pod krzyżem. Śmierć

commemoration had a unique character⁵⁷, as evidenced by Adam Swach's painting *The Admonition from Beyond*⁵⁸. This topic remained popular in the Polish painting of the 19th and 20th centuries⁵⁹.

Allegories and Symbols of Death

The earliest allegories of death are the images of youths and men – *Thanatoi*. In modern times they were related to the symbols of transience, among which we can list ouroboros (snake eating his own tail), a laurel wreath, an extinguished or tossed away torch, a closed gate, Cronos, an hourglass, a skull, etc. An example of a religious allegory is the depiction of the crucifixion on Golgotha with Adam's skull underneath the cross. Death played a part in the scene of the crucifixion in the *Uta Codex Quattuor Evangelia* (1080). After 1300, death was depicted as a shrouded corpse and

obyczajów pogrzebowych, Poznań 1996, s. 52–84, np. nagrobek Dobrogosta Krasińskiego w kościele poreformackim w Węgrowie, l. 21; Aleksandra Koutny-Jones, *Visual Cultures of Death in Central Europe, Contemplation and Commemoration in Early Modern Poland-Lithuania*, Leiden 2015.

⁵⁷ Krystyna Moisan-Jabłońska, *Mors iudicium, infernus, coelum et purgatorium czyli rzecz o sprawach ostatecznych*, [w:] *Śmierć w kulturze dawnej Polski...*, s. 5, 9–34.

⁵⁸ Joanna Dziubkowska, *Vanitas...*, s. 247.

⁵⁹ Anna Król, *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, [w:] *Obrazy śmierci...*, s. 45–51.

⁵⁷ Krystyna Moisan-Jabłońska, *Mors iudicium, infernus, coelum et purgatorium czyli rzecz o sprawach ostatecznych*, [in:] *Śmierć w kulturze dawnej Polski...*, pp. 5, 9–34.

⁵⁸ Joanna Dziubkowska, *Vanitas...*, p. 247.

⁵⁹ Anna Król, *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, [in:] *Obrazy śmierci...*, pp. 45–51.



Il. 6 Georg Pencz, *Triumf śmierci*, ok. 1539, miedzioryt do *Triumfów Petrarki*, Londyn, Muzeum Brytyjskie

Źródło: Hans-Martin Kaulbach, Reinhart Schleier, *Der Welt Lauf. Allegorische Graphikserien des Manierismus*, Stuttgart 1997, s. 147.

Il. 6 Georg Pencz, *Triumph of Death*, ca. 1539, copperplate engraving for Petrarca's *Triumphs*, London, British Museum

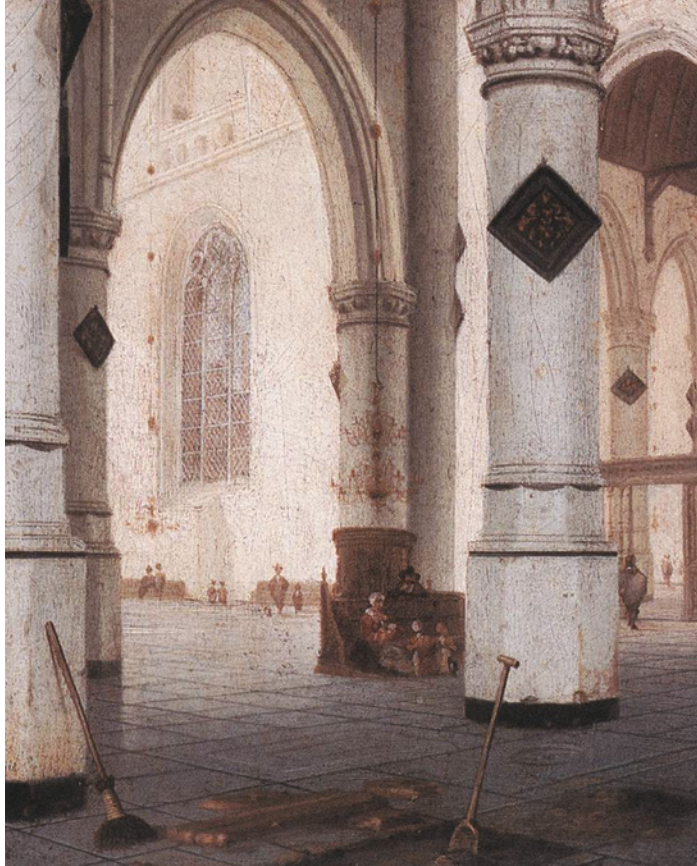
Source: Hans-Martin Kaulbach, Reinhart Schleier, *Der Welt Lauf. Allegorische Graphikserien des Manierismus*, Stuttgart 1997, p. 147.

wystąpiła w scenie ukrzyżowania w Ewangeliarzu Uty (1080). Po 1300 r. śmierć przedstawiano jako trupa owiniętego w całun i kontrastowano z obrazami Sądu Ostatecznego. Od XV w. zaczęto nadawać jej postać szkieletu, idącego lub jadącego konno, z kosą, sierpem lub łukiem. Większą łagodnością cechowało się wyobrażenie śmierci jako Chronosa z klepsydrą lub czaszką bądź jako putta puszczającego bańki⁶⁰ (np. rycina Hendrika Goltziusa, 1558–1617, *Quis evadet?*, 1594; lustro

contrasted with the images of the Judgement Day. In the 15th century, artists began to picture it as a skeleton, walking or riding a horse, with a scythe, sickle, or bow. The image of death as Cronos with an hourglass or a skull, or as a putto blowing bubbles⁶⁰ (e.g. the graphic by Hendrik Goltzius, 1558–1617, *Quis evadet?*, 1594; a mirror reflecting a skull, Gerrit van Honthorst, *Vanitas*) was characterized by greater benignancy. Jacob de Gheyn's composition *Mors scepra ligonibus aequat*

⁶⁰ Horst W. Janson, *The Putto with the Death's Head*, „Art Bulletin”, 19(1937), s. 423–429; Rudolf Wittkower, *Tod und Auferstehung auf einem Bild von Marten de Vos*, [w:] idem, *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antiek und Renaissance*, Köln 1984, s. 296–308.

⁶⁰ Horst W. Janson, *The Putto with the Death's Head*, „Art Bulletin”, 19(1937), pp. 423–429; Rudolf Wittkower, *Tod und Auferstehung auf einem Bild von Marten de Vos*, [in:] idem, *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antiek und Renaissance*, Köln 1984, pp. 296–308.



Il. 7 Hendrick Cornelisz van Vliet, *Wnętrze kościoła Nieuwe Kerk w Delft*, Gandawa, Muzeum Sztuk Pięknych

Źródło: Vliet, Hendrick Cornelisz. van, Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/v/vliet/index.html> [dostęp: 21.01.2016].

Il. 7 Hendrick Cornelisz van Vliet, *Nieuwe Kerk, Delft*, Ghent, Museum of Fine Arts

Source: Vliet, Hendrick Cornelisz. van, Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/v/vliet/index.html> [access: 21.01.2016].

odbijające czaszkę, Gerrit van Honthorst, *Vanitas*). Kompozycja Jacoba de Gheyna, *Mors sceptru ligonibus aequat* (1599) (il. 5), bardziej skomplikowana, rozważała kondycję człowieka podległego śmierci.

Znane są dwa warianty triumfu śmierci. Pierwszy przedstawia trzy szkielety stojące na grobie, z których jeden na ramiona narzucony ma królewski płaszcz; poniżej stoją przedstawiciele wszystkich stanów społecznych; drugi, inspirowany *Trifoni* Petrarki, ukazuje śmierć na wozie zaprzężonym w dwa woły lub kościotrupy odbierające życie (il. 6). Pamięć o śmierci i świadomość przemijania władzy, urody i rozrywek najczęściej wyrażano hasłem *memento mori* (np. Juan de Valdés Leal, *Finis gloriae mundi*, 1672). W martwych naturach typu wanitatynego wykorzystywano atrybuty śmierci, symbole przemijania oraz martwe zwierzęta⁶¹. W okresie klasycyzmu powróciła symbolika starożytna: antyczne formy sarkofagów, zgaszone pochodnie, połamane kolumny i ruiny⁶². Alegorie śmierci odwoływały się zatem do kultury

(1599) (il. 5), more complex, was a reflection on the condition of man who is subject to death.

We know of two variants of the triumph of death. The first one pictures three skeletons standing on a grave, one of them with a royal cloak on his shoulders; beneath stand the representatives of all social classes; the second one, inspired by Petrarch's *Trifoni*, shows death in a carriage pulled by two oxen or skeletons taking lives (il. 6). The awareness of death and of the transience of power, beauty, and entertainment was most frequently expressed with the phrase *memento mori* (e.g. Juan de Valdés Leal, *Finis gloriae mundi*, 1672). In *vanitas* still lives attributes of death were pictured along with symbols of transience and dead animals⁶¹. In the period of Classicism, the ancient imagery returned: antique forms of sarcophaguses, extinguished torches, destroyed columns, and ruins⁶². Thus, the allegories of death referred to folk, Christian, and ancient

61 Raphaël Abrille, *Über den schönen Tod. Jagdtrophäen in der französischen Kunst des 17. Und 18. Jahrhunderts*, [w:] *Von Schönheit und Tod. Tierstilleben von Renaissance bis zur Moderne*, Berlin 2011, s. 93–105.

62 Jorgen Birkedal Hartmann, *Die Genien des Lebens und des Todes. Zur Sepulkralikonographie des Klassizismus*, „*Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*”, 12(1969), s. 9–38.

61 Raphaël Abrille, *Über den schönen Tod. Jagdtrophäen in der französischen Kunst des 17. Und 18. Jahrhunderts*, [in:] *Von Schönheit und Tod. Tierstilleben von Renaissance bis zur Moderne*, Berlin 2011, pp. 93–105.

62 Jorgen Birkedal Hartmann, *Die Genien des Lebens und des Todes. Zur Sepulkralikonographie des Klassizismus*, „*Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*”, 12(1969), pp. 9–38.



Il. 8 Pieter van Mierevelt, *Anatomiczny wykład dr. Willema van der Meera*, 1617, Delft, szpital miejski

Źródło: Bob Haak, *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*, New York 1984, s. 112, il. 202.

Il. 8 Pieter van Mierevelt, *The Anatomy Lesson of Willem van der Meer*, 1617, Delft, city hospital

Source: Bob Haak, *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*, New York 1984, p. 112, il. 202.

ludowej, chrześcijańskiej i antycznej⁶³. Na wcześniejszych przedstawieniach śmierci nadawano postać włochatych, tajemniczych istot. W Asyżu Giotto ukazał śmierć jako wampira, demona. Z czasem stała się ona *transi* – wyobrażał ją ożywiony szkielet zasiadający na koniu z kosą albo łukiem i strzałami, niespodziewanie zadający cios.

Emblematyczne przedstawienia śmierci wiązały się z wanitatywną naturą świata i człowieka⁶⁴, wyrażały przestрах i poczucie znikomości. Do najbardziej znanych należały małe statuetki, szkielety z kości słoniowej, breloczki-trumienki, ozdobne hafty, płaskorzeźby, noże do papieru ozdobione szkieletem, głowy w dwu stadiach życia i śmierci czy wieszaki z postacią kobiety i jej rozkładających się zwłok. Wszystkie stanowić miały bodziec do rozmyślań. Refleksji nad śmiercią sprzyjały też inne przedstawienia – wnętrza kościołów, gdzie ukazywano obrazy kopania grobu (il. 7), animalistyczne sceny z toczącą się walką i martwymi zwierzętami; widoki przemocy: męczennicy, tortury, rzezie i masakry⁶⁵; sekcje zwłok i *theatrum anatomicum*⁶⁶ (il. 8); herb śmierci, starość i śmierć jako dziki

culture⁶³. In early depictions, death was pictured as a hairy, mysterious entity. In Assisi, Giotto showed death as a vampire, a demon. With time, it became *transi* – it was represented by a living skeleton on a horse with a scythe or a bow and arrows, attacking suddenly.

Emblematic depictions of death were connected with the *vanitas* nature of the world and of man⁶⁴; they expressed fear and a feeling of insignificance. Among the most wide-known were small statues, ivory skeletons, pendants-coffins, decorative embroideries, reliefs, paper knives with skeletons, heads in two stages of life and death, or hangers with an image of a woman and her decaying corpse. They were all supposed to induce reflection. This was also the task of other images – church interiors, where scenes of grave digging were pictured (il. 7), animalistic scenes of fights and dead animals; images of violence: martyrs, torture, slaughters, and massacres⁶⁵; autopsies and *theatrum anatomicum*⁶⁶ (il. 8); death's coat of arms, old age, and death as a mad old man⁶⁷. This last topic,

⁶³ Tekst Lessinga *Wie die Alten den Tod gebildet* z 1769 r.

⁶⁴ *Emblems of Death in the Early Modern Period*, red. Monica Calabritto, Peter Daly, Genève 2014.

⁶⁵ Antoine Caron, *Masakra w czasach triumwiratu*, 1562, Luwr, Paryż; por. John R. Decker, Mitzi Kirkland-Ives, *Death, Torture and Broken Body in European Art 1300–1650, Visual Culture in Early Modernity*, Ashgate 2015.

⁶⁶ Rembrandt, *Lekcja anatomii dr Tulpa*, Thomas Eakins, *Wielka klinika* (1875).

⁶³ Lessing's text *Wie die Alten den Tod gebildet* from 1769.

⁶⁴ *Emblems of Death in the Early Modern Period*, ed. Monica Calabritto, Peter Daly, Genève 2014.

⁶⁵ Antoine Caron, *Masakra w czasach triumwiratu*, 1562, Louvre, Paris; cf. John R. Decker, Mitzi Kirkland-Ives, *Death, Torture and Broken Body in European Art 1300–1650, Visual Culture in Early Modernity*, Ashgate 2015.

⁶⁶ Rembrandt, *Anatomy Lesson of Professor Nicolaes Tulp*; Thomas Eakins, *The Gross Clinic* (1875).

⁶⁷ Albrecht Dürer, *Knight, Death and the Devil*, copperplate engraving, 1513; cf. Jeroen Stumpel, *Dürer and Death: On the Iconography of Knight, Death and the Devil*, "Simiolus", 2(2010),

starzec⁶⁷. Ten ostatni temat, łącząc świat zmarłych ze światem żywych, ogniskował wszystkie lęki. Szkielet bądź trup przedstawiany był w tańcu, jako wodzirej, jeździec, kochanek, wędrowiec albo żniwiarz. Tam, gdzie mamy do czynienia z wyobrażeniem śmierci jako kobiety, jest ona panią grobów i cmentarzy lub łuczniczką posyłającą śmiertelne strzały. We wzorcach zaczerpniętych z mitologii personifikacją śmierci są Parki (Mojry) przędące nić żywota (np. w przedstawieniach *Trifoni*).

Opowieść o trzech żywych i trzech umarłych

Spotkanie żywych i umarłych to temat znany już w XIII w., najwcześniej przedstawiany na półwyspie Apenińskim (Atri, Melfi, 1225). Pod koniec XIV w. rozpowszechnił się także w Niemczech. Ikonograficznie najbardziej znany jest z fresków, ambon, grobowców, szkatuł i manuskryptów. Powstał dzięki popularności wydanych w 1486 r. przez Guyota Marchanta *Danse macabre des femmes*, *Le Dèbat du corps et de l'âme* oraz *La Complainte de l'âme damnée*, opierających się na wcześniejszych wersjach opowieści z XI w. Dwa ostatnie teksty traktowały o sytuacji, w której pustelnik, kojarzony ze św. Makarym, widzi we śnie trupa, którego duszę zabiera diabeł⁶⁸. Dusza ma pretensje do ciała, ponieważ dopuściło do jej potępienia. Na tego typu opowieści ok. 380 r. nałożyła się legenda o wizji św. Pawła, który ujrzał oddzielanie się duszy od dwóch osób – sprawiedliwej i potępionej. Obie historie mają rys platoński. Na tej podstawie w średniowieczu powstawały pisane dialogi pomiędzy duszą a ciałem, początkowo wykorzystywane w kazaniach, by wreszcie trafić do słynnych *Pélerinages* Guillaume'a z Digulleville, a także do *Le Débat du cœur et du corps* François Villona oraz *Danse macabre des femmes* Marchanta. Te ostatnie zawierały wiele opowiadań, między innymi historię o spotkaniu trzech żywych i trzech umarłych, dotyczącą wzgardy dla świata. Przedstawienie miało najczęściej charakter moralizatorski i ukazywało trzech umarłych rozkładających się w trumnach w momencie spotkania z trzema młodymi myśliwymi (np. fresk w Atri),

by establishing a connection between the world of the dead and the world of the living, concentrated all fears. A skeleton or a corpse was depicted dancing, as a ringleader, rider, lover, wanderer, or reaper. Wherever we deal with the image of death as a woman, she is the lady of graves and cemeteries or an archer sending out deadly arrows. In the models adopted from mythology, death is personified by Parcae (Moirai), spinning the thread of life (e.g. in the depictions of *Trifoni*).

The Tale of the Three Living and The Three Dead

The topic of a meeting between the living and the dead was known already in the 13th century, and it was first depicted on the Italian Peninsula (Atri, Melfi, 1225). At the end of the 14th century, it spread throughout Germany as well. Iconographically speaking, it is best known from frescoes, pulpits, sepulchres, chests, and manuscripts. It gained popularity due to Guyot Marchand's 1486 *Danse macabre des femmes*, *Le Dèbat du corps et de l'âme*, and *La Complainte de l'âme damnée*, which were based on the earlier versions of the story from the 11th century. The two latter texts spoke of a situation in which a hermit, associated with St. Macarius, dreams of a corpse whose soul is taken by the devil⁶⁸. The soul has grievance against the body, because it allowed for its damnation. Such tales were mingled ca. 380 with the legend of the vision of St. Paul, who saw the separation of the soul from two persons – a just one and a damned one. Both those stories have a Platonic quality to them. On this basis, written dialogues between the soul and the body were created in the Middle Ages, initially used in sermons, to finally find their way into the famous *Pélerinages* by Guillaume of Digulleville, *Le Débat du cœur et du corps* by François Villon, and *Danse macabre des femmes* by Marchant. The latter contained many tales, among them the story of the meeting of the three living and the three dead, which was concerned with the motif of contempt for the world. The depictions were usually of a sententious character and showed the three dead, rotting in their coffins, in the moment of the meeting with three young hunters (e.g. the fresco from Atri), who, as a result of this confrontation, decide to improve

⁶⁷ Albrecht Dürer, *Rycerz, Śmierć i diabeł*, miedzioryt, 1513; por. Jeroen Stumpel, *Dürer and Death: On the Iconography of Knight, Death and the Devil*, „Simiolus”, 2(2010), s. 74–89; Paul Weber, *Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus*, Hamburg 2011.

⁶⁸ Robert W. Ackerman, *The Debate of the Body and the Soul and Parochial Christianity*, „Speculum”, 4(1962), s. 541–565.

pp. 74–89; Paul Weber, *Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus*, Hamburg 2011.

⁶⁸ Robert W. Ackerman, *The Debate of the Body and the Soul and Parochial Christianity*, „Speculum”, 4(1962), pp. 541–565.

którzy w jego wyniku postanawiają poprawić swe postępowanie. Temat ewoluuje i w końcu łączy się go z napadem zmarłych na żyjących lub tematem śmierci mordercy.

Artes moriendi

Księga wiekuistej mądrości oraz *Horologium sapientiae* Henryka Suza (1296–1366) mówiły o konieczności nauczania się umierania. Ową metodę lub sztukę dobrego umierania w XV i na początku XVI w. opisywano w księgach *Ars moriendi*, czyli *Sterbebüchlein*. Księgi związane z *devotio moderna* zawierały zalecenia dotyczące umierania. Do źródeł *ars moriendi* zalicza się *Opusculum tripartitum* Johannisa Gersona (1363–1429) oraz tekst *Cordiale quatuor Novissimorum* (1471, Spira), spisany w południowych Niemczech i ozdobiony makabryczną ikonografią. Interesująca była typologia śmierci. Łacińskie kazanie Wincentego Ferrariusza mówiło o czterech jej rodzajach: śmierci duchowej (na skutek grzechu), cielesnej, piekielnej oraz wiecznej (przez potępienie na Sądzie Ostatecznym)⁶⁹. Jeszcze w 1510 r. García de Cisneros napisał *Exercitatorio de la vida espiritual* o medytacji nad śmiercią, a temat ten podjął następnie Ignacy Loyola w ćwiczeniach duchowych. Podręcznikom towarzyszyły ilustracje ukazujące pięć pokus i pięć natchnień anielskich zgromadzonych wokół łóżka umierającego. Przedstawienia te wpłynęły na rozwój ikonografii śmierci, wykorzystywanej także w godzinkach oraz malarstwie tablicowym (np. Hieronim Bosch, *Śmierć skąpcy*) (il. 9). Ilustracje zwracają uwagę na agonię i batalię duchową jako przejście najniebezpieczniejsze i decydujące o życiu wiecznym. W XVI w. śmierć i diabła pokazywano jako szachistów rozgrywających z człowiekiem partię szachów, a później jako przeciwników w ostatnim boju rycerza Chrystusowego. Śmierć to katastrofa, przed którą należy się bronić, by wyjść zwycięsko z momentów zachwiania wiary i rozpacz. To miara życia i ostateczna próba. W ilustracji graficznej rozróżniano dwa rodzaje śmierci – śmierć dobrego chrześcijanina i złego grzesznika wraz z dwunastoma niebezpieczeństwami ostatniej godziny⁷⁰.

their conduct. The topic evolves and finally it is connected with an attack of the dead on the living or the issue of the death of a murderer.

Artes moriendi

Henry Suso's (1296–1366) *The Little Book of Eternal Wisdom* and *Horologium sapientiae* spoke of the need to learn how to die. This method or art of dying well was described in the 15th and at the beginning of the 16th century in books on *ars moriendi*, that is, *Sterbebüchlein*. Books concerned with *devotio moderna* contained recommendations on how to die. Among the sources of *ars moriendi* are *Opusculum tripartitum* by Johannis Gerson (1363–1429) and *Cordiale quatuor Novissimorum* (1471, Speyer), written in southern Germany and decorated with macabre iconography. The typology of death was quite interesting. Vincent Ferrer in his Latin sermon spoke of four kinds of death: spiritual (as a consequence of sin), physical, infernal, and eternal (by damnation on the Judgement Day)⁶⁹. Still in 1510, García de Cisneros wrote *Exercitatorio de la vida espiritual* about the meditation on death, and this topic was subsequently taken up by Ignacy Loyola in his spiritual exercises. Guidebooks were accompanied by illustrations showing five temptations and five angelical inspirations gathered around the bed of a dying man. These depictions influenced the development of the iconography of death, featured also in books of hours and panel painting (e.g. Hieronymus Bosch, *Death and the Miser*) (il. 9). The illustrations point to agony and spiritual battle as the most dangerous experience, determinative of the eternal life. In the 16th century, death and the devil were depicted as playing chess with man, and later as the enemies in the final battle of the knight of Christ. Death is a catastrophe from which we're supposed to protect ourselves, to come out victorious from the moments of shaken faith and despair. It is the measure of life and the ultimate trial. Two kinds of death were distinguished in graphic illustration – the death of a good Christian and an evil sinner, along with the twelve dangers of the last hour⁷⁰.

⁶⁹ Alberto Tenenti, *Il Senso della morte...*, s. 69–73.

⁷⁰ Jean Delumeau, *Grzech i strach...*, s. 87.

⁶⁹ Alberto Tenenti, *Il Senso della morte...*, pp. 69–73.

⁷⁰ Jean Delumeau, *Grzech i strach...*, p. 87.



Rozkładający się trup

Rozkład ciała tłumaczono jako konsekwencję grzechu. Pod krzyżem na Golgocie artyści malowali czaszkę lub otwarty grób Adama – podwójny symbol kary za grzechy i nadziei na zbawienie. Kościół, wykorzystując makabrę, zapewniał pożywkę dla wyobraźni. W XV w. zapanowała moda na grobowce ukazujące szczątki w stanie rozkładu oraz podwójne grobowce ze zwłokami w dwóch stadiach: wyidealizowanym i makabrycznym. Stanowiły one

II. 9 Hieronim Bosch, *Śmierć skąpca*, ok. 1490, Waszyngton, Narodowa Galeria Sztuki w Waszyngtonie

Źródło: Hieronymus Bosch, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Death_and_the_Miser#/media/File:Hieronymus_Bosch_-_Death_and_the_Miser_-_Google_Art_Project.jpg [dostęp: 20.11.2016].

II. 9 Hieronymus Bosch, *Death and the Miser*, ca. 1490, Washington, National Gallery of Art

Source: Hieronymus Bosch, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Death_and_the_Miser#/media/File:Hieronymus_Bosch_-_Death_and_the_Miser_-_Google_Art_Project.jpg [access: 20.11.2016].

A Rotting Corpse

The putrefaction of the flesh was explained as a consequence of sin. Under the cross on Golgotha the artists drew skulls and the open grave of Adam – a double symbol of the punishment for sins and hope for salvation. The Church, making use of the macabre, aroused imagination. In the 15th century, sepulchres became popular that depicted remains in the state of decay and double tombs with corpses in two stages: idealized and macabre. They constituted an expression of humility and a declaration of the acceptance of the degradation of the sinful body and of the faith in resurrection in a form characterized by physical beauty. Such tombstones expressed at the same time repentance and hope. Man as a mummy was sculpted on the sepulchres of Guillaume de Harcigna in Laon (1393) and the Duchess of Suffolk in Eveline (1475). Interesting is also the tomb of René of Châlon (after 1544), featuring a skinless corpse. An important role in shaping the macabre was played by the epidemics of the 14th and 15th centuries. The motif of the dance of death, skulls, and tibiae was developing until the 17th century, and it was related with the fear of death, progress, and punishment⁷¹. Such images constituted a kind of penance, exorcism, and a magic protection from dangers, as death was seen as a symbol of brutality, divine retribution, and equality in the hour of death. In 1339, at the church council in Florence, it was adjudged that souls are trailed immediately after death. Many of its depictions created in the 16th century contained a trace of this idea (e.g. the epitaph of the Huizingas in St. John's Church in Gdańsk). Hans Memling painted six small paintings of the same size for a certain Bolognese, including his coat of arms with an inscription: "Here is the

⁷¹ Helmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, Münster 1954, pp. 76–77, 311.

wyraz pokory oraz deklarację akceptacji degradacji grzesznego ciała i wiary w zmartwychwstanie w formie cechującej się cielesnym pięknem. Takie nagrobki wyrażały jednocześnie skrucę i nadzieję. Człowieka jako mumię wyrzeźbiono na grobowcach Guillaume'a de Harcigny w Laon (1393) oraz księżny Suffolk w Ewelinie (1475). Interesujący jest też grobowiec René z Châlon (po 1544), na którym stoi trup bez skóry. Ważną rolę w kształtowaniu makabry odegrały epidemie XIV i XV w. Motyw tańców śmierci, czaszek i piszczeli rozwijał się do XVII w., a związany był z poczuciem zagrożenia śmiercią i postępem oraz lękiem przed karą⁷¹. Takie wyobrażenia stanowiły rodzaj pokuty, egzorcyzmu i magicznego środka chroniącego od niebezpieczeństw, w śmierci upatrywano bowiem symbolu brutalności, kary boskiej i równości w godzinę śmierci. W 1339 r. na soborze we Florencji uznano, że zaraz po śmierci następuje sąd dusz. Wiele z jej wyobrażeń powstających jeszcze w XVI w. zawierało ślad tej myśli (np. epitafium Huizingów w kościele św. Jana w Gdańsku). Hans Memling namalował dla pewnego bolończyka sześć małych obrazów o identycznych wymiarach, w tym herb zleceniodawcy z napisem: „Oto koniec człowieka. Z błota powstałem, podobny do prochu i pyłu”. Zamawiano też portrety upamiętniające wesela – namalowaną na awersie pannę młodą zestawiano z jej przyszłym wizerunkiem *transi* na rewersie. Z kolei na całunach okrywających trumny haftowano lub malowano zwłoki pożerane przez robaki.

Tańce śmierci

W poemacie *Vado mori* (ok. 1350) opisywano krowód kroczący ku śmierci i pary żywych rozmawiających ze zmarłymi. Popularnością cieszył się francuski tekst Jeana Le Fèvre dotyczący tańca z ok. 1375 r. W 1425 r. w Kostnicy św. Niewiniątek w Paryżu stworzono fresk przedstawiający taniec śmierci⁷². Tego rodzaju przedstawienia dekorowały niekiedy pałace (np. Whitehall w Ferrarze), większość znajduje się jednak w kościołach, kaplicach i na cmentarzach. Ich ikonografia była wynikiem rozumienia życia jako właściwego przygotowania do śmierci⁷³. Stare przedchrześcijańskie wierzenia

end of man. From mud I was created, resembling ashes and dust”. Portraits commemorating weddings were also ordered – the bride, painted on the obverse, was contrasted with her future *transi* image on the reverse. On the shrouds covering the coffins, in turn, corpses devoured by worms were embroidered or painted.

The Dances of Death

In the poem *Vado mori* (ca. 1350), a procession heading towards death and two living people conversing with death were described. Popularity was enjoyed by the French text by Jean Le Fèvre concerning dance from ca. 1375. In 1425, in the Morgue of the Innocents in Paris, a fresco was created that depicted the dance of death⁷². Sometimes such images decorated palaces (e.g. Whitehall in Ferrara), though they are mostly found in churches, chapels, and at cemeteries. Their iconography was the result of understanding life as a proper preparation for death⁷³. Old, pre-Christian believes concerned mainly dancing at the cemeteries and ghosts roaming the world – victims of accidents, wars, and suicides⁷⁴. In the 12th century, the Order of St. Peter was founded, the so-called order of the brothers of death. The monks kept skulls in their cells. *Dansa de la Mort* was a reminder of not only pre-Christian customs, but also the very old tradition of funeral dances in Aragon and Spain and the circle dances *Ball rodó*. Their lyrics and music are known to us from a manuscript kept in the monastery in Montserrat. The chorus reads as follows: “Let us rush towards death, let us stop committing sins, stop committing sins”. The dance of death contained a dialogue between the particular social classes and death or its emissary, corpse.

Poets were writing about death as well. Their task was to show that death levels out all differences – in the face of death, we are all equals. As early as ca. 1180, the poem *Les Vers de la Mort* was written by Hélinand of Froidmont, a Cistercian and a troubadour. Since the 13th century, the so-called *Vado mori* (“I am going to die”) poems enjoyed popularity in France. The German scholar Helmut Rosenfeld was

⁷¹ Helmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, Münster 1954, s. 76–77, 311.

⁷² Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu...*, s. 129.

⁷³ *Mensch und Tod. Totentanzsammlung der Universität Düsseldorf aus fünf Jahrhunderten*, red. Margarete Bartels, Düsseldorf 1967; *Der Tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, red. Gert Kaiser, Frankfurt am Main 1982; Edward Lucie-Smith, *The Dance of Death*, London 2013.

⁷² Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu...*, p. 129.

⁷³ *Mensch und Tod. Totentanzsammlung der Universität Düsseldorf aus fünf Jahrhunderten*, ed. Margarete Bartels, Düsseldorf 1967; *Der Tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, ed. Gert Kaiser, Frankfurt am Main 1982; Edward Lucie-Smith, *The Dance of Death*, London 2013.

⁷⁴ Jean Wirth, *La Jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève 1979, pp. 21–26.



Il. 10 Niklaus Manuel (Deutsch), *Taniec śmierci*, fragment, kopia autorstwa Albrechta Kauwa, Berno, Berneńskie Muzeum Historyczne

Źródło: Söldner, Bilderstürmer, Totentänzer. Mit Niklaus Manuel durch die Zeit der Reformation, Bern 2016.

Il. 10 Niklaus Manuel (Deutsch), *Dance of Death*, fragment, copy by Albrecht Kauw, Bern, Bern Historical Museum

Source: Söldner, Bilderstürmer, Totentänzer. Mit Niklaus Manuel durch die Zeit der Reformation, Bern 2016.

dotyczyły głównie tańców na cmentarzach i błakających się po świecie upiórów – ofiar wypadków, wojen i samobójstw⁷⁴. W XII w. założono zakon św. Pawła, tzw. zakon braci śmierci. Zakonnicy w swych celach trzymali czaszki. *Dansa de la Mort* był pozostałością nie tylko przedchrześcijańskich obyczajów, ale także bardzo starej tradycji tańców pogrzebowych w Aragonii i Hiszpanii oraz tańców w kręgu *Ball rodó*. Tekst i muzykę do nich znamy z manuskryptu przechowywanego w klasztorze w Monserrat. Opatrzone były następującym refrenem: „Ku śmierci spieszymy, przestańmy grzeszyć, przestańmy grzeszyć”. Taniec śmierci zawierał dialog poszczególnych stanów społecznych ze śmiercią lub jej wysłannikiem, trupem.

Powstawały także wiersze o śmierci. Ich zadaniem było ukazać, że śmierć niweluje wszelkie różnice – w jej obliczu wszyscy są równi. Już ok. 1180 r. powstał poemat *Les Vers de la Mort* Hélinanda z Froidmont, cystersa i trubadura. Od XIII w. we Francji modne były wiersze *Vado mori* („Umrę”). Niemiecki badacz Helmut Rosenfeld sądził, że pierwsze dzieło literackie, którego przedmiotem był taniec śmierci, powstało ok. 1350 r. w dominikańskim klasztorze w Würzburgu. Interesujący był także literacki taniec śmierci opublikowany w 1485 r. przez Guyota Marchanta. Wszystkie one wzorowane były na wcześniejszej idei dysputy duszy z ciałem. Wymiar pedagogiczny muzyki łączył z poetyckimi skeczami moralizatorskimi,

of the opinion that the first literary work on the subject of the dance of death was created ca. 1350 in a Dominican monastery in Würzburg. Interesting was also the literary dance of death published in 1485 by Guyot Marchant. All of these works were patterned after the previous idea of a dispute between the body and the soul. The educational aspect of music combined with poetic sententious skits to acquire a paratheatrical character became an impulse for developing a similar context in graphic art and painting of the 15th century. In the 15th and 16th century, about 80 different depictions of the dances of death were created in Europe (among them we can distinguish the so-called *blockbücher*). The oldest book dedicated to *Toten Danz* was published in 1465⁷⁵. The said works pictured all social classes. Images of the dance of death appeared even on playing cards. One of the most famous depictions was the frescoes in Lübeck, Basel, Berlin, and Paris, which didn't survive to our days. The dance of death (1516–1520) painted by Deutsch (1484–1530) in Bern was a satire about the clergy (il. 10)⁷⁶. A crucifix was usually at the centre – which meant that death and sin were overcome through Redemption⁷⁷. It was noticed that the depictions of the dances of death and the macabre living dead and rotting corpses were connected with the Franciscan orders, as evidenced by the Capuchin and Franciscan churches with chapels

74 Jean Wirth, *La Jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève 1979, s. 21–26.

75 Wilhelm Ludwig Schreiber, *Der Totentanz, Blockbuch von etwas 1465*, Leipzig 1900.

76 Paul Zinsli, *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel*, Bern 1953.

77 Reinhold Hamerstein, *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern – München 1980.

która w ten sposób nabrała charakteru parateatralnego, stał się bodźcem do wytworzenia się podobnego kontekstu w grafice i malarstwie XV w. W XV i XVI w. powstało w Europie ok. 80 różnych przedstawień tańców śmierci (wśród nich wyróżnić można m.in. tzw. *blockbücher*). Najstarsza księga poświęcona *Toten Danz* pochodzi z 1465 r.⁷⁵ W utworach tych przedstawiano wszystkie warstwy społeczne. Wyobrażenie tańca śmierci spotykało się nawet na kartach do gry. Jednymi z najsłynniejszych przedstawień były freski w Lubece, Bazylei, Berlinie i Paryżu; nie dotrwały one jednak do naszych czasów. Namalowany przez Manueala Deutscha (1484–1530) w Bernie taniec śmierci (1516–1520) był satyrą na kler (il. 10)⁷⁶. W centrum znajdował się najczęściej krucyfiks – oznaczało to, że śmierć i grzech zostały przewyciężone w drodze odkupienia⁷⁷. Zauważono, że przedstawienia tańców śmierci oraz makabrycznych żywych trupów i rozkładających się zwłok związane były z zakonami franciszkańskimi, czego dowodzą kapucyńskie i franciszkańskie kościoły z kaplicami pokrytymi piszczelami i wyschniętymi zwłokami. Tematem głównym jest zawsze degradacja ciała i motyw *dies irae*⁷⁸. Formułę tańca śmierci studiował zwłaszcza Hans Holbein młodszy (*Simulachres*, 1538).

Widoki przemocy, męczennicy, tortury, rzezie i masakry

Gdy Europą wstrząsały wojny, sztuka odzwierciedlała te drastyczne napięcia. Urs Graf (ok. 1485–1529) w swych pracach ukazał powieszonych żołnierzy, zwłoki leżące na polach bitew, ożywionych nieboszczyków ciągnących najemników za nogi, podkreślając wyrachowaną brutalność i sadyzm wojen. Fryderyk Mądry zamówił u Dürera obraz *Męczeństwo dziesięciu tysięcy Chrześcijan*. Trupy ludzkie zwisają tam z drzew, ludzie nabijani są na gałęzie. Temat ten podejmował także Deutsch. Makabra była również obecna w malarstwie manierystów: Pierina del Vegi, Pontormy i Pomaranciego. Wszędzie tam, gdzie chodziło o zemstę i przemoc, obrazy miały charakter napominający, a widok wymyślnych kaźni i wykonywane na przestępcach wyroki stanowiły lekcje moralności⁷⁹. Opisywano

covered with tibiae and dried corpses. The main topic is always the degradation of the flesh and the motif of *dies irae*⁷⁸. The formula of the dance of death was studied especially by Hans Holbein the Younger (*Simulachres*, 1538).

Images of Violence, Martyrs, Torture, Carnage, and Massacres

When Europe was shaken by wars, art reflected those drastic tensions. In his works, Urs Graf (ca. 1485–1529) showed hanged soldiers, corpses lying of the battlefields, the dead who came back to life and pulled mercenaries by their legs, thus emphasizing the cold-hearted brutality and sadism of wars. Frederick the Wise ordered a painting from Dürer depicting the *Martyrdom of the Ten Thousand*. There, human corpses are hanging from the trees, people are being impaled on the branches. This topic was also taken up by Deutsch. Macabre images were present in the paintings by the mannerists Perino del Vega, Pontormo, and Pomaranci. Wherever the aim was to show vengeance and violence, the paintings had an admonitory character, and the depictions of intricate tortures and sentences carried out on convicts constituted lessons in morality⁷⁹. They were also described in literature and treated as entertainment – the city of Mons, for instance, bought out a criminal and made a spectacle for the people out of his dismemberment. Bloody and thrilling executions were also performed in plays in English theatre in the first half of the 17th century⁸⁰ (e.g. Cyril Tournear, *The Atheist's Tragedy*, 1611; *The Revenger's Tragedy*, 1607).

In the painting *Massacre Under the Triumvirate* (1562), against the background of antique architecture, Antoine Caron depicted scenes of carrying out death sentences. This is how art reflected the disturbances in Europe, which was struggling with religious conflicts. The St. Bartholomew's Day massacre, killings of conspirators, and the punishments administered to monks, slaughters of English Catholics and their deaths in the fight with the Protestants were the subjects of graphics; they also found their way into the encyclopaedias of tortures, *Théâtre des cruautés des hérétiques*, and Tempesta's illustrations for a treaty on the instruments of torture.

⁷⁵ Wilhelm Ludwig Schreiber, *Der Totentanz, Blockbuch von etwas 1465*, Leipzig 1900.

⁷⁶ Paul Zinsli, *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel*, Bern 1953.

⁷⁷ Reinhold Hamerstein, *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern – München 1980.

⁷⁸ Jean Delumeau, *Grzech i strach...*, s. 123–129.

⁷⁹ John R. Decker, Mitzi Kirkland-Ives, *Death, Torture and Broken Body...*, s. 191–206.

⁷⁸ Jean Delumeau, *Grzech i strach...*, pp. 123–129.

⁷⁹ John R. Decker, Mitzi Kirkland-Ives, *Death, Torture and Broken Body...*, pp. 191–206.

⁸⁰ Jean Delumeau, *Grzech i strach...*, pp. 153–155.

je także w literaturze i traktowano jako rozrywkę – miasto Mons, dla przykładu, wykupiło przestępcę i z ćwiartowania go uczyniło widowisko dla gawie-dzi. Krwawe i przejmujące egzekucje wystąpiły też w wystawianych w teatrze angielskim sztukach w pierwszej połowie XVII w.⁸⁰ (np. Cyril Tourneur, *Tragedia Ateisty*, 1611; *Tragedia mściciela*, 1607).

Antoine Caron na obrazie *Masakra w czasach triumwiratu* (1562) na tle antycznej architektury przedstawił sceny wykonywania wyroków śmierci. Tak odbijały się w sztuce ekscesy Europy miotanej wojnami religijnymi. Rzeź w noc św. Bartłomieja, kaźnie spiskowców i kary wymierzane mnichom, rzezie angielskich katolików i ich śmierć w walce z protestantami były przedmiotem rycin; znalazły też wyraz w encyklopediach mąk, *Théâtre des cruautés des hérétiques*, i ilustracjach Tempesty do traktatu o narzędziach tortur.

Triumf śmierci

W XIV i XV w. Europę wyludniły epidemie chorób: dżumy – czarnej śmierci – w latach 1347–1352, wiecznej ospy ok. 1438 r. i ponownie dżumy w 1452 r. Ludność dziesiątkowały także kryzys społeczny, wojny i głód. Często obserwowany szybki przebieg śmiertelnej choroby budził paniczny strach. Umierających i zmarłych porzucano. Bohaterowie *Dekameronu* Boccaccia zbiegają z miasta przed zarazą, która wybuchła tam w 1348 r. W katastrofie widziano triumf śmierci. Średnia życia w Europie pod koniec lat 20. XV w. wynosiła 27 lat dla mężczyzn i 28 dla kobiet. Traumatyczne przeżycia kształtowały wrażliwość i wpływały na sztukę, która ukazywała z jednej strony majestat Kościoła, z drugiej strach i Apokalipsę. Częstym przedmiotem dzieł były wizje zagłady (np. witraże katedry w Yorku, 1405; Nicolas Bataille, *Apokalipsa*, 1490; tapiserie z Angers). Trupy budziły fascynację. W niemieckim czterowerszu śmierć unosi się nad stosami ciał w Würzburgu; w innych niemieckich tekstach przedstawiana jest jako Pan Śmierć. Bardzo ciekawy fragment rozmowy wieśniaka ze śmiercią zapisano w dziele z początku XV w. *Der Ackermann aus Böhmen*⁸¹. Tam sprzeczka ze śmiercią kończy się niczym przed trybunałem Boga – małżonka oracza stanowiła bowiem nie jego dziedzictwo, a pożyczkę. Śmierć chętnie się swą zdobyczą, lecz otrzymała ją tylko w lenno, a władza, którą się szczyci, nie od niej samej pochodzi, lecz od Boga. Każdy człowiek musi oddać swe życie

The Triumph of Death

In the 14th and 15th centuries, Europe was depopulated by epidemics of diseases: plague – Black Death – in the years 1347–1352, chickenpox ca. 1438, and plague again in 1452. Population was also decimated by the social crisis, wars, and famine. The often observed rapid development of a fatal illness evoked panic and terror. The dying and the dead were being abandoned. The characters of *The Decameron* by Boccaccio escape from the city in fear of a pestilence which broke out there in 1348. A catastrophe was seen as the triumph of death. Life expectancy in Europe at the end of the 1520s was 27 years for men and 28 for women. The traumatic experiences shaped sensitivity and exerted their influence on art, which showed on the one hand the majesty of the Church, and on the other – fear and Apocalypse. A frequently chosen subject of works were visions of annihilation (e.g. the stained glass windows of the cathedral in York, 1405; Nicolas Bataille, *Apocalypse*, 1490; tapestries from Angers). Corpses fascinated. In a German quatrain, death hovers over piles of bodies in Würzburg; in other German texts it is depicted as Mr. Death. A very interesting fragment of a peasant's conversation with death was featured in the work from the beginning of the 15th century, entitled *Der Ackermann aus Böhmen*⁸¹. There, a dispute with death ends as if before God's tribunal – for the ploughman's wife was given to him not as a heritage, but as a loan. Death bragged about its prey, but it received it as a fief, and the authority on which it prides itself comes from God, and not from itself. Every man has to give his life to death, his body to the ground, and his soul to God. In the poem *Le Mors de la pomme* (*The Death of an Apple*, 15th century), which served as an inspiration for painting the fresco in Amiens (destroyed in 1817), death appeared immediately after man committed the original sin. It was showed in the moment of taking life, with three arrows and the seal of God, receiving complete authority over men.

In the Palazzo Sclafani in Palermo, the mocking death rides a demon-horse and sends out an arrow at the triflers. In the Santa Croce church in Florence, Andrea Orcagna also showed the triumph of the invincible death, racing on a horse with a sword in its hand. In Pisa, in the fresco in *santo campo*, it was given the wings of a bat. In his *Triumphs* (1356–1374), Petrarch described it as a Lady in black. Painters and draftsmen

⁸⁰ Jean Delumeau, *Grzech i strach...*, s. 153–155.

⁸¹ *Ibidem*, s. 118–119.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 118–119.



Il. 11 Pieter Bruegel (starszy), *Triumf śmierci*, ok. 1562, Madryt, Muzeum Prado

Źródło: Bruegel, Pieter the Elder, Web Gallery of Art, http://www.wga.hu/art/b/bruegel/pieter_e/05/01death.jpg [dostęp: 20.11.2016].

Il. 11 Pieter Bruegel (the Elder), *Triumph of Death*, ca. 1562, Madrid, Prado Museum

Source: Bruegel, Pieter the Elder, Web Gallery of Art, http://www.wga.hu/art/b/bruegel/pieter_e/05/01death.jpg [access: 20.11.2016].

177

śmierci, ciało ziemi, a duszę Bogu. W poemacie *Le Mors de la pomme* (*Śmierć jabłka*, XV w.), którym inspirowano się przy malowaniu fresku w Amiens (zniszczonym w 1817 r.), śmierć pojawiła się natychmiast po popełnieniu przez człowieka grzechu pierworodnego. Pokazano ją w momencie zadawania śmierci, z trzema strzałami i pieczęcią Boga, otrzymującą całkowitą władzę nad ludźmi.

W pałacu Sciafani w Palermo szydercza śmierć dosiada konia-demonia i wypuszcza strzałę w stronę lekkoduchów. We florenckim kościele Santa Croce Andrea Orcagna także ukazał triumf śmierci niezwyciężonej, pędzącej na koniu z mieczem w ręku. W Pizie na fresku w *campo santo* otrzymała skrzydła nietoperza. Petrarka w *Triumfach* (1356–1374) opisał śmierć jako czarną Damę. Malarze i rysownicy przedstawiali ją podróżującą na wozie zaprzęgniętym w woły, nawiązując do wyobrażeń rzymskich triumfów. Temat ten powszechnie podejmowano do 1550 r. we Włoszech i Francji. Malowano też trzy Parki i Kosiarza. Te alegoryczne wyobrażenia

depicted it travelling in a carriage pulled by oxen, referring to the Roman triumphs. This topic was commonly taken up until 1550 in Italy and France. Among the other subjects we can list three Parcae and the Reaper. Those allegoric images were contrasted with the landscape. The triumphant death was not, however, a rotting corpse. Compositions were tasteful, and their meaning couldn't be comprehended instantly. Giorgio Vasari described such a masquerade, created in 1511 in Florence by Piero di Cosimo⁸². In the graphics for Petrarch's *The Triumph of Death*, Death's carriage is surrounded by devils. There is a child hovering above Death's scythe, which symbolizes the soul after death. The most notable depiction of this type was *The Triumph of Death* by Pieter Bruegel the Elder (ca. 1562) (il. 11). The details are cruel, shocking. They emphasize the fact that there is

⁸² Giorgio Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy, architektów*, trans. Karol Estreicher, vol. 4, Warszawa – Kraków 1985, p. 50.

kontrastowano z krajobrazem. Triumfująca śmierć nie była jednak gnijącym trupem. Kompozycje były wysmakowane, a ich sens docierał do widza dopiero po chwili. Giorgio Vasari opisał taką przygotowaną w 1511 r. we Florencji przez Piera di Cosimo maskaradę⁸². W rycinach do *Triumfu śmierci* Petrarki wóz Śmierci otaczają diabły. Nad kosą Śmierci unosi się dziecko, symbolizujące duszę po zgonie. Koronnym przedstawieniem tego typu był *Triumf śmierci* Pietera Bruegla starszego (ok. 1562) (il. 11). Szczegóły są okrutne, porażające. Podkreślają, że przed śmiercią nie można uciec. Obraz wypełniają niezliczone trupy i uzbrojone szkielety. Wszechobecna śmierć, porównywana z wojną⁸³, prowadzi walkę z ludźmi. Wreszcie ustępuje miejsca Sławie (Famie), która następnie sama ulega Czasowi. Humanści uczynili ze śmierci zwykłą ideę; życie miało być bardziej przemyślane, a śmierć stanowić jego podsumowanie. Leon Battista Alberti (1404–1472) zachęcał do korzystania z życia tak, by lęk przed przyszłością nie przysłaniał pozytywnego spojrzenia na dzień dzisiejszy i dystansu do świata. W XV w. powstał mit przetrwania dzięki harmonii i sławie.

Sąd Ostateczny

Motyw Sądu Ostatecznego przejęty został ze sztuki bizantyńskiej i przez Wenecję sprowadzony do Europy Zachodniej. Zadomowił się w iluminatorstwie książkowym, malarstwie tablicowym i na tympanonach świątyń. Wyróżnić można dwie drogi przez bramę śmierci i dwa sądy – kończące się życiem wiecznym lub wieczną śmiercią⁸⁴. Najwcześniejsze tego typu zachowane przedstawienie to mozaika z XII w. znajdująca się w Torcello koło Wenecji. Temat Sądu wzbogacano niekiedy tzw. wizją św. Piotra (XI–XIII w.) oraz wizją Tundala (ok. 1150). Przedstawienia wyobrażają zwykle Chrystusa zwyciężającego śmierć i pomagającego Adamowi wyjść z Otchłani. Pojawia się także motyw Deesis (Maria i Jan Chrzciciel przebywający w majestacie Chrystusa). Sądowi przewodniczy św. Michał Archanioł. Zarówno w sztuce romańskiej, jak i w wiekach późniejszych przedstawiano uproszczony podział na wybranych i potępionych. W czasach nowożytnych temat powoli tracił na nośności, a artyści za przedmiot swych dzieł

no escape from death. The painting is peopled by countless corpses and armed skeletons. The omnipresent death, compared to war⁸³, is battling men. Finally, it gives way to Fortune (Fame), which is subsequently defeated by Time. The Humanists made death a mere idea; life was supposed to be more well-thought, and death – its denouement. Leon Battista Alberti (1404–1472) encouraged people to enjoy life, so that the fear of the future wouldn't preclude looking at the bright side of every day and distancing oneself from the world. In the 15th century, the myth of surviving through harmony and fame was devised.

The Judgement Day

The motif of the Judgement Day was adopted from Byzantine art and through Venice brought over to Western Europe. It settled in manuscript illumination, panel painting, and the tympana of temples. We can distinguish two paths through the gates of death and two judgements – which end either with eternal life or eternal death⁸⁴. The earliest depiction of this kind is the 12th-century mosaic from Torcello near Venice. The topic of the Judgement was sometimes enriched with the so-called vision of St. Peter (11th–13th century) and the Vision of Tnugdalu (ca. 1150). The representations are usually of Christ overpowering death and helping Adam to get out of the Abyss. There also appears the motif of Deesis (Virgin Mary and St. John the Baptist in the majesty of Christ). The court is chaired by St. Michael the Archangel. In both Roman art and later centuries, the division into the chosen ones and the damned was pictured in a simplified manner. In modern times, the popularity of this topic slowly decreased, and artists more frequently chose as the subject of their works the vision of St. Peter, with seven fiery furnaces and a terrifying well, a circle with the damned and a narrow bridge, from which the sinners were falling into the abyss. Paradise was imagined as a garden or an act of ascending into the light; sometimes the angelic paradise was also pictured, surrounding the throne of God. Saint Augustine spoke of the book in which all our sins have been written down. The cases were supposed to be heard by the holy tribunal. There was, however, no agreement as to the status of the soul after death. An individual trial – by weighing sinful souls – was thought to occur immediately after

⁸² Giorgio Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy, architektów*, tłum. Karol Estreicher, t. 4, Warszawa – Kraków 1985, s. 50.

⁸³ Friedrich Wilhelm Wentzlaw-Eggbert, *Der Triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock*, Berlin – New York 1975.

⁸⁴ Himmel. Hölle. Fegefeuer....

⁸³ Friedrich Wilhelm Wentzlaw-Eggbert, *Der Triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock*, Berlin – New York 1975.

⁸⁴ Himmel. Hölle. Fegefeuer....

chętniej obierali wizję św. Piotra wraz z siedmioma piecami ognistymi i straszliwą studnią, kołem z potępieńcami oraz wąskim mostem, z którego grzesznicy spadają w przepaść. Raj wyobrażano jako ogród lub wstępowanie do światła, niekiedy ukazywano także raj anielski wokół tronu Boga. św. Augustyn mówił o księdze, w której spisane są grzechy. Sprawy miał rozpatrzyć święty trybunał. Nie było jednak zgody co do statusu duszy po śmierci. Wyobrażano sobie indywidualny sąd – poprzez ważenie pełnych grzechu dusz – zaraz po śmierci; potem miał nastąpić sąd powszechny. Pod koniec XIII w. wykształcił się obraz czyścica.

Nowożytna medytacja nad śmiercią

Wrażliwość na śmierć przejawiała się w oswajaniu jej poprzez umieszczanie nad wejściami i kominkami oraz na zegarach sentencji, szkieletołów, czaszek i rozmaitych innych symboli przypominających o przemijaniu. Podkreślano utratę pięknego wyglądu w toku procesu starzenia (np. Baldung Grien, *Alegoria etapów życia kobiety*). W XVII w. powstał wizerunek śmierci porwijącej dziecko i kobietę oraz szkieletu niosącego wyrwane z korzeniami drzewo. Karnawał i widowiska parateatralne w kościele pouczyły: „pamiętaj o śmierci”. Ciekawym typem ikonograficznego przedstawienia są schody lub drabiny wyobrażające etapy życia ludzkiego. W XVI w. pojawił się zwyczaj grzebania w trumnie. Wzrosło znaczenie portretu w żałobie i ceremonii pogrzebowej. Między XVI a XVIII w. w sztuce europejskiej wyodrębniły się dwa sposoby odczuwania śmierci: południowy, ukazujący wyobrażenia Pasji Chrystusa i śmierci świętych, oraz północny, zwracający uwagę przede wszystkim na medytację nad ostatecznym celem życia oraz podkreślający wagę zbawienia i pośmiertnej chwały. Tak rzucono wyzwanie śmierci i próbowano uporać się z przemijaniem⁸⁵.

W 1503 r. Dürer stworzył szkic przedstawiający śmierć jako szkielet w koronie z kosą poganiającego wychudzonego konia z dzwonkiem u szyi. Była to metafora przerażenia, jakie budziła wojna. Przetaczające się przez Europę w XV i XVI w. konflikty religijne siały spustoszenie. Artystyczna

death; afterwards, a common trial was supposed take place. At the end of the 13th century, a vision of the purgatory was developed.

Modern Meditation on the Topic of Death

Man's sensitivity to death was expressed in attempts to domesticate it by writing sentences and depicting skeletons, skulls, and various other symbols reminiscent of transience above entrances and fireplaces as well as on clocks. The loss of beauty in the process of ageing was emphasized (e.g. Baldung Grien, *Three Ages of the Woman and the Death*). In the 17th century, images of death abducting a child and a woman and of a skeleton carrying an uprooted tree began to appear. The Carnival and paratheatrical spectacles in churches cautioned: "Remember death". An interesting kind of iconographic depiction are stairs or ladders representing stages of human life. In the 16th century, coffin burials started to be practiced. The significance of portraiture in mourning and of the funeral rite increased. Between the 16th and the 18th century, two distinct ways of experiencing death can be observed in European art: the southern way, picturing the visions of the passion of Christ and deaths of the saints; and the northern one, paying heed mainly to the meditation on the topic of the ultimate goal of life and highlighting the importance of salvation and posthumous glory. In this manner, people challenged death and tried to deal with mortality⁸⁵.

In 1503, Dürer made a sketch depicting death as a crowned skeleton with a scythe, rushing a scrawny horse with a bell on its neck. It was a metaphor of the terror elicited by war. The religious conflicts devastated the 15th- and 16th-century Europe. The artistic vision of war, associated with death, developed the characteristics of insanity – Urs Graf's composition, for instance, is peopled by madmen, prostitutes, and soldiers, insensitive to both death and themselves. Death will take everyone, suddenly, in various circumstances. In 1503, Graf made engravings depicting a conversation between a Landsknecht and death, convicts on the gallows who were friends with death, death

⁸⁵ Franz Bächtiger, *Vanitas – Schicksaledeutung in der deutschen Renaissancegraphik*, Zürich 1970; Jan Białostocki, *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce*, [w:] idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 105–136; *The Symbolism of Vanitas in the Arts, Literature and Music*, red. Liana DeGirolami Cheney, Leviston 1992; Danuta Langer, *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń 1993.

⁸⁵ Franz Bächtiger, *Vanitas – Schicksaledeutung in der deutschen Renaissancegraphik*, Zürich 1970; Jan Białostocki, *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce*, [in:] idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, pp. 105–136; *The Symbolism of Vanitas in the Arts, Literature and Music*, ed. Liana DeGirolami Cheney, Leviston 1992; Danuta Langer, *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń 1993.

wizja kojarzonej ze śmiercią wojny nabierała cech szaleństwa – kompozycję Ursa Grafa, przykładowo, wypełniają oblężnicy, prostytutki i żołnierze, nieczuli tak na śmierć, jak i na siebie nawzajem. Śmierć zabierze każdego, nagle, w różnych okolicznościach. W 1503 r. Graf rytował rozmowę między landsknechtem a śmiercią, skazańców na szubienicy przyjaźniących się ze śmiercią, śmierć w roli kata, zabite konie na polu bitwy, płonące domy i opuszczone dzieci. Złowieszczy wyraz smutku miesza się z obojętnością bohaterów rycin, potęgując poczucie klęski i zawodu (il. 12).

W XVI w. śmierć przedstawiano jako starą kobietę, niekiedy atakującą młodą dziewczynę. Powodzeniem, szczególnie w XVII w., cieszyły się też alegorie *Vanitas* (np. Juan de Valdés Leal, *Alegoria Vanitas*). W baroku istotną rolę odgrywały przedstawienia starca uzbrojonego w kosę (Saturna bądź Chronosa). Powszechnie podejmowano także temat samobójstwa i problem życia pełnego rozpaczy. Śpiący młodzieniec zostaje zbudzony przez myśl o śmierci. Problematyka *vanitas* wyraża refleksję nad upływającym czasem i utratą więzi z wiecznie pulsującym życiem światem. Obrazy refleksyjne przedstawiają wiele przedmiotów i insygniów władzy ulegających dewastacji; ukazują pustkę, w której żyją ludzie bezmyślni, zadawalający się radością czerpaną z przedmiotów materialnych i błahych przyjemności. Podobne jest przesłanie wielu malowanych w XVII w. martwych natur przedstawiających przedmioty drogocenne i codzienne. Stanowiły one owoc kontemplacji marności oraz wartości wiary i zawierały treści teologiczno-filozoficzne. Podobnie jak zamyślony nad czaszką szkielet z ilustracji do dzieła anatomicznego Andreea Vesaliusa *Epitome* (1545), tchną melancholią. W kompozycjach tego rodzaju dochodzi do osłabienia czynnika makabrycznego i wzmocnienia roli symboliki sławiącej wiarę w dobrą śmierć i rozum (np. wizerunek św. Hieronima zadumanego nad czaszką, Lucas van Leyden, Albrecht Dürer). Podobnie upozowanych i otoczonych symbolami *vanitas* przedstawiano świętych ascetów i Marię Magdalenę⁸⁶. Myśliciele wśród ksiąg, ruin i pożogi oraz starcy wśród pozostałości dawnych cywilizacji stawiają pytania o to, dlaczego starzeje się ciało, dlaczego umyka czas, o czym mówi pył i zgnilizna starzejących się przedmiotów. Umieranie przeciwstawiano bujnej naturze.

as an executioner, killed horses on the battlefield, burning houses, and abandoned children. Sinister sadness mixes with the indifference of the characters of the graphics, intensifying the sense of defeat and disappointment (il. 12).

In the 16th century, death was depicted as an old woman, sometimes attacking a young girl. The *vanitas* allegories (e.g. Juan de Valdés Leal, *Alegoria Vanitas*) also enjoyed popularity. In Baroque, an important role was played by images of an old man armed with a scythe (Saturn or Cronos). The topic of suicide and the problem of a life full of despair were commonly taken up as well. The sleeping youth is awakened by a thought of death. The issues related to the *vanitas* theme expressed reflection on the topic of the passing time and the loss of connection with the world, eternally pulsating with life. Reflective images depict many items and insignia of power which are subject to the process of destruction; they show the emptiness of the lives of thoughtless people, who content themselves with the happiness drawn from material objects and trivial pleasures. A similar message is carried by numerous 17th-century still lives, picturing valuables and things of everyday use. They constituted the result of the contemplation of the futility and worth of faith and expressed theological and philosophical ideas. Like the skeleton lost in thought over a skull from the illustration for Andreas Vesalius's anatomical work *Epitome* (1545), they radiate melancholy. In such compositions the macabre factor is weakened and the role of the imagery glorifying good death and reason increases (e.g. the image of St. Jerome meditating over a skull, Lucas van Leyden, Albrecht Dürer). Holy ascetics and Mary Magdalene were depicted similarly posed and surrounded by *vanitas* symbols⁸⁶. Scholars among books, ruins, and fires, as well as old men among the remains of old civilizations, pose questions about why the body ages, why the time passes, what is the significance of the dust and rot of the aging objects. The process of dying was contrasted with the rampant nature.

Until the beginning of the 18th century, death, pictured with a scythe at a cemetery, on the market day, in the chamber of a merchant, physician, lawyer, or in a self-portrait of a painter, remains in the centre of the religious education carried out by European art. There also appears the motif

86 Görel Cavalli-Björman, *Hieronimus in der Studierstube und das Vanitasstilleben*, [w:] *Leselust, Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*, Frankfurt am Main 1993, s. 47–53.

86 Görel Cavalli-Björman, *Hieronimus in der Studierstube und das Vanitasstilleben*, [in:] *Leselust, Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*, Frankfurt am Main 1993, pp. 47–53.



Il. 12 Urs Graf (1485–1529), *Bitwa pod Marignano* z cyklu *Okropności wojny*, 1521, Bazylea, Muzeum Sztuki w Bazylei

Źródło: Pictures of (mostly) Swiss Soldiers by Urs Graf, http://warfare.alteivista.org/16/Urs_Graf-Schrecken_des_Kriegs-1521.htm [dostęp: 20.11.2016].

Il. 12 Urs Graf, *After the Battle of Marignano* from the cycle *Horrors of War*, 1521, Basel, Kunstmuseum Basel

Source: Pictures of (mostly) Swiss Soldiers by Urs Graf, http://warfare.alteivista.org/16/Urs_Graf-Schrecken_des_Kriegs-1521.htm [access: 20.11.2016].

Śmierć, ukazywana z kosą na cmentarzu, w dzień targowy, w komnacie kupca, lekarza, prawnika czy na autoportrecie malarza, do początku XVIII w. pozostaje w centrum religijnego wychowania sztuki europejskiej. Pojawia się w niej wówczas również wątek pogardy dla bogactwa. Wiele siedemnasto – i osiemnastowiecznych rycin wskazuje, że świat można odczytywać na rozmaite sposoby. Fortuna, zaszczyty i przyjemności nie są chrześcijanom zakazane, korzystanie z nich winno być rozumne i umiarkowane. Wobec obietnicy życia wiecznego świat doczesny to marność – z tego względu w wymiarze religijnym kojarzony był z symbolami zdeprawowania i więzieniem. Dla roztropnych stanowił jednak także przestrzeń dla doświadczeń i medytacji. W tym kontekście powoływano się na Pierwszy List św. Pawła do Koryntian, wskazując, że ponieważ nasz czas na ziemi jest krótki, powinniśmy żyć jak pielgrzymi, a nie jako obywatele świata. Stąd wielu artystów – podobnie jak ówczesni moralisci – zalecało zachowanie umiaru i medytację nad śmiercią na modłę neostoicką.

of the contempt for wealth. Numerous 17th- and 18th-century graphics point to the fact that the world can be interpreted in various ways. Fortune, honours, and pleasures are not prohibited to Christians, but they should use them reasonably and moderately. Against the promise of an eternal life, this world is worthless – for this reason religion associated it with symbols of depravity and a prison. For the prudent, however, it also constituted a space for experiencing and meditation. In this context, St. Paul's First Letter to the Corinthians was invoked, pointing that because our time on this earth is short, we should live as pilgrims, not as citizens of the world. Thus, many artists – like the moralists of that time – advised moderation and reflection on death in the Neo-stoic manner. On the side of the Protestants the same was recommended by Justus Lipsius. The painters from Leiden practiced a type of artistic portrait that opposed death; the Rembrandt circle also accentuated the spiritual and philosophical dimension of art, which was supposed to reflect



Il. 13 John Souch, *Sir Thomas Aston przy łóżu śmierci swej żony*, Manchester, Galeria Sztuki w Manchesterze

Źródło: Nigel Llewellyn, *The Art of Death. Visual Culture in the English Death Ritual c. 1500–1800*, London 1991, il. 48.

Il. 13 John Souch, *Sir Thomas Aston at the Deathbed of His Wife*, Manchester, Manchester Art Gallery

Source: Nigel Llewellyn, *The Art of Death. Visual Culture in the English Death Ritual c. 1500–1800*, London 1991, il. 48.

Po stronie protestanckiej to samo doradzał Justus Lipsius. Malarze z Lejdy uprawiali typ artystycznego malarstwa portretowego przeciwstawiający się przemijaniu; krąg rembrandtowski także akcentował duchowy i filozoficzny wymiar sztuki, mającej odzwierciedlać wiarę i głęboką wrażliwość na człowieka oraz stanowić wyraz refleksji nad kresem życia, podkreślając godność sztuki i jej wartość dla studiów nad sprawami świata.

W 1668 r. Maria van Oosterwijk (1630–1693) namalowała martwą naturę z symbolami śmierci i zmartwychwstania⁸⁷. Interesujące przesłanie niesie martwa natura Anny Marii Punz (1721–1794) z kalarepą i cebulą (1754, Galeria Austriacka Belvedere, Wiedeń). Wyposażenie kuchni upozone jest podobnie jak na obrazach Sebastiana Stosskopffa i Christopfera Paudiša. Jeden z glinianych słoików opatrzono kartką z napisem *Mors in Olla* („Śmierć w garnku”), co jest aluzją do cudu Elizeusza (2 Kr 4, 40), tu odnoszącą się do umiaru w życiu doczesnym⁸⁸.

the faith and deep sensitivity to man and constitute an expression of the reflection on the problem of the end of life, emphasizing the dignity of art and its value for the studies of the matters of the world.

In 1668, Maria van Oosterwijk (1630–1693) painted still life with symbols of death and resurrection⁸⁷. An interesting messages is carried by the still life by Anna Maria Punz (1721–1794) with turnip and onion (1754, Austrian Gallery Belvedere, Wien). The kitchen equipment is arranged like in the paintings by Sebastian Stosskopff and Christopher Paudiß. One of the clay jugs is labelled *Mors in Olla* (“Death in a pot”), which is an allusion to the miracle of Elisha (2 Kgs 4, 40), here referring to moderation in this life⁸⁸.

87 *Selbsbild der Künstler und sein Bildnis*, red. Renate Trnek, Rudolf Preimesberger, Wien 2004, s. 94.

88 *Ibidem*, s. 96.

87 *Selbsbild der Künstler und sein Bildnis*, ed. Renate Trnek, Rudolf Preimesberger, Wien 2004, p. 94.

88 *Ibidem*, p. 96.

Portret

Portret to narzędzie walki ze śmiercią, sposób na zachowanie osobowości w sensie nie tylko historycznym, ale także antropologicznym⁸⁹. W kulturze egipskiej malowano portrety pośmiertne, w cywilizacji mykeńskiej na twarz zmarłego nakładano maskę; w starożytnym Rzymie wykonywano woskowe maski pośmiertne, znane są nam również portrety fajumskie. Znamienne są woskowe maski pośmiertne królów francuskich i inne elementy ich obrządku pogrzebowego – wystawianie manekina króla (zastąpienie, czyli reprezentacja) lub łoża śmierci, oddzielenie powozu ze zwłokami króla od wozu z manekinem króla dzierżącym insygnia⁹⁰. By zniwelować poczucie straty, operowano ideą tzw. podwójnego ciała⁹¹ – fizycznego ciała człowieka, który odchodzi, i tego, które pozostaje w pamięci społecznej. W ten nurt z pewnością wpisuje się portret *Sir Thomas Aston przy łożu śmierci swej żony* pędzla Johna Soucha (1635–1636) (il. 13), a także polski sarmacki portret trumienny⁹². Portret trumienny, związany z liturgicznym kultem zmarłych⁹³, to świadectwo życia; idea ta ma swe źródło w bezgłośnym krzyku rozpaczliwym towarzyszącym rozdzieleniu żywych od umarłych. Taką samą rolę spełniała w XIX i XX wieku fotografia nagrobna czy fotografia *post mortem*⁹⁴ oraz galerie portretowe dynastii i rodzin arystokratycznych⁹⁵. To kontynuacja powszechnego w sztuce dawnej zwyczaju sporządzania portretu zmarłego w koszuli, w której odszedł ze świata żywych, lub leżącego na łożu. W malarstwie dominowały wzruszające portrety zmarłych dzieci (np. Nicolaes Maes, 1634–1693; Bartholomeus van der Helst, 1613–1670) (il. 14)⁹⁶.

Portrait

A portrait is an instrument in the fight with death, a way to preserve the individuality not only in a historical, but also in an anthropological sense⁸⁹. Egyptian culture has its post-mortem portraits, in the Mycenaean civilization it was customary to put masks on the faces of the dead; ancient Romans made most-mortem wax masks, we also know about the Fayum mummy portraits. Characteristic are the post-mortem wax masks of the French kings and other elements of their funeral rite: the display of the king's mannequin (substitution, that is, representation) or his deathbed, the separation of the chariot with the king's corpse from the chariot with the mannequin holding the regalia⁹⁰. To eliminate the sense of loss, the idea of the so-called double body⁹¹ was employed – the physical body of the departing man and the one that is preserved in the social memory. This tradition is undoubtedly exemplified by the portrait *Sir Thomas Aston at the Deathbed of His Wife* by John Souch (1635–1636) (il. 13) and by Polish Sarmatian coffin portraits⁹². A coffin portrait, connected with the liturgical cult of the dead⁹³, is an evidence of life; this idea has its source in the silent scream of despair that accompanies the separation of the living from the dead. The same role was played in the 19th and 20th centuries by sepulchral photography or post-mortem photography⁹⁴ and by the portrait galleries of aristocratic dynasties and families⁹⁵. It's a continuation of the custom of portraying the dead in the shirts in which they passed or lying in a bed, which was common in old art. Painting was dominated by touching portraits of dead children

89 Philipp Stoellger, *Stark wie der Tod ist das Bild? Zum Tod als Ursprung des Bilde*, [w:] *An den Grenzen des Bildes zur visuellen Anthropologie*, red. Philipp Stoellger, Marco Gutjahr, Würzburg 2014, s. 201–225.

90 Wystawiano podobiznę króla na honorowym łożu w parady sali na okres czterdziestu dni, podawano mu też posiłek (Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu...*, s. 218–219).

91 Zwyczaj stosowany do 1610 r. (Philippe Ariès, *Człowiek...*).

92 Joanna Dziubkowska, *Vanitas...*

93 Tadeusz Dobrzeński, *Geneza polskiego portretu trumiennego*, [w:] *Portret, funkcja – forma – symbol*, red. Anna Marczał Krupa, Warszawa 1990, s. 73–88.

94 Paulina Wiśniewska, *Fotografia post mortem. Charakterystyka zjawiska w oparciu o wybrane przykłady dzieł ze zbiorów The Thanatos Archive*, „Artifex”, 16(2015), s. 18–28.

95 Np. łańcucka galeria zmarłych z rodu Potockich (Andrzej Pieńkos, *Skazane na konwencji? Antologia polskiego malowania śmierci w XIX wieku*, [w:] *Obrazy śmierci...*, s. 34–35).

96 Kleine Prinzen. Kinderbildnisse vom 16. bis 19. Jahrhundert aus der Fundación Yannick y Ben Jakob, wst. Wenzel Jacob, oprac. Yannick Vu, Bonn 2003.

89 Philipp Stoellger, *Stark wie der Tod ist das Bild? Zum Tod als Ursprung des Bilde*, [in:] *An den Grenzen des Bildes zur visuellen Anthropologie*, ed. Philipp Stoellger, Marco Gutjahr, Würzburg 2014, pp. 201–225.

90 The image of the king was displayed on an honorary bed in the audience room for the period of forty days, it was also given meals (Michel Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu...*, pp. 218–219).

91 A custom practiced until 1610 (Philippe Ariès, *Człowiek...*).

92 Joanna Dziubkowska, *Vanitas...*

93 Tadeusz Dobrzeński, *Geneza polskiego portretu trumiennego*, [in:] *Portret, funkcja – forma – symbol*, ed. Anna Marczał Krupa, Warszawa 1990, pp. 73–88.

94 Paulina Wiśniewska, *Fotografia post mortem. Charakterystyka zjawiska w oparciu o wybrane przykłady dzieł ze zbiorów The Thanatos Archive*, „Artifex”, 16(2015), pp. 18–28.

95 E.g. the gallery of the dead from the Potocki family in Łańcut (Andrzej Pieńkos, *Skazane na konwencji? Antologia polskiego malowania śmierci w XIX wieku*, [in:] *Obrazy śmierci...*, pp. 34–35).



II. 14 Bartholomeus van der Helst, *Portret zmarłego dziecka*, 1645, Gouda, Muzeum w Goudzie

Źródło: *Pride and Joy: Children's Portraits in The Netherlands, 1500–1700*, eds. Jan Baptist Bedaux, Rudi Ekkart, Amsterdam 2000, s. 193.

II. 14 Bartholomeus van der Helst, *Portrait of a Dead Child*, 1645, Gouda, Gouda Museum

Source: *Pride and Joy: Children's Portraits in The Netherlands, 1500–1700*, eds. Jan Baptist Bedaux, Rudi Ekkart, Amsterdam 2000, p. 193.

Twórcy sztuki epitafijnej przedstawiali podobizny leżących lub klęczących zmarłych znajdujących się w tzw. przestrzeni oczekiwania. Nie należą oni ani do tego, ani do tamtego świata. W dziełach angielskich i francuskich otuleni są całunem, gotowi na wyjście z grobu w godzinę sądu. Ich twarz zawsze odzwierciedla ich jednostkowość. Portret miał za zadanie uchwycić podobieństwo i tym samym ocalić pamięć – przeciwstawiał się śmierci już w samym pomysle utrwalenia indywidualności człowieka. Podkreślał to także Dürer⁹⁷. W sztuce dawnej każdy portret zawierał przesłanie dotyczące osoby przedstawionej i zalecanej przez nią postawy społecznej i religijnej pozwalającej przezwyciężyć mijający czas i śmierć. Istotna była stojąca za portretem idea, zawarta w nim intelektualna zagadka–kalambur, której rozwiązanie wyjawiały atrybuty portretowanego, jego zawód, pozycja i poglądy. Od XV w. na odwrotnych stronach portretów obok sentencji, herbów oraz odwołań religijnych i mitologicznych obrazowano myśli poświęcone śmierci. Jednym z tego przykładów jest odwrotna strona portretu *Vanitas* autorstwa Bartholomäusa Bruyna starszego (1493–1555). Na wielu portretach występowała czaszka – naczynie myśli, jak określał ją Platon (Hans Burgkmair, *Portret Furtenagela z żoną Anną*; Bartholomäus starszy, *Portret rycerza krzyżowego*,

(e.g. Nicolaes Maes, 1634–1693; Bartholomeus van der Helst, 1613–1670) (il. 14)⁹⁶.

The creators of commemorative art depicted the dead kneeling or lying in the so-called space of anticipation. They don't belong neither to this nor to the other world. In English and French works, they are shrouded, ready to leave their graves in the hour of judgement. Their faces always reflect their personality. A portrait was supposed to capture the similarity and, by that, to save their memory – it defied death in the very idea of preserving the individuality of a person. It was also emphasized by Dürer⁹⁷. In old art, each portrait carried a message about the depicted person and the social and religious attitude he prescribed, which was supposed to help to overcome the passing time and death. What was important was the idea behind the portrait, the intellectual riddle–pun it contained, whose solution was given away by the attributes of the portrayed person, his profession, status, and views. Since the 15th century, thoughts on death have been depicted alongside sentences, coats of arms, as well as religious and mythological references. One of the examples is the reverse side of the portrait *Vanitas* by Bartholomäus Bruyn

97 Andrzej Rottermund, *O funkcjach portretu europejskiego*, [w:] *Uroda portretu od Kobera do Witkacego*, red. Przemysław Mrozowski, Warszawa 2009.

96 Kleine Prinzen. *Kinderbildnisse vom 16. bis 19. Jahrhundert aus der Fundación Yannick y Ben Jakober*, intro. Wenzel Jacob, ed. Yannick Vu, Bonn 2003.

97 Andrzej Rottermund, *O funkcjach portretu europejskiego*, [in:] *Uroda portretu od Kobera do Witkacego*, ed. Przemysław Mrozowski, Warszawa 2009.

- Il. 15 Jacques de Claeuw, *Martwa natura vanitas z symbolami sztuki*, Karlsruhe, Państwowa Galeria Sztuki w Karlsruhe

Źródło: *Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis*, Ostfildern 2004, s. 81.

- Il. 15 Jacques de Claeuw, *Vanitas Still Life with Symbols of Art*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Source: *Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis*, Ostfildern 2004, p. 81.



1531)⁹⁸. Obok czaszki malowano zegar oraz obrazy ukazujące Sąd Ostateczny lub portrety zmarłych bliskich. Celowali w tym malarze doby manieryzmu. Interesujący jest konterfekt kartografa Antona Kolba namalowany przez Carianiego⁹⁹ – portretowany, zwrócony do widza, trzyma list z widocznym napisem *Natura produxit tardius / Pictor figuravit in exemplo* („Natura rozwija się powoli”). Przed nim na parapecie leżą czaszka i klepsydra, a nieopodal *cartelino* z napisem *Mors naturam / destruit / Tempus artem* („Śmierć niszczy życie, czas sztukę”).

Również na swych autoportretach malarze zwracali uwagę na rzeczy ostateczne bądź oddawali cześć swoim zmarłym kolegom po fachu. Tak uczynił Jacques de Gheyn II, rysując słynnego malarza holenderskiego i teoretyka sztuki Karela van Mander na łożu śmierci¹⁰⁰. Powstały liczne autoportrety artystyczne, czyniące aluzję do śmierci i do właściwego wykorzystywania danego nam czasu. Jacques de Claeuw (1623 – po 1689), malując martwą naturę z portretem i symbolami sztuk (il. 15)¹⁰¹,

the Elder (1493–1555). Numerous portraits featured skulls – the vessels of thought, as Plato called them (Hans Burgkmair, *Hans Burgkmair and His Wife Anna*; Bartholomäus the Elder, *Portrait of a Knight of the Order of Malta*, 1531)⁹⁸. Next to the skulls, clocks and paintings of the Judgement Day or portraits of dead loved ones were painted. Mannerists excelled in such depictions. We should mention the interesting portrait of the cartographer Anton Kolb painted by Cariani⁹⁹ – the portrayed man, facing the viewer, holds a letter with a visible inscription *Natura produxit tardius / Pictor figuravit in exemplo* (“Nature flourishes slowly”). Before him, on a sill, lies a skull and an hourglass, and nearby a *cartelino* with an inscription *Mors naturam / destruit / Tempus artem* (“Death destroys life, time destroys art”).

On their own self-portraits, painters also pointed to the ultimate things or honoured their dead colleagues. This was done by Jacques de Gheyn II, who drew the famous Dutch painter and art theoretician Karel von Mander on his deathbed¹⁰⁰. Numerous artistic self-portraits were created that alluded to death and to making a proper use of the time that

98 Peter Strieder, *Deutsche Malerei nach Dürer*, Stuttgart 1966, s. 12, 76.

99 Christoph Wilhelmi, *Porträts der Renaissance. Hintergründe und Schicksale*, Berlin 2011, s. 119.

100 *Von Kunst und Kennerchaft. Die Graphische Sammlung im Städtischen Kunstinstitut unter Johann David Passavant 1840–1861*, red. Hildegard Bauereisen, Margaret Stuffmann, Frankfurt am Main 1994, s. 122, il. s. 123.

101 *Selbstbild der Künstler...*, s. 80–81.

98 Peter Strieder, *Deutsche Malerei nach Dürer*, Stuttgart 1966, pp. 12, 76.

99 Christoph Wilhelmi, *Porträts der Renaissance. Hintergründe und Schicksale*, Berlin 2011, p. 119.

100 *Von Kunst und Kennerchaft. Die Graphische Sammlung im Städtischen Kunstinstitut unter Johann David Passavant 1840–1861*, ed. Hildegard Bauereisen, Margaret Stuffmann, Frankfurt am Main 1994, p. 122, il. p. 123.



Il. 16 Portret trumienny
nieokreślonego mężczyzny
z Obrazowa, XVII/XVIII wiek

Źródło: Joanna Dziubkova, *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, Poznań 1996, s. 267.

Il. 16 Coffin portrait of an unknown
man from Obrazowo, 17th–18th
century

Source: Joanna Dziubkova, *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, Poznań 1996, p. 267.

wyraził myśl, że malarz i jego sztuka podlegają śmierci i przemijaniu. Przekonanie o śmiertelności artysty nie opuszczało w XIX w. Böcklina, który namalował się w pracowni z kościotrupem, swym towarzyszem. Dla Féliçiena Ropsa, Maxa Klingera oraz Odilona Redona śmierć była czymś upragnionym (rysunek z podpisem „Śmierć: To właśnie ja sprawiam, że poważniejsz. Obejmijmy się”). W polskiej sztuce tę samą myśl zaznaczył Jacek Malczewski w swych pracach dotyczących eschatologicznego wymiaru powołania artysty i jego wtajemniczenia w sprawy śmierci¹⁰². Myśl o śmierci przenikała też wszystkie dzieła Beksińskiego.

W tym kontekście wspomnieć wypada o polskim pomysłe na upamiętnienie zmarłych – portrecie trumiennym, należącym do ikonosfery sarmackiej kultury funeralnej, zwykle opatrzonym napisanym na okoliczność pogrzebu epigramatem, tablicami inskrypcyjnymi, mową pogrzebową, *castrum doloris* i herbem, włączonym w obręb *sacrum* i estetyki ówczesnego Kościoła. Tworzyło to oddziałujący na wyobraźnię spektakl, w którym istotną rolę odgrywały przynależność do rodu, wolność, cnoty, męstwo i rycerskość¹⁰³. Portret trumienny, umieszczany w galerii dobroczyńców Kościoła, wyrażał polskie rozumienie religijności i sensu życia dokonanego w akcie śmierci. Autentyczność konterfektów odzwierciedlała różnorodność zarówno typów ludzkich oraz ich historii, jak i postaw. Portret trumienny zaznaczał miejsce życia, śmierci i ceremonialnego,

has been given us. Jacques de Claeuw (1623 – after 1689) in his painting of still life with a portrait and symbols of art (il. 15)¹⁰¹ expressed the thought that the painter and his art are subject to death and the passage of time. In the 19th century, the conviction of the mortality of the artist constantly accompanied Böcklin, who painted himself in the studio with a skeleton, his companion. Féliçien Rops, Max Klinger, and Odilon Redon welcomed death (the drawing inscribed “Death: It is I who make you serious; let us embrace each other”). In Polish art the same thought was highlighted by Jacek Malczewski in his works regarding the eschatological dimensions of the vocation of an artist and his initiation into the matters of death¹⁰². A reflection on death also permeated all of Beksiński’s works.

In this context, it is worth mentioning the Polish idea for the commemoration of the dead – a coffin portrait, part of the iconosphere of the Sarmatian funeral culture, usually inscribed with an epigram written on the occasion of the funeral, featuring inscriptive plaques, a funeral speech, *castrum doloris*, and a coat of arms, which constituted a part of *sacrum* and the aesthetics of the Church of that time. It created a spectacle that aroused imagination, in which an important part was played by the notions of pertaining to a particular house, freedom, virtues, valour, and chivalry¹⁰³. A coffin portrait, placed in the gallery

102 Agnieszka Ławniczakowa, *W zwierciadle studni*, [w:] *Portret...*, s. 294.

103 Joanna Dziubkova, *Stoj pogrzebieńcze, a pod glancem tej błachy upatruj prześwieatne popioły*, [w:] *idem, Vanitas...*, s. 13–26.

101 *Selbstbild der Künstler...*, pp. 80–81.

102 Agnieszka Ławniczakowa, *W zwierciadle studni*, [in:] *Portret...*, p. 294.

103 Joanna Dziubkova, *Stoj pogrzebieńcze, a pod glancem tej błachy upatruj prześwieatne popioły*, [in:] *idem, Vanitas...*, pp. 13–26.



Il. 17 Jan Miense Molenaer, *Malarz w swojej pracowni*, Haga, Muzeum Brediusa

Źródło: *Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis*, Ostfildern 2004, s. 91.

Il. 17 Jan Miense Molenaer, *Painter in His Studio*, Hague, Museum Bredius

Source: *Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis*, Ostfildern 2004, p. 91.

triumfalnego pochówku¹⁰⁴. Bratał ludzi i czynił śmierć łatwiejszą. Wszystkim zgromadzonym na pogrzebie i tym, którzy później odwiedzali świątynię, dawał poczucie, że i oni tak samo zostaną pochowani – że ich twarz przetrwa wieki. To podejście do pamięci było zjawiskiem typowym dla kultury sarmackiej. Łączyło ból życia z biografią i genealogią, poezją, metaforą biblijną i odwołaniami do filozofii w myśl inskrypcji na portrecie Krzysztofa Unru (1666–1723): „Przechodniu, ucz się śmierci”. Portret trumienny (il. 16) ukazywał umarłego niczym żywego – brał on niejako udział w parateatralnym przedstawieniu i uczestniczył we własnym pogrzebie, wyrażając refleksję nad przemijaniem.

of the Church's benefactors, expressed the Polish understanding of godliness and the meaning of life completed in the act of death. The authenticity of the portraits reflected the diversity of human types and their stories as well as attitudes. A coffin portrait marked the place of life, death, and the ceremonial, triumphant burial¹⁰⁴. It was bringing people closer and making death easier. It made everyone who gathered at the funeral as well as those who visited the temple later feel that they too will be buried in the same manner – that their faces will last centuries. Such an approach to memory was a phenomenon typical of the Sarmatian culture. It combined the pain of life

104 Juliusz A. Chrościcki, *Od śmierci do egzekwii*, [w:] Joanna Dziubkova, *Vanitas...*, s. 28–31.

104 Juliusz A. Chrościcki, *Od śmierci do egzekwii*, [in:] Joanna Dziubkova, *Vanitas...*, pp. 28–31.



Il. 18 Charles Errard, ilustracja do *Anatomia per uso et intelligenza del disegno* Bernardina Gengi, 1691

Źródło: Bernardino Genga's *Anatomia per Uso et Intelligenza del Disegno* (Rome: Domenico de' Rossi, 1691), Wikipedia, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Genga_front.jpg [dostęp: 21.10.2017].

Il. 18 Charles Errard, illustration for *Anatomia per uso et intelligenza del disegno* by Bernardino Genga, 1691

Source: Bernardino Genga's *Anatomia per Uso et Intelligenza del Disegno* (Rome: Domenico de' Rossi, 1691), Wikipedia, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Genga_front.jpg [access: 21.10.2017].

with biography and genealogy, poetry, biblical imagery, and references to philosophy, in line with the inscription in the portrait of Krzysztof Unrug (1666–1723): “You who walk by, study death”. A coffin portrait (il. 16) depicted the dead as if he was still alive – in a way he participated in a paratheatrical performance and in his own funeral, expressing a reflection on the fact of transience.

Each representation of man reminds about the presence of death. Artworks also cannot resist it, even though they last longer than a single human existence. This message was excellently expressed by Jan Miense Molenaer (1610–1668) in the painting *Painter in His Studio* (il. 17), which showed an artist depicting the evanescent objects that surround us. However, at one point, paintings too will cease to exist. This manner of experiencing the world – the physical and the spiritual, and intellectual and the sensual – has a certain ambivalent undercurrent to it. In this way art reflects the deepest part of humanity – shrouded in the mystery of hope and death, which it barely touches upon, it associates death with the gift of life, which makes us who we are. This is precisely what Hendrick Hondius I showed in his copperplate engraving *Finis coronat opus* (1626). Although death puts an end to all human endeavours, it doesn't mean that it's not worth to make an effort. Art, sensitivity, and love of wisdom, experiments and inventions attest to independence despite the fetters. This allows to relativize our attitude towards death, to which artists greatly contribute. Thanks to the experience of death, we discover our individuality, and our life constitutes a measure of the visions of eternity and possible answers to the question of how to pass through it. In a way art guarantees immortality, in line with the saying that its memory and glory are more lasting than bronze (Horace, *Carmina*, Book III, ode xxx, line 1). Death only neutralizes the outer scale of the

Każdy wizerunek człowieka przypomina o obecności śmierci. Dzieła sztuki także nie są w stanie się jej oprzeć, choć trwają dłużej niż jedno ludzkie istnienie. Przesłanie to wspaniale ujął Jan Miense Molenaer (1610–1668) w obrazie *Malarz w swojej pracowni* (il. 17), przedstawiającym artystę odwzorowującego otaczające człowieka przemijające przedmioty. Obrazy również przestaną jednak kiedyś istnieć. W tym odczuwaniu świata – tego, co fizyczne i duchowe, intelektualne i wrażliwe – pobrzmiewa pewna ambiwalencja. W ten sposób sztuka oddaje najgłębszą część człowieczeństwa – owiana tajemnicą nadziei i śmierci, której zaledwie dotyka, wiąże śmierć z darem życia, który sprawia, że jesteśmy tym, czym jesteśmy. To właśnie ukazał na miedziorycie *Finis coronat opus* Hendrick Hondius I (1626). Choć śmierć kładzie kres wszelkim ludzkim działaniom, nie znaczy to, że nie warto podejmować wysiłku. Sztuka, wrażliwość i umiłowanie mądrości, poszukiwanie i wynalazczość świadczą o niezależności mimo okowów. Pozwala to zrelatywizować nasz stosunek do śmierci, w czym artyści mają swój wielki udział. Dzięki doświadczeniu śmierci odkrywamy naszą indywidualność, a nasze życie stanowi miarę wyobrażeń o wieczności i możliwych odpowiedzi na pytanie, jak przez nią przejść. Sztuka zapewnia niejako nieśmiertelność, w myśl hasła, że jej



Il. 19 Ferdinand Hodler, *Noc*, 1890, Berno, Muzeum Sztuki

Źródło: Ferdinand Hodler, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Hodler#/media/File:Ferdinand_Hodler_005.jpg [dostęp: 14.10.2016].

Il. 19 Ferdinand Hodler, *Night*, 1890, Bern, Museum of Art

Source: Ferdinand Hodler, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Hodler#/media/File:Ferdinand_Hodler_005.jpg [access: 14.10.2016].

pamięć i sława trwalsze są od spiżu (Horacy, *Carina*, ks. III, 30, 1). Śmierć niweluje jedynie zewnętrzną skalę wartości tego świata. W 1610 r. Hondius wykonał rycinę przedstawiającą szkielet ze strzałą i zegarem, opatrzoną napisem *Post funera vita*¹⁰⁵. Zdadne jest wrażenie trwałości – nie śmierć. Ta istnieje, by nadać sens naszym dniom. Wiemy już, że dotknie każdego z nas, podchodzimy do niej zatem z dystansem. Echo tego przesłania pobrzmiwa w wysztychowanym przez Charlesa Errarda na stronie tytułowej do dzieła Bernardina Gengi *Anatomia per uso et intelligenza del disegno* (1691) ironicznym odsłonięciu rąbka tkaniny, za którą dostrzec można mrowie szkieletów (il. 18), a także w sennym koszmarze *Nocy* Ferdinanda Hodlera z 1890 r. (il. 19)¹⁰⁶. Wszak całe życie, mimo iż patrzemy w słońce, odbijamy się w wodach przemijania. Pozostała tajemnica, a klucz schowano. Niech nas więc nie dziwi ekslibris poświęcony śmierci, gdy zamykać będziemy przeczytaną księgę¹⁰⁷.

value of this world. In 1610, Hondius created a graphic that shows a skeleton with an arrow and a clock, inscribed *Post funera vita*¹⁰⁵. What's illusory is the impression of permanency – not death. Death exists to give meaning to our days. We know now that that it will take each and every one of us – so, let us distance ourselves from it. This idea echoes in Charles Errard's engraving for the title page of Bernardino Genga's *Anatomia per uso et intelligenza del disegno* (1691), in which he ironically pulls away the fabric to reveal a mass of skeletons (il. 18), and in the nightmarish *The Night* by Ferdinand Hodler from 1890 (il. 19)¹⁰⁶. After all, our entire life, despite looking in the sun, we're being reflected in the waters of transience. All that is left is the mystery, and the key has been hidden. So, let us not be surprised by a bookplate dedicated to death when we're closing the book¹⁰⁷.

¹⁰⁵ *Allegorie van roem na de dood* (Hondius, 1610), Wikipedia, https://nl.wikipedia.org/wiki/Pictorum_aliquot_celebrium_praecipuae_Germaniae_Inferioris_effigies#/media/File:Post_funera,_vita.jpg [dostęp: 28.08.2016].

¹⁰⁶ Wystawa *Mythos und Geheimnis – der Symbolismus und die Schweizer Künstler* w Muzeum Sztuki w Bernie oraz Museo Cantonale d'Arte i Museo d'Arte w Lugano, 2013.

¹⁰⁷ Gernot Blum, *Der Tod im Exlibris*, Wiesbaden 1990.

¹⁰⁵ *Allegorie van roem na de dood* (Hondius, 1610), Wikipedia, https://nl.wikipedia.org/wiki/Pictorum_aliquot_celebrium_praecipuae_Germaniae_Inferioris_effigies#/media/File:Post_funera,_vita.jpg [access: 28.08.2016].

¹⁰⁶ The exhibition *Mythos und Geheimnis – der Symbolismus und die Schweizer Künstler* in the Museum of Art in Bern and Museo Cantonale d'Arte and Museo d'Arte in Lugano, 2013.

¹⁰⁷ Gernot Blum, *Der Tod im Exlibris*, Wiesbaden 1990.

Martwa natura z trupem,

*czyli o poszukiwaniu
znaczeń i sensu
w (martwym) ciele i płynach
fizjologicznych człowieka*

*Still Life with a Corpse,
or the Search for Meanings and Sense in
a (Dead) Body and Human Bodily Fluids*

Roman Nieczyporowski

Pośród nocy bez obrazów, wstrząsanej tylko mrocznymi dźwiękami; pośród tłumu opuszczonych ciał, w których tkwiła jedynie żądza przetrwania za wszelką cenę; na stronicy, gdzie kreśliłam szlak tych, którzy ze swej pustki uczynili mi podarunek w procesie przeniesienia – nazywałam wstręt.

Julia Kristeva

In the dead of night devoid of images, shaken by nothing but gloomy sounds; among the masses of abandoned bodies, filled only by the desire to survive at all costs; on the page on which I was outlining the trail of those who gifted me with their emptiness in the process of transference – I was naming revulsion.

Julia Kristeva

Pomiędzy 1808 a 1812 r. Francisco Goya namalował *Martwą naturę ze złotymi leszczami*¹. Z ciemnego tła, rozjaśnionego jedynie w prawym dolnym rogu odrobiną zieleni, wyłania się sześć ułożonych w stos martwych ryb. Nie można ich nie zauważyć, nie można wręcz czegokolwiek poza nimi na tym obrazie dostrzec. Przykuwają wzrok odbiorcy wyrazistą bielą swoich ciał i czerwienią kresek podkreślających kontury ich wytrzeszczonych oczu, otworów gębowych, płetw... Choć nigdzie nie widać śladów ran, odbiorca jest pewien, że widzi przed sobą rybnie trupy. Jakże podobny jest ten obraz do jednej z akwafort Goi poświęconych okropieństwu wojny², na której widzimy także sześć ludzkich ciał rzuconych na stertę. Czy to przypadek, czy też zamierzone działanie mające na celu uświadomienie okrucieństwa zabijania? Zaraz przypomina się też namalowany przez niego w tym samym czasie³ *Atak na obóz wojskowy*⁴ oraz powstały kilka lat później⁵ obraz *3 maja. Rozstrzelanie powstańców madryckich*⁶, oba przedstawiające sceny mordu bezbronnych ludzi⁷.

Dla Goi rozstrzeliwanie bezbronnych musiało być czymś surrealistycznym, niewyobrażalną, barbarzyńską zbrodnią. Andrzej Wróblewski zapewne odczuwał to podobnie, choć doświadczył przecież okupacyjnego życia i rozstrzeliwania były dla niego w nieodległej przeszłości codziennością. Jak wspomina Andrzej Wajda, „rozstrzeliwanych w Warszawie mijało się na ulicy, idąc do pracy”⁸. Nie dziwi więc, że jednym z pierwszych prac malarskich Wróblewskiego jest cykl ośmiu obrazów zatytułowany *Rozstrzelanie*, w którym artysta koncentruje się na śmierci pojedynczego człowieka. Dzięki temu zabiegowi, podejmując temat uniwersalny, omija rafa patosu. W odróżnieniu od prac

Dla Goi rozstrzeliwanie bezbronnych musiało być czymś surrealistycznym, niewyobrażalną, barbarzyńską zbrodnią.

For Goya, execution of a defenceless man must have been something surreal, an unimaginable, barbaric crime.

Between 1808 and 1812, Francisco Goya painted *Still Life with Golden Bream*¹. From the darkness of the background, brightened only in the bottom right corner with a little greenness, a pile of six dead fish emerges. They cannot go unnoticed; in fact, in this painting one can see nothing else. They catch the viewer's eye with the expressive whiteness of their bodies and the redness of the lines that accentuate the contours of their staring eyes, mouths, fins... although there are no wounds visible, the viewer is certain that what he sees are fish corpses. It bears a strong resemblance to one of Goya's etchings devoted to the horrors of war², in which we can see six human bodies piled up. Was this similarity unintentional, or was it meant to bring attention to the cruelty of killing? It instantly brings to mind the *Attack on the Military Camp*³, which he painted around the same time, and *The Third of May, 1808, in Madrid*, created several years later⁴, both presenting scenes of killing innocent people⁵.

For Goya, execution of a defenceless man must have been something surreal, an unimaginable, barbaric crime. Andrzej Wróblewski probably felt the same

1 Dziś w zbiorach Museum of Fine Arts w Houston.

2 Nr 22, *Tanto y más*, 1810.

3 W latach 1808–1810.

4 Dziś w Colección Marqués de la Romana.

5 W 1814 r.

6 Obecnie w Museo del Prado w Madrycie.

7 Mimo swoich niewielkich rozmiarów (32,6 cm × 57 cm) *Atak na obóz wojskowy* ma dla mnie o wiele silniejszą wymowę niż *3 maja. Rozstrzelanie powstańców madryckich*, i to zarówno pod względem kompozycyjnym, zastosowania środków malarskich, jak i podjętego tematu.

8 Tadeusz Sobolewski, „Wróblewski według Wajdy”. *Rozstrzelanie jako początek*, <http://wyborcza.pl/1,75410,19814432,wroblewski-wedlug-wajdy-rozstrzelanie-jako-poczatek.html> [dostęp: 25.09.2016]. Co prawda Wróblewski okupację spędza w Wilnie, ale nie robi to tu żadnej różnicy (Marta Tarabula, *Kalendarium życia i twórczości*, [w:] Andrzej Wróblewski, red. Zofia Gołubiew, Warszawa 1998, s. 167).

1 Today among the collections of the Museum of Fine Arts in Houston.

2 No. 22, *Tanto y más*, 1810.

3 Today in the Colección Marqués de la Romana.

4 Presently in the Museo del Prado in Madrid.

5 Despite its small size (32.6 cm × 57 cm), for me the *Attack on the Military Camp* carries a much deeper meaning than *The Third of May, 1808, in Madrid*, both in terms of composition, the use of the means of expression, and the subject chosen.

Druga wojna światowa udowodniła, że barbarzyństwo nie zna granic – jak zatem w takiej sytuacji ukazać zagładę społeczeństwa?

*World War II proved that
barbarity knows no boundaries –
how, in this situation, one can depict
the annihilation of a society?*

Goj⁹, Picassa¹⁰ czy Maneta¹¹, obrazy Wróblewskiego, za wyjątkiem jednej kompozycji (*Rozstrzelanie VI*¹²), pokazują tylko ofiary. Można zadać sobie pytanie o sens takiego rozwiązania. Druga wojna światowa udowodniła, że barbarzyństwo nie zna granic – jak zatem w takiej sytuacji ukazać zagładę społeczeństwa? Stare żydowskie porzekadło mówi, że kto ratuje jednego człowieka, ratuje cały świat. Wróblewski w swojej twórczości odwraca jego sens – pokazuje zagładę ludzkości, która dokonuje się wraz ze śmiercią każdego człowieka. Najwyraźniej widać to chyba w *Rozstrzeleniu VIII*¹³, o którym Piotr Piotrowski pisze, że

stanowi rozpisaną na kilka postaci narrację śmierci jednego człowieka, ofiary kaźni, dziejącą się jakby w ułamku sekundy. To jest sam moment śmierci. [...] *Rozstrzelanie VIII* jest [...] esencją rozstrzelania, wizualizacją śmierci ofiary, przedstawieniem czasu, krótkiego momentu, mającego jednak swoją narrację: początek, punkt kulminacyjny i koniec. Dramatyzm obrazu osią-

way, although he experienced life under occupation and for him, in the not so distant past, executions were a part of daily life. As Andrzej Wajda recalls, “in Warsaw you witnessed executions on the streets, going to work”⁶. Thus, it’s not surprising that among one of Wróblewski’s first paintings is the cycle of eight works entitled *Execution*, in which the artist focuses on the death of an individual man. This way, by taking up a universal subject, he steers clear of the reefs of pathos. In contrast to the works of Goya⁷, Picasso⁸, or Manet⁹, Wróblewski’s paintings, except for one composition (*Execution VI*¹⁰), show only the victims. One can ask about the logic behind such a choice. World War II proved that barbarity knows no boundaries – how, in this situation, one can depict the annihilation of a society? According to the old Jewish saying, whoever saves one life saves the world entire. In his works, Wróblewski reverts the meaning of this dictum – he shows the annihilation of humankind which occurs with the death of every man. It is perhaps the most evident in *Execution VIII*¹¹, about which Piotr Piotrowski writes that

it constitutes a narration for several characters about the death of a single man, a victim of torment, which plays out as if in a fraction of a second. It is the very moment of death. [...] *Execution VIII* is [...] the essence of execution by firing squad, the visualization of the victim’s death, the depiction of the time, the short moment, which nevertheless has its narration: beginning, culmination, and end. The dramatism of the painting was achieved through the unconventionality of the depiction, the summariness of the faces and the lumps of the bodies, and, most of all, the mute gestures of the hands¹².

9 Atak na obóz wojskowy, 1808–1810, Colección Marqués de la Romana; 3 maja. *Rozstrzelanie powstańców madryckich*, 1814, Museo del Prado w Madrycie.

10 *Masakra w Korei*, 1951, Musée Picasso w Paryżu.

11 *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana*, 1868–1869, Städtische Kunsthalle w Mannheim.

12 Zwanym również *Rozstrzelanym* lub *Rozstrzelanym z Gestapowcem* (Andrzej Wróblewski. *Unikanie stanów pośrednich*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, Warszawa 2014, s. 218).

13 Zwane też *Rozstrzeleniem surrealistycznym* (*ibidem*).

6 Tadeusz Sobolewski, “Wróblewski według Wajdy”. *Rozstrzelanie jako początek*, <http://wyborcza.pl/1,75410,19814432,wroblewski-wedlug-wajdy-rozstrzelanie-jako-poczatek.html> [access: 25.09.2016]. Admittedly, Wróblewski spends the time of occupation in Vilnius, but this fact is of no consequence here (Marta Tarabula, *Kalendarium życia i twórczości*, [in:] Andrzej Wróblewski, ed. Zofia Gołubiew, Warszawa 1998, p. 167).

7 *Attack on the Military Camp*, 1808–1810, Colección Marqués de la Romana; *The Third of May, 1808*, in Madrid, 1814, Museo del Prado in Madrid.

8 *Massacre in Korea*, 1951, Musée Picasso in Paris.

9 *The Execution of Emperor Maximilian*, 1868–1869, Städtische Kunsthalle in Mannheim.

10 Also called *The Executed* or *The Executed with a Gestapo Officer* (Andrzej Wróblewski. *Unikanie stanów pośrednich*, ed. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, Warszawa 2014, p. 218).

11 Also called *The Surreal Execution* (*ibidem*).

12 Piotr Piotrowski, *Obraz po wielkiej wojnie*, [in:] *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, ed. Tomasz Gryglewicz, Andrzej Szczerski, Kraków 1999, pp. 17–18.

gnięty został dzięki niekonwencjonalności przedstawienia, summaryczności twarzy i brył ciał, a zwłaszcza niemych gestów dłoni¹⁴.

Mieczysław Porębski zauważa, że „zniszczenie człowieka to odebranie sensu jego ciała”¹⁵. Obrazy Wróblewskiego pomijają więc postaci oprawców, koncentrując się na osobie ofiary. To symboliczne „wymazanie” plutonu egzekucyjnego stawia odbiorcę w jeszcze mniej komfortowej sytuacji. Co prawda trudno wymagać, by oglądający utożsamiał się z oprawcami, lecz rola biernego świadka mordu nie przynosi chluby. Bezsprzecznie to, co od razu rzuca się oglądającemu *Rozstrzelania w oczy*, to poczucie strachu¹⁶. Każdy ma prawo do ochrony własnego życia, ale strach paraliżujący działanie implikuje upokorzenie. W momencie, w którym podmiot zaczyna być tożsamy z przedmiotem, człowiek zaczyna być traktowany jak rzecz¹⁷ i, jak pisze Julia Kristeva „w tej rzeczy, która niczego już nie wyznacza, a zatem nic już nie znaczy, dostrzegam ruinę świata, który zatarł swoje granice: omdlenie. Trup – oglądany bez Boga i nie z perspektywy nauki – to szczyt wstrętu. To śmierć pustosząca życie”¹⁸.

Po długotrwałej chorobie i kilkumiesięcznym pobytku w szpitalu, 27 stycznia 1990 r. zmarła żona Nobuyoshi’ego Arakiego, Yōko. Została pochowana na znajdującym się w pobliżu ich domu cmentarzu świątyni Jōkan. Po śmierci żony artysta, który dotychczas sprawiał wrażenie niezbyt wrażliwego, stwierdził: „Yōko nie była moją towarzyszką życia, byliśmy jednością, jednym umysłem, jednym ciałem. [...] Ona nie była moja żoną, ale fotografowanie jej było dla mnie wszystkim. Zrobiłem jej więcej zdjęć niż jakiegokolwiek innej kobiecie i była ona dla mnie najbardziej ekscytującym tematem”¹⁹. W innym miejscu wspomina: „Nie wiedziałem, jak bardzo kocham Yōko, ale bardzo zdziwiła mnie ilość zdjęć, które jej zrobiłem. Bez przerwy: kiedy rano myje zęby, kiedy się kochamy, kiedy czeka na pociąg, kiedy je. Widząc, jak często ją

Mieczysław Porębski notices that “to annihilate a man is to divest his body of meaning”¹³. Thus, Wróblewski’s paintings leave out the figures of the tormentors, focusing on the person of the victim. This symbolic “erasure” of the firing squad puts the viewer in an even less comfortable situation. To be sure, the viewer cannot be expected to identify with the tormentors, but the role of a passive witness to a murder is not glorifying. Undoubtedly, what one instantly notices in *Execution* is the sense of fear¹⁴. Everyone has the right to protect their own life, but the paralyzing fear suggests humiliation. When the subject becomes the object, man is treated as a thing¹⁵, and, as Julia Kristeva wrote, “in this thing, which doesn’t determine anything anymore, and thus does not mean anything, I see the ruin of the world that blurred its boundaries: a syncope. A corpse – examined without God and not from the point of view of science – is the apogee of revulsion. It is death, desolating life”¹⁶.

After a long illness and several months in a hospital, on January 27, 1990, the wife of Nobuyoshi Araki, Yōko, died. She was buried at the cemetery of a Jōkan temple near their house. After her death, the artist, who up till then didn’t seem particularly sensitive, stated: “Yōko was not only my life companion; we were one, one mind, one body. [...] She was not my muse, but photographing her was everything to me. I took more photographs of her than of any other woman and she was my most exciting subject”¹⁷. Elsewhere he recalls: “I didn’t know how much I loved Yōko, but I was surprised at how many photographs of her I had taken. I photographed her constantly: when she brushed her teeth in the morning, when we were making love, when she was waiting for a train, when she was eating. Seeing how often I photographed her, I come to the conclusion that I had to love her very much”¹⁸.

Nobuyoshi is a total artist. He doesn’t avoid displaying photos that often bring him accusations of transgressing social norms, he doesn’t hesitate to publish the images of the intimate details of

14 Piotr Piotrowski, *Obraz po wielkiej wojnie*, [w:] *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, red. Tomasz Gryglewicz, Andrzej Szczerski, Kraków 1999, s. 17–18.

15 Mieczysław Porębski, *Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, [w:] *idem, Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1983, s. 284–285.

16 Piotr Piotrowski, *Obraz...*, s. 18.

17 Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. Maciej Falski, Kraków 2007, s. 7nn.

18 *Ibidem*, s. 10.

19 Howard W. French, *A Lifelong Obsession with Women in Pictures*, „The New York Times”, 15 marca 2003.

13 Mieczysław Porębski, *Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, [in:] *idem, Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1983, pp. 284–285.

14 Piotr Piotrowski, *Obraz...*, p. 18.

15 Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, trans. Maciej Falski, Kraków 2007, pp. 7ff.

16 *Ibidem*, s. 10.

17 Howard W. French, *A Lifelong Obsession with Women in Pictures*, “The New York Times”, 15 March 2003.

18 Piotr Cypriański, *Kim jest Nobuyoshi Araki?*, [in:] *Nobuyoshi Araki*, Kraków 2002.

fotografowałem, dochodzę do wniosku, iż musiałem naprawdę bardzo ją kochać”²⁰.

Nobuyoshi jest artystą totalnym. Nie stroni od ujęć, które często ściągają na niego oskarżenia o przekroczenie norm obyczajowych, nie ma oporów przed upublicznieniem zdjęć rejestrujących intymne szczegóły swojego życia małżeńskiego. Jest artystą, który aparatu fotograficznego nie odłożył na półkę nawet w czasie nocy poślubnej i miesiąca miodowego. Bez oznak jakiegokolwiek zażenowania fotografował Yōko w każdej sytuacji i w każdym miejscu, kiedy się śmiała i kiedy płakała, kiedy krzątała się w kuchni i kiedy siedziała na sedesie. Fotograficzna rejestracja jej powolnego odchodzenia jest na pozór tym samym. Kiedy jednak przyjrzymy się tej serii dokładnie, dostrzeżemy wyraźne różnice. W tym portrecie powoli gasnącej żony widać zaskoczenie, rozpacz i żal. Zdjęcia robione są niby w pośpiechu, nie ma w nich jednak ani przypadkowości, ani błędów kadru. Seria jest zapisem choroby i agonii, wiele jest w niej ujęć rejestrujących grymasy bólu, stany otępienia, sen. Są ujęcia twarzy, są zdjęcia bezwładnie ułożonej ręki ze śladami nakłuć wenflonu, wychudzonych, bezradnych nóg. Są także zdjęcia Yōko ułożonej w trumnie, ceremonii pogrzebu, kwiatów zasadzonych przez artystę na trawniku pomiędzy dwoma pasami jezdni. Araki uzasadnia to następująco: „Gdybym nie udokumentował jej śmierci, zarówno opis stanu mojego umysłu, jak i zapewnienia o mojej miłości byłyby niepełne”²¹.

Fotografie z tego cyklu pokazał później publicznie na jednej ze swoich licznych wystaw i opublikował w albumie *Sentimentaru na Tabi / Fuyu no Tabi*²², który nazywa najbardziej „czystą” ze wszystkich swych wydanych prac. Książka składa się z dwóch części – pierwszą wypełnia fotograficzny zapis miesiąca miodowego Yōko i Arakiego²³, druga stanowi rejestrację procesu „odchodzenia” Yōko²⁴. O wydawnictwie tym artysta mówi, że miało dla niego przełomowe znaczenie, że otworzyło nowy rozdział w jego twórczości. Nobuyoshi, który dotąd zachłannie, wręcz hedonistycznie cieszył

his marriage. He’s an artist who didn’t put the camera away even during his wedding night and honeymoon. With no signs of shame he photographed Yōko in every situation and every place, when she laughed and cried, when she was in the kitchen and on the toilet. The photographic record of her slow passing away is seemingly the same thing. But when we look closer at the series, we see distinct differences. In this portrait of a slowly dying wife there is a sense of surprise, despair, and sorrow. The photos are taken as if in a rush, but there is no randomness to them, no misframings. The series is a record of an illness and agony; there are many photos showing the grimaces of pain, state of torpor, sleep. There are photos of the face, of a limp hand with visible marks left by the PVC, of scrawny, helpless legs. There are also photos of Yōko in a coffin, photos of the burial ceremony, and of the flowers left by the artist on the grass between two carriageways. This is how Araki justifies it: “If I hadn’t documented her death, both the description of my state of mind and the assurances of my love would be incomplete”¹⁹.

He later displayed the photographs from this cycle publicly at one of his numerous exhibitions and published them in the catalogue *Sentimentaru na Tabi / Fuyu no Tabi*²⁰, which he calls the most “pure” of all his published works. The book consists of two parts – the first one is a photographic record of Yōko’s and Araki’s honeymoon²¹, and the second one – of Yōko’s process of “passing away”²². The artist claims that this publication was a breakthrough that marked a beginning of a new chapter in his artistic development. Nobuyoshi, who up till then voraciously, hedonistically even, enjoyed life and showed it in his works, now started to concentrate on the topic of death and dying. The publication of the photographs of dying Yōko was met with different reactions. Her friends reacted especially negatively; for some of them, the exhibition was too sentimental, for others the displayed photographs were too realistic. There were also some who accused the artist of manipulation²³.

20 Piotr Cypryański, *Kim jest Nobuyoshi Araki?*, [w:] Nobuyoshi Araki, Kraków 2002.

21 Ibidem.

22 *Podróż sentymentalna / Podróż zimowa*.

23 Z 1971 r.

24 Nan Goldin, *Naked City: Photographer Nobuyoshi Araki’s Art. An Interview*, „ArtForum”, styczeń 1995; por. David McNeill, *Nobuyoshi Araki: Interview*, 2007, <http://www.timeout.com/london/art/nobuyoshi-araki-interview> [dostęp: 20.11.2016].

19 Ibidem.

20 *The Sentimental Journey / The Winter Journey*.

21 From 1971.

22 Nan Goldin, *Naked City: Photographer Nobuyoshi Araki’s Art. An Interview*, „ArtForum”, January 1995; cf. David McNeill, *Nobuyoshi Araki: Interview*, 2007, <http://www.timeout.com/london/art/nobuyoshi-araki-interview> [access: 20.11.2016].

23 Howard W. French, *A Lifelong Obsession...*; cf. I. Goetz, *Czuje, jakbym kogoś dotykała. Wywiad z Nan Goldin*, katalog kolekcji Goetz, Munich 1997, excerpt, press materials of CSW, Warszawa.

się życiem i ukazywał to w swoich pracach, zaczął koncentrować się na temacie śmierci i umierania. Upublicznienie fotografii umierającej Yōko spotkało się z różnymi reakcjami. Szczególnie negatywnie zareagowali jej znajomi i przyjaciele. Dla części z nich wystawa epatowała sentymentalizmem, dla innych prezentowane zdjęcia były zbyt realistyczne. Znaleźli się i tacy, którzy oskarżali artystę o manipulację²⁵.

Przy pomocy aparatu fotograficznego Araki reje-struje przemianę otoczenia, tworząc tym samym zapis upływającego czasu. Ten sam problem – upły-wającego czasu, przemijania, zbliżania się do kresu – porusza w swej twórczości Roman Opalka. Od 1965 r. aż do swojej śmierci w 2011 r. ten jeden z najbardziej rozpoznawalnych polskich artystów drugiej połowy XX w. realizował artystyczny projekt swojego życia – tak zwane obrazy liczone, *Opalka 1965. Od jednego do nieskończoności*²⁶. Pierwszy namalowany w ramach tej serii obraz, zatytułowany *Detal*, można dziś oglądać w łódzkim Muzeum Sztuki. To czarne płótno zamalowane ciasno w równych, poziomych rzędach liczbami od 1 do 35 327²⁷ otwiera jeden z najbardziej fascynujących projektów filozoficzno-artystycz-nych XX w. Komentując swoje działania, Opalka mówi: „Moja idea jest prosta jak życie, rozwija się od narodzin do śmierci. [...] To zadanie na całe życie, bo ostatnia liczba, która kiedyś namaluję, będzie oznaczać kres mego istnienia. Próbuję namalować coś, co nie było jeszcze namalowane. Namalować czas trwania jednej egzystencji”²⁸. Stąd, jak trafnie zauważa Małgorzata Kitowska-Łysiak, „Roman Opalka jest jednym z najbardziej znanych polskich artystów współczesnych, który w swej twórczości w szczególnie sposób podejmuje tematykę wani-tynną”²⁹. Jak mówił artysta,

największą trudnością naszego istnienia jest czas. A za-tem nie malować jabłek, nie malować choćby nawet kwa-dratów na kwadracie. Maluj wobec tego czas. Taka była idea. One się oczywiście, te obrazy, zaczęły od tak zwa-nych chronomów. To jest chciałem być malarzem –

With a photographic camera, Araki captures the transformation of the surroundings, thus creating a record of the passing time. The same problem – the passage of time, transience, approaching the end – is taken up by Roman Opalka in his works. Since 1965 up until his death in 2011, this one of the most recognizable Polish artists of the second half of the 20th century was carrying out his life's project – the so-called counted paint-ings, *Opalka 1965. From One to Infinity*²⁴. The first painting from this series, entitled *Detail*, is now among the collections of the Museum of Art in Łódź. This black canvas, on which the artist painted numbers from 1 to 35,327 in tight, even, horizontal rows²⁵, opens one of the most fasci-nating philosophical-artistic projects of the 20th century. Commenting on his actions, Opalka says: “My idea is simple as life itself, it is being devel-oped from birth until death. [...] It is a life-long task, because the last number I will paint will signify the end of my existence. I endeavour to paint something that has not yet been painted – the duration of one life”²⁶. Thus, as aptly noticed by Małgorzata Kitowska-Łysiak, “Roman Opalka is one of the most famous contemporary Polish artists, who in his works in a distinct way takes up the theme of *vanitas*”²⁷. As the artist himself stated,

the biggest difficulty of our existence is time.

So, don't paint apples, don't even paint squares on an-other square. Paint time. This was the idea. They began, the paintings, of course, with the so-called chronomes. That is, I wanted to be an artist-hourglass. It was a happy coincidence that in Polish an hourglass is also a notice or a poster informing that someone has passed away, as they say. [...] I instantly understood that this had to be done one's whole life²⁸.

With time, the artist began to introduce elements clarifying the rules of the “duration” of the cycle – he decided that every painting was to be the same

25 Howard W. French, *A Lifelong Obsession...*; por. I. Goetz, Czuję, jakbym kogoś dotykała. Wywiad z Nan Goldin, katalog kolekcji Goetz, Monachium 1997, fragment, materiały prasowe CSW, Warszawa.

26 *Zmarł polski malarz Roman Opalka*, „Gazeta Wyborcza”, 6 sierpnia 2011, http://wyborcza.pl/1,75410,10074309,Zmarl_polski_malarz_Roman_Opalka.html [dostęp: 02.10.2016].

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*.

29 Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Roman Opalka*, Culture.pl, <http://culture.pl/pl/tworca/roman-opalka> [dostęp: 02.10.2016].

24 *Zmarł polski malarz Roman Opalka*, „Gazeta Wyborcza”, 6 August 2011, http://wyborcza.pl/1,75410,10074309,Zmarl_polski_malarz_Roman_Opalka.html [access: 02.10.2016].

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

27 Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Roman Opalka*, Culture.pl, <http://culture.pl/pl/tworca/roman-opalka> [access: 02.10.2016].

28 Anna Maria Mydlarska, Jacek Mydlarski, *Roman Opalka. Czas artysty, czas sztuki* [part 1/3], Video Studio Gdańsk, 1998, <http://www.tvp.info/5031838/roman-opalka-malowal-czas-swojego-zycia> [access: 02.10.2016].

-klepsydrą. Szczęśliwie się złożyło, że w języku polskim klepsydra znaczy również wywieszka czy plakat świadczący o tym, że ktoś odszedł, jak to się powiada. [...] Od razu sobie skojarzyłem, że to trzeba robić całe życie³⁰.

Z czasem artysta zaczął wprowadzać elementy doprecyzowujące zasady „trwania” cyklu – przyjął, że każdy obraz ma mieć ten sam wymiar³¹, zaczął rejestrować swój głos, monotonnie odliczający kolejne liczby³², postanowił rozbielać każdy kolejny obraz o jeden procent, co w efekcie miało doprowadzić do zapisu białą na białym³³, każdy dzień zaczynał od wykonania fotograficznego autoportretu w identycznym ustawieniu, uczesaniu, w białej koszuli, w ciasnym kadrze³⁴. „Decyzja o fotografowaniu mojej twarzy wzięła się z bezsprzecznej konieczności, by nic nie stracić z chwytania czasu”³⁵. Dzięki tym zabiegom „równorzędna” rolę w jego sztuce odgrywają dopełniające się elementy: wizualne (obraz, autoportret fotograficzny) i foniczne (nagrany głos odliczający kolejne, zapisane na płótnie liczby)”³⁶. Ta indywidualna koncepcja artystyczna odmierzająca upływający czas, wsparta rejestracją zmieniającego się wizerunku i głosu, stała się swoistego rodzaju nowoczesnym *memento mori*. „W kontekście mojego programu śmierć nie jest złą wiadomością: za jej sprawą obraz będzie skończony w sposób jak nigdy doskonały”³⁷.

W 1984 r. Andres Serrano wykonał fotografię, którą obdarzył zagadkowym na pozór tytułem *Cabeza de vaca*. Stosując grę słów³⁸, Serrano żongluje tu odniesieniami do historii, wykorzystując dosłowne znaczenie przydomka jednego z hiszpańskich

size²⁹, he started to record his voice, monotonously counting the numbers³⁰, he decided to whiten every next painting by one percent, which was supposed to lead to using white paint on white background³¹, he started every day by taking a photograph of himself, posed identically, with the same hairdo and white shirt, in a tight frame³². “The decision to photograph my face came from the undisputed need to lose nothing in the capturing of time”³³. Thanks to these artistic moves, “an equal role in his art is played by different elements: visual (painting, photographic self-portrait) and phonic (the recorded voice, counting the numbers painted on the canvas)”³⁴. This personal artistic idea of measuring the passing time, supported by recording the changing appearance and voice, became a contemporary *memento mori* of sorts. “In the context of my programme, death is not bad news: it will allow the painting to be completed in a manner more perfect than ever before”³⁵.

In 1984, Andres Serrano took a photograph which he presented with a seemingly mysterious title *Cabeza de vaca*. Making a play on words³⁶, Serrano juggles historical references, using the literal meaning of the alias of one of the Spanish conquistadors³⁷. The said photograph depicts a beautiful

30 Anna Maria Mydlarska, Jacek Mydlarski, *Roman Opalka. Czas artysty, czas sztuki* [część 1/3], Video Studio Gdańsk, 1998, <http://www.tvp.info/5031838/roman-opalka-malowal-czas-swojego-zycia> [dostęp: 02.10.2016].

31 196 cm × 135 cm, wykonany białym pigmentem na szarym tle (Roman Opalka, <http://opalkaroman.prv.pl/>) [dostęp: 02.10.2016].

32 Małgorzata Kitowska-Lysiak, *Roman...; por. Roman...; Monika Małkowska, Cyfry Romana Opalki*, <http://www.weranda.pl/sztuak-new/slawni-artysci/cyfry-romana-opalki> [dostęp: 02.10.2016]; *Zmarł polski malarz...*

33 *Zmarł polski malarz...*

34 *Ibidem*.

35 Ludovico Pratesi, *Roman Opalka. Czas życia i czas obrazu*, tłum. Agnieszka Jaźwińska-Pudlis, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2505-roman-opalka-czas-zycia-i-czas-obrazu.html> [dostęp: 02.10.2016].

36 Małgorzata Kitowska-Lysiak, *Roman...*

37 Monika Małkowska, *Cyfry...*

38 *Cabeza da vaca* (hiszp.) – głowa krowy.

29 196 cm × 135 cm, white pigment on a grey background (Roman Opalka, <http://opalkaroman.prv.pl/>) [access: 02.10.2016].

30 Małgorzata Kitowska-Lysiak, *Roman...; cf. Roman...; Monika Małkowska, Cyfry Romana Opalki*, <http://www.weranda.pl/sztuak-new/slawni-artysci/cyfry-romana-opalki> [access: 02.10.2016]; *Zmarł polski malarz...*

31 *Zmarł polski malarz...*

32 *Ibidem*.

33 Ludovico Pratesi, *Roman Opalka. Czas życia i czas obrazu*, trans. Agnieszka Jaźwińska-Pudlis, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2505-roman-opalka-czas-zycia-i-czas-obrazu.html> [access: 02.10.2016].

34 Małgorzata Kitowska-Lysiak, *Roman...*

35 Monika Małkowska, *Cyfry...*

36 *Cabeza de vaca* (Spanish) – head of a cow.

37 It refers to the Spanish conquistador Álvaro Núñez (1491–1559), also called Cabeza de Vaca; he participated in the 1528 expedition of Pánfil de Narváez, who along with four hundred settlers wandered through the coast of the Gulf of Mexico in search for gold. After the death of Pánfil, together with the surviving members of the expedition, he traversed the vast areas of the southern part of North America. The reports about the Pueblo Indians and their alleged riches (the so-called Seven Golden Cities of Cibola) spread by Álvaro Núñez in Spain contributed to the decision to send more Spanish expeditions to these regions. In 1541 Álvaro Núñez was appointed the intendant of the colony of La Plata. He was removed from office by “rebellious subjects” and sent back to Spain. In his old age he settled in Seville, where he died in

konkwistadorów³⁹. Rzeźbiona fotografia przedstawia piękną, sprawiającą wrażenie żywej głowę krowy umieszczoną na piedestale pomalowanym we wzór imitujący strukturę marmuru⁴⁰. Sfotografowany „dumnie uniesiony” łeb zwierzęcia sprawia absurdalnie natrętne i niestosowne wrażenie. Budzi zachwyt, lecz jednocześnie wywołuje poczucie irracjonalnego lęku.

Narastająca od lat 50. XX w. świadomość emancypacyjna różnych amerykańskich środowisk etnicznych sprawiła, że w połowie lat 80. opinia publiczna była przygotowana, by zwrócić uwagę na konteksty polityczne omawianej pracy. Wydaje się jednak, że można umieścić ją także w szerszej perspektywie. Leżący na postumencie łeb krowy kojarzy się z głową świętego Jana Chrzciciela na tacy Salome. Ta parafraza, w której głowa chrześcijańskiego męczennika zastąpiona zostaje produktem mięsnym⁴¹, może być odczytywana jako głos w obronie zabijanych zwierząt. Ale kompozycja ta niesie jeszcze inne możliwości interpretacyjne. Otóż, jak wiemy, głowę świętego Jana Chrzciciela podano Salome na tacy⁴², na zdjęciu Serrano zaś głowa krowy sfotografowana została na swego

*Ta indywidualna koncepcja
artystyczna odmierzająca
upływający czas, wsparta
rejestracją zmieniającego
się wizerunku i głosu,
stała się swoistego rodzaju
nowoczesnym memento mori.*

*This personal artistic idea of
measuring the passing time, supported
by recording the changing appearance
and voice, became a contemporary
memento mori of sorts.*

39 Odnosi się to do przezwiska hiszpańskiego konkwistadora Álvара Núñeza (1491–1559), zwanego Cabeza de Vaca, będącego w 1528 r. uczestnikiem wyprawy Pánfila de Narváeza, który wraz z czterystoma osadnikami wędrował po brzegach Zatoki Meksykańskiej w poszukiwaniu złota. Po śmierci Pánfila wraz z ocalałymi członkami wyprawy przemierzył rozległe obszary południowej części Ameryki Północnej. Rozpowszechniane przez Álvара Núñeza w Hiszpanii wiadomości o Indianach Pueblo i rzekomych bogactwach (tak zwanych Siedmiu Złotych Miastach Cíbola) przyczyniły się do podjęcia kolejnych hiszpańskich wypraw na te tereny. W r. 1541 Álvar Núñez został mianowany namiestnikiem kolonii La Plata. Z tego stanowiska został usunięty przez „zbuntowanych poddanych” i odesłany do Hiszpanii. Na stare lata osiadł w Sewilli, w której zmarł w 1559 r. (por. Robert Hobbs, *Andres Serrano: The Body Politic*, [w:] *Andres Serrano. Fotografiska arbeten/Works 1983–1993*, Malmö 1996, s. 23; Piotr Piotrowski, *Z bluźnierczej historii sztuki*, [w:] *Andres Serrano. Prace z lat 1986–1992*, Warszawa 1994, s. 10–11; *idem, W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Poznań 1996, s. 117–118. Jako że w dwóch ostatnich przypadkach jest to ten sam tekst, dalsze odwołania odnosić się będą do publikacji z 1994 r.).

40 Na przedmiot ten artysta natknął się w apartamencie Tima Rollinsa i Kate Pierson, który Serrano i Ault wówczas zajmowali.

41 Na co trafnie zwraca uwagę Tobey Crockett (Tobey Crockett, *Andres Serrano, „Splash”*, kwiecień 1989; por. Lucy Lippard, *Andres Serrano: The Spirit and the Letter, „Art in America”*, kwiecień 1990, s. 241.

42 Mt 14, 1–12; Mk 6, 17–29. Cytaty biblijne podaje za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. Augustyn Jankowski OSB, tłum. Zespół z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań 1980.

head of a cow; it looks alive and is placed on a pedestal painted so as to imitate the structure of marble³⁸. The photographed animal head, “proudly held up high”, evokes an absurdly intrusive and improper feeling. It inspires awe, at the same time eliciting a sense of irrational fear.

The awareness and emancipation of different American ethnic communities, increasing since the 1950s, prepared the public opinion of the 1980s to notice the political contexts of the analysed work. It seems, however, that it can also be put in a broader perspective. The cow’s head on the pedestal brings to mind the head of John the Baptist on Salome’s plate. This paraphrase, in which the head of the Christian martyr is being replaced with a meat product³⁹, could be interpreted as a voice in

1559 (cf. Robert Hobbs, *Andres Serrano: The Body Politic*, [in:] *Andres Serrano. Fotografiska arbeten/Works 1983–1993*, Malmö 1996, p. 23; Piotr Piotrowski, *Z bluźnierczej historii sztuki*, [in:] *Andres Serrano. Prace z lat 1986–1992*, Warszawa 1994, pp. 10–11; *idem, W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Poznań 1996, pp. 117–118. As in both latter cases it is the same text, further references will be made to the 1994 publication).

38 The artist found this object in Tim Rollins’s and Kate Pierson’s apartment, at that time occupied by Serrano and Ault.

39 As aptly noticed by Tobey Crockett (Tobey Crockett, *Andres Serrano, “Splash”*, April 1989; cf. Lucy Lippard, *Andres*

rodzaju piedestale, wyeksponowana niczym trofeum. Pojawia się tu analogia do walki Dawida z Goliatem jako symbolu zwycięstwa słabego nad potężnym:

Dawid podbiegł i stanął nad Filistynem, chwycił jego miecz, i dobywszy z pochwy, dobił go; odrąbał mu głowę. Gdy spostrzegli Filistyni, że ich wojownik zginął, rzucili się do ucieczki. Powstali mężowie Izraela i Judy, wydali okrzyk wojenny i ścigali Filistynów aż do Gat i bram Ekranu; a trupy filistyńskie leżały na drodze z Szaaraim aż do Gat i Ekranu. Izraelici wracając potem z pościgu za Filistynami, złupili ich obóz. Dawid zaś zabrał głowę Filistyna i przeniósł ją do Jerozolimy, a zbroję umieścił w przybytku⁴³.

Jeżeli *Cabeza de vaca* jest pracą o wymowie politycznej, nawiązującą do ówczesnej sytuacji w Ameryce Środkowej, to przytoczony fragment Pierwszej Księgi Samuela wydaje się trafniejszy niż opowieść o ścięciu świętego Jana Chrzciciela. Wydarzenia ostatnich lat dopisały jeszcze jedną, straszliwą możliwość interpretacyjną. W świecie muzułmańskim śmierć przez ścięcie głowy to hańba; w cywilizacji Zachodu kilka wieków temu śmierć przez ścięcie głowy mieczem uważano za śmierć honorową, lecz dziś zadanie w ten sposób śmierci uważano by za okrutne. W obu wypadkach jest to barbarzyństwo. I o tym, zdaje się, traktuje omawiany obraz. A wysoki połysk cibachromowej odbitki nadaje mu cech tyleż parodii, co wytrącającego z równowagi surrealistycznego snu, wywołując doznanie, iż fotografia ta sama w sobie stanowi dziwną, komercyjną ikonę śmierci⁴⁴.

W Wielki Piątek 1985 r. Serrano zrobił zdjęcie, które znane jest pod nazwą *Blood Cross*⁴⁵. Obraz ten, przedstawiający ociekający krwią krzyż, zdaje się klimatem nawiązywać do hollywoodzkich apokaliptycznych wizji z gatunku *science fiction*. Użycie krwi, zarówno w tej, jak i w innych pracach Serrano, ma bardzo konkretny wymiar symboliczny. W jednej ze swoich wypowiedzi artysta zauważa, iż

Kościół, mając obsesję na punkcie ciała i krwi Chrystusa, równocześnie stara się tłumić i zaprzeczać jego fizycznej naturze. Widać w tym wyraźną ambiwalencję; idealizowanie ciała to jedno, czym innym jest jednak mieć z nim rzeczywiście do czynienia. Rewidując sposób idealizacji płynów ustrojowych, staram się uosobić to napięcie w religii instytucjonalnej⁴⁶.

defence of the killed animals. Still, this composition is open to yet another possibilities of interpretation. Well, as we know, the head of St. John the Baptist was handed to Salome on a plate⁴⁰, and in Serrano's photograph the cow's head is placed on a kind of a pedestal, exhibited as a trophy. An analogy arises to the fight between David and Goliath as a symbol of the victory of the weak against the strong:

Then David ran and stood over the Philistine and took his sword and drew it out of its sheath and killed him and cut off his head with it. When the Philistines saw that their champion was dead, they fled. And the men of Israel and Judah rose with a shout and pursued the Philistines as far as Gath and the gates of Ekron, so that the wounded Philistines fell on the way from Shaaraim as far as Gath and Ekron. And the people of Israel came back from chasing the Philistines, and they plundered their camp. And David took the head of the Philistine and brought it to Jerusalem, but he put his armor in his tent⁴¹.

If *Cabeza de vaca* is a political work, referring to the situation in the Middle America at that time, the cited excerpt from the First Book of Samuel seems more adequate than the tale about the beheading of St. John the Baptist. The events of the recent years added yet another terrible interpretation possibility. In the Muslim world, death by beheading is perceived as a dishonour; in the Western civilization, several centuries ago death by beheading with a sword was considered honourable, but today it would be regarded as cruel. In both cases it's a barbarity. And it seems that this is of what the analysed image speaks. And the high gloss of the Cibachrome photograph makes it in equal parts a parody and a surreal, unnerving dream, triggering a feeling that this photograph in itself constitutes an odd, commercialized icon of death⁴².

On Good Friday 1985, Serrano took a photo known under the title of *Blood Cross*. The atmosphere of this image, depicting a cross dripping with blood, seems to refer to the Hollywood apocalyptic science-fiction visions. The use of blood, both in this and in other of Serrano's works, has a very

⁴³ 1 Sm 17, 51–54.

⁴⁴ Robert Hobbs, *Andres Serrano...*, s. 24.

⁴⁵ *Krwawiący krzyż*.

⁴⁶ Patrick Finnegan, *Bearing the Cross*, „Contemporanea”, listopad 1990, s. 32nn, cyt. za: Robert Hobbs, *Andres Serrano...*, s. 25.

Serrano: *The Spirit and the Letter*, „Art in America”, April 1990, p. 241).

⁴⁰ Matt 14, 1–12; Mark 6, 17–29.

⁴¹ 1 Sam 17, 51–54 (quotation after the English Standard Version Bible).

⁴² Robert Hobbs, *Andres Serrano...*, p. 24.

Blood Cross stanowi ważny moment przejściowy w twórczości artysty. Dzięki niej w polu jego zainteresowań znalazły również inne płyny fizjologiczne, a powstałe z ich użyciem prace zachwycają abstrakcyjną prostotą.

Kolejna praca w tej serii powstała w sylwestra 1986 r. – była to fotografia zatytułowana *Milk, Blood*⁴⁷. Jej abstrakcyjność uitorowała drogę wielu eksperymentom podjętym w kolejnym roku, który okazał się jednym z najważniejszych w rozwoju artystycznym Andresa Serrana. To właśnie wtedy powstały takie prace jak *Bloodstream*⁴⁸, *Milk Cross*⁴⁹, *Circle of Blood*⁵⁰ czy *Blood and Soil*⁵¹. W każdym z tych przypadków główne działanie sprowadza się do takiego pokazania płaszczyzny obrazu, by osiągnąć efekt znany z dzieł Mondriana czy Malewicza⁵². Większość badaczy zajmujących się twórczością Serrana pomija aspekt estetyczny jego prac, skupiając się głównie na sferze semantycznej. A przecież nieprzypadkowo te zdjęcia zachwycają swym pięknem⁵³. Artysta sam zresztą zwraca na to uwagę, mówiąc: „Całkowicie zestetyzowałem ten niezwykle podstawowy materiał i w moich obrazach moc nie jest czymś odrażającym, to coś bardzo pięknego, to pięknie jarzące się światło”⁵⁴.

Fotografując zbiornik wypełniony mlekiem i krwią czy też uryną, artysta uzyskał niezwykle estetyczny efekt czystego, płasko kładzionego koloru. Bylibyśmy jednak niesprawiedliwi, analizując te prace tylko z perspektywy ikonograficznej. Jak zauważa Lucy Lippard, na „*Milk, Blood*”, pierwszą w pełni abstrakcyjną pracę, wpływ miał zarówno

particular symbolic dimension. The artist once stated that

the Church, obsessed with the body and blood of Christ, at the same time attempts to suppress and deny his physical nature. There is a clear ambivalence in that; idealizing the body is one thing – it's something else to actually have contact with it. Revising the ways of idealizing bodily fluids, I attempt to embody this tension inherent to institutionalized religion⁴³.

Blood Cross is an important moment of transition in the artist's development. It placed other bodily fluids in his area of interest, and the works in which they were used amaze with abstract simplicity.

The next work in the series was created on New Year's Eve in 1986 – it was a photograph entitled *Milk, Blood*. Its abstractness paved the way to many experiments carried out in the next year, which turned out to be one of the most important in Andres Serrano's artistic development. It was then that the works such as *Bloodstream*⁴⁴, *Milk Cross*⁴⁵, *Circle of Blood*⁴⁶, or *Blood and Soil*⁴⁷ were created. In each of these cases the artist aims at presenting the surface of the work so as to achieve the effect known from the paintings of Mondrian or Malewicz⁴⁸. Most of the researchers of Serrano's artistic output ignore the aesthetic aspect of his works, focusing solely on their sematic dimension. Yet these photos intentionally enrapture with their beauty⁴⁹. The artist himself points to this fact, saying: “I completely aestheticized this remarkably basic material, and the urine in my paintings is not revolting, it's very beautiful, it's a beautifully glowing light”⁵⁰.

47 Mleko, krew.

48 Struga krwi – zdjęcie zbiornika wykonanego z pleksiglasu, wypełnionego mlekiem, do którego następnie artysta wlewał krew, fotografując zachodzące procesy.

49 Mleczny krzyż – fotografia ta pokazuje wypełniony mlekiem zbiornik w kształcie krzyża, zanurzony w innym, wypełnionym krwią.

50 Krąg krwi – zdjęcie prostokątnego zbiornika wypełnionego moczem, w którym znajdował się drugi, okrągły pojemnik wypełniony krwią. Tytuł ten można by również przetłumaczyć jako *Koło krwi*, lecz ze względu na swą dwuznaczność *Krąg krwi* zdaje się być tłumaczeniem właściwszym.

51 Krew i ziemia – zdjęcie zainspirowane pracami Anselma Kiefera i jego odniesieniami do nadmiaru niemieckiego patriotyzmu. By stworzyć ten obraz, Serrano zalał krwią zbiornik z pleksiglasu, wypełniony częściowo ziemią, a następnie go sfotografował.

52 Robert Hobbs, *Andres Serrano...*, s. 25; por. Lucy Lippard, *Andres Serrano...*, s. 242.

53 Nawet jeśli przedstawiają tak drażniące i wywołujące u wielu uczucie odrazy płyny ustrojowe.

54 Derek Guthrie, *Taboo Artist: Serrano Speaks*, „New Art Examiner”, wrzesień 1989, s. 45.

43 Patrick Finnegan, *Bearing the Cross*, “Contemporanea”, November 1990, p. 32ff, qtd. in: Robert Hobbs, *Andres Serrano...*, p. 25.

44 A photograph of a Plexiglas container filled with milk, into which the artist subsequently poured blood, photographing the occurring processes.

45 This photograph shows a container in the shape of a cross filled with milk and submerged in another container filled with blood.

46 A photograph of a rectangular container filled with urine, in which another, round container filled with blood is submerged.

47 A photograph inspired by the works of Anselm Kiefer and his references to the overabundance of German patriotism. To create this image, Serrano poured blood into a Plexiglas container filled partly with soil, which he then photographed.

48 Robert Hobbs, *Andres Serrano...*, p. 25; cf. Lucy Lippard, *Andres Serrano...*, p. 242.

49 Even if they depict bodily fluids, so vexing and revolting for many people.

50 Derek Guthrie, *Taboo Artist: Serrano Speaks*, “New Art Examiner”, September 1989, p. 45.

symbolizm sztuki, jak i symbolizm religijny”⁵⁵. Idąc tym tropem, Baruch Kirschenbaum twierdzi, iż nadane przez artystę pracom tytuły, takie jak *Milk*, *Blood* czy *Circle of Blood*, zmuszają odbiorcę do baczniejszego przyjrzenia się ludzkiemu ciału. Odnosząc się do sfery symboliki, Kirschenbaum odczytuje mleko w kontekście czystości Najświętszej Marii Panny, krew natomiast w kontekście ofiary Chrystusa⁵⁶. Tłumaczenie takie wydaje się niezwykle banalne i zapewne dlatego autor dorzuca zaraz uwagę, iż krew kojarzona może być również z epidemią AIDS⁵⁷, co moim zdaniem kieruje nas na właściwy tor interpretacyjny – Serrano traktuje bowiem wykorzystanie krwi jako naturalną konsekwencję swoich wcześniejszych działań. Należy przy tym pamiętać, iż krew została mocno „upolityczniona” w połowie lat 80. W 1984 r. po raz pierwszy do publicznej wiadomości dotarła informacja, iż HIV rozprzestrzenia się głównie poprzez bezpośredni kontakt z zakażoną krwią. Kulminacja dyskusji poświęconej AIDS przypada na lipiec 1987 r. Wówczas to naukowcy potwierdzili, iż komary spożywające zakażoną krew nosiciela mogą przechowywać HIV przez dwa lub trzy dni, nawet jeśli nie ma żadnego dowodu na to, że mogą przynieść go na innych.

Powszechny strach przed „złą krwią” jako medium przenoszącym AIDS oraz debaty publiczne poświęcone testom sprawiają, że prace Serrano wykorzystujące płyny fizjologiczne rozpatrywać należy w kontekście zagrożenia śmiercią wynikającego z AIDS⁵⁸. Artysta zwraca na to uwagę już w pierwszej połowie 1987 r. Kiedy pracował nad serią fotografii przedstawiających wytrysk nasienia⁵⁹,

By photographing a container filled with milk and blood or urine, the artist achieved an extremely aesthetic effect of a pure, flatly laid colour. We would be unjust, however, to analyse these works only from the perspective of iconography. As noted by Lucy Lippard, “*Milk, Blood*, the first fully abstract work, was influenced by both the symbolism of art, and the symbolism of religion”⁵¹. Following this trail, Baruch Kirschenbaum claims that the titles given by the artist to his works, such as *Milk, Blood* or *Circle of Blood*, force the viewer to take a closer look at the human body. Referring to the sphere of symbols, Kirschenbaum interprets milk in the context of the purity of the Holy Virgin Mary, and blood – in the context of Christ’s sacrifice⁵². This explanation seems awfully trivial and perhaps this is why the author instantly adds that blood can also suggest the AIDS epidemic⁵³, which, in my opinion, guides us to the right track of interpretation – for Serrano treats the use of blood as a natural consequence of his earlier activities. We have to remember that blood was quite “politicized” in the middle of the 1980s. In 1984 information that HIV is transferred mostly through direct contact with infected blood for the first time reached the wider public. July 1987 was the culmination point of the debate on AIDS. It was then that the scientists confirmed that mosquitos consuming the blood of an infected person can store the virus for two or three days, even if there is no proof that they can infect other people.

Because of the universal fear of the “bad blood” as a medium transferring HIV and the public debates devoted to the tests, Serrano’s works that use bodily fluids should be considered in the context of the threat of death resulting from AIDS⁵⁴. The artist

55 Lucy Lippard, *Andres Serrano...*, s. 242.

56 Baruch Kirschenbaum, *Szczyny i światło*, tłum. Marcin Giżycki, „Obieg”, 49/50(1993), s. 14. Cynthia Freeland, odnosząc się do „problemu krwi” w kulturze, wspomina przy okazji między innymi o Przymierzu Jahwe z Izraelitami, podaje przykład Agamemnona, Abrahama itp. (por. Cynthia Freeland, *Czy to jest sztuka? Wprowadzenie do teorii sztuki*, tłum. Robert Bartoń, Poznań 2004, s. 25).

57 Baruch Kirschenbaum, *Szczyny...*, s. 14.

58 Pierwszym w literaturze przedmiotu odniesieniem łączącym użycie przez Serrano *bodily fluids* z AIDS jest niezwykle subtelna aluzja Elizabeth Hess: „Jeżeli Serrano jest adwokatem diabła, nie wykonuje on właściwie swojej pracy; artysta nie popiera tej czy innej opcji, co sprawia, że jego praca przemawia do głównego nurtu odbiorców. Co więcej, nawet jego najbardziej abstrakcyjne obrazy są w stanie stawiać pytania: Co się dzieje, kiedy kruszą się religijne ikony? Dlaczego nasze płyny ustrojowe są toksyczne?” (Elizabeth Hess, *The Last Temptation of Jesse Helms*, „The Village Voice”, grudzień 1989, s. 125, cyt. za: Robert Hobbs, *Andres Serrano...*, s. 28).

59 *Untitled (Ejaculate in Trajectory)*.

51 Lucy Lippard, *Andres Serrano...*, p. 242.

52 Baruch Kirschenbaum, *Szczyny i światło*, trans. Marcin Giżycki, „Obieg”, 49/50(1993), p. 14. Cynthia Freeland, referring to the “problem of blood” in culture, recalls, among others, Yahweh’s covenant with the Israelites, Agamemnon, Abraham, etc. (cf. Cynthia Freeland, *Czy to jest sztuka? Wprowadzenie do teorii sztuki*, trans. Robert Bartoń, Poznań 2004, p. 25).

53 Baruch Kirschenbaum, *Szczyny...*, p. 14.

54 In subject literature, the first reference connecting Serrano’s use of bodily fluids with AIDS is the remarkably subtle suggestion of Elizabeth Hess: “If Serrano is the devil’s advocate, he doesn’t perform his work properly; the artist doesn’t endorse any particular option, which is why his works speak to the mainstream viewers. What is more, even his most abstract images have the ability to pose questions: What happens when religious icons disintegrate? Why are our bodily fluids toxic?” (Elizabeth Hess, *The Last Temptation of Jesse Helms*, “The Village Voice”, December 1989, p. 125, qtd. in: Robert Hobbs, *Andres Serrano...*, p. 28).

w wywiadzie udzielonym Derekowi Guthriemu zasugerował łączenie jego prac bezpośrednio z problemem AIDS mówiąc, iż „w wieku AIDS zdjęcia nasienia mogą się odnosić zarówno do sfery seksualnej, jak i AIDS”⁶⁰. Wydaje się jednak, że dopiero Denson w pełni odczytał ich przesłanie, zauważając, iż „bioprodukty”⁶¹ Serrano podświadomie ukazują lęk przed zagrożeniem ze strony obcego, niewidzialnego wroga, jakim jest przenoszony drogą płciową HIV. Dzisiaj to wkraczające nawet do klinik medycznych poczucie zagrożenia zdaje się być wszechobecne. O krwi, nasieniu, urynie i kale nie myśli się już jedynie jako o substancjach „niedelikatnych” czy „perwersyjnych” – są one opatrzone etykietą *biohazard* i trzeba się z nimi obchodzić ostrożnie, nawet w najbardziej dbającym o higienę środowisku⁶². Wydaje się więc uprawnione odczytywanie znaczeń takich prac jak *Blood* czy też *Circle of Blood* w kontekście zagrożenia śmiercią. Kiedy na fotografii Serrano spojrzymy przez pryzmat AIDS, nabierają one niezwykle groźnego zabarwienia i przestają oddziaływać jedynie prostotą geometrii czy czystością koloru. Szczególnie ponurego wydźwięku nabiera praca *Circle of Blood*, przedstawiająca wypełnione krwią laboratoryjne szkiełko do badań. Piękno zaczyna tchnąć grozą.

Wiemy, że pod koniec 1991 lub na początku 1992 r. Serrano spędził trzy miesiące na robieniu zdjęć w kostnicy. Ze względu na szacunek dla zmarłych oraz mając na uwadze problem identyfikacji zwłok zdecydował, że nigdy nie wyjawia miejsca, z którego pochodzą wykonane przez niego zdjęcia. Stąd też różnego rodzaju domysły wskazujące raz na Francję, innym razem na Nowy Jork⁶³. Ów szacunek miał również wpływ na kadrowanie ciał – na żadnym ze zrobionych przez artystę zdjęć nie widać cech charakterystycznych czy szczególnych, dzięki którym byłaby możliwa identyfikacja zmarłego, a, jak sam przyznaje, sfotografował 95% ciał, które pojawiły się wówczas w kostnicy. Powstała seria nosi nazwę *The Morgue (Cause of Death)*⁶⁴ i składa się z wielkoformatowych, kolorowych fotografii przedstawiających fragmenty zwłok. Każda z prac opatrzona jest oddzielnym tytułem informującym o przyczynie zgonu danej osoby. Na podstawie tych lakonicznych notatek utworzyć można osobliwą listę przyczyn zejścia: zapalenie płuc, infekcyjne

emphasizes this fact as early as in the first half of 1987. When he was working on a series of photographs depicting ejaculation⁵⁵, in an interview with Derek Guthrie he suggested that his works should be connected directly to the problem of AIDS, saying that “in the age of AIDS, photos of semen can refer to both the sphere of sexuality, and to AIDS”⁵⁶. It seems, however, that Denson was the first to fully interpret their meaning, noting that Serrano’s “bio-products”⁵⁷ subconsciously reveal the fear of the alien, invisible enemy that is HIV, transferred through sexual contact. Today, this fear, finding its way even into medical clinics, seems omnipresent. We no longer think about blood, semen, urine, and faeces as “inelegant”, “perverse” substances – we put a “biohazard” label on them, and they need to be handled carefully, even in the most hygiene-conscious environment⁵⁸. Thus, it seems justified to interpret the meanings of such works as *Blood* or *Circle of Blood* in the context of a deadly threat. When we look at Serrano’s photographs from the point of view of AIDS, they acquire quite a dangerous tinge and cease to influence the viewer only with the geometric simplicity and the purity of colour. The latter work, depicting a blood film, acquires an especially gloomy connotation. Beauty starts to emanate a sense of dread.

We know that at the end of 1991 or at the beginning of 1992 Serrano spent three months photographing bodies in a morgue. Because of the respect for the dead and keeping in mind the problem of identifying the corpses he decided never to reveal the place where he took the photographs. That gave rise to different conjectures, pointing once to France, another time to New York⁵⁹. This respect also influenced the way the bodies were framed – neither of the photographs taken by the artist shows any distinctive features that would allow for the identification of the deceased, and, as he admits himself, he photographed 95% of the bodies stored in the morgue at that time. The resulting series is entitled *The Morgue (Cause of Death)* and is comprised of large-format colour photographs depicting fragments of corpses. Each work is provided with its own title informing about the cause of death of a given person. Based on these concise data, a peculiar list can be created: pneumonia,

60 Derek Guthrie, *Taboo Artist...*, s. 45.

61 Określenie wyraźnie akcentowane przez Serrano.

62 Roger G. Denson, *Bad Boy Sublimations*, „Contemporanea”, listopad 1990, s. 38.

63 Robert Hobbs, *Andres Serrano...*, s. 42.

64 *Kostnica (Przypadki śmierci)*.

55 *Untitled (Ejaculate in Trajectory)*.

56 Derek Guthrie, *Taboo Artist...*, p. 45.

57 A term visibly highlighted by Serrano.

58 Roger G. Denson, *Bad Boy Sublimations*, „Contemporanea”, November 1990, p. 38.

59 Robert Hobbs, *Andres Serrano...*, p. 42.

Być może artysta zabiera głos w toczącej się u schyłku XX w. w Stanach Zjednoczo- nych dyskusji poświęconej prawu do śmierci

*Perhaps the artist makes a statement
in the debate about the right to die
which was taking place at the end of
the 20th century in the United States.*

zapalenie płuc, zapalenie opon mózgowych, AIDS, uduszenie, utopienie, spalanie, zasztytowanie itp. – przerażający katalog śmierci. Po raz pierwszy cykl ten zaprezentowano publicznie w paryskiej Galerie Yvon Lambert w 1992 r., a w roku następnym można ją było obejrzeć w nowojorskiej Paula Cooper Gallery.

Szanując anonimowość denata, artysta, jak zauważył Piotr Piotrowski,

zwraca uwagę na ambiwalencję w odczytywaniu fotografii; nie wiemy, kim była ofiara, jakie miała przekonania polityczne, jakiego była wyznania, jaka była jej sytuacja materialna oraz rodzinna. Widzimy po prostu tylko fragment martwego ciała, które niedawno było żywe, było człowiekiem funkcjonującym w określonych sytuacjach, mającym swe punkty odniesienia, które go – jako jednostkę – identyfikowały. Co więcej, jak zauważa Serrano, ta fragmentyzacja powoduje, iż czasem nie jesteśmy pewni płci, koloru skóry (zwęglone, a więc czarne ciało białego człowieka), a często także wieku zmarłego⁶⁵.

Marcin Giżycki zwraca uwagę, iż niektóre rany widoczne na zdjęciach przywodzą na myśl męczenników religijnych albo stygmaty świętych⁶⁶. Otóż trzeba powiedzieć, iż Serrano był świadomy potencjalnych religijnych implikacji kilku wizerunków. Co więcej, w przypadku *Knifed to Death* tak

infectious pneumonia, meningitis, AIDS, strangulation, drowning, burning, stabbing, etc. – a terrifying catalogue of death. The cycle was displayed publicly for the first time in Galerie Yvon Lambert in Paris in 1992, and in the next year it could be seen in Paula Cooper Gallery in New York.

Respecting the anonymity of the deceased, as noted by Piotr Piotrowski, the artist

points to the ambivalence in the interpretation of the photographs; we don't know who the victims were, what political views they held, what was their religion, what was their financial and family situation. All we see are fragments of dead bodies, which were still alive not so long ago, which belonged to people, functioning in particular situations, having their points of reference which identified them as individuals. What is more, as Serrano notices, this fragmentation sometimes makes us uncertain of the sex, colour of the skin (burned, and thus blackened body of a white man), and often also of the age of the deceased⁶⁰.

Marcin Giżycki observes that the wounds visible on the photos bring to mind religious martyrs or stigmas of the saints⁶¹. Well, it needs to be said that Serrano was aware of the potential religious implications of several of the images. Moreover, in the case of *Knifed to Death* he arranged the hands of the deceased so as to allude to *The Creation of Adam* from Michelangelo's fresco. During his work in the morgue the artist's attention was captured by the characteristic marks on the skin of the deceased, resulting from surgical incisions through which physicians introduced probes into the corpses. The artist noticed this detail, because the incisions resembled the wounds of Christ⁶². He also noticed that some of the taken photographs bear similarities to the Renaissance and Baroque paintings depicting Jesus lying down⁶³.

The cycle was met with ambiguous reception. Peter Schjeldahl accuses the artist of trivializing and aestheticizing death, calling him "cold-hearted in his ideas and barely subtle in meanings"⁶⁴. What is more, he is of the opinion that Serrano used the fight with an "alleged taboo" as an

⁶⁵ Piotr Piotrowski, *Z bluźnierczej...*, s. 14; por. Anna Blume, *Andres Serrano, „Bomb”*, wiosna 1993, s. 37.

⁶⁶ Marcin Giżycki, *Od tłumacza*, [w:] Baruch Kirschenbaum, *Szczyzny...*, s. 16.

⁶⁰ Piotr Piotrowski, *Z bluźnierczej...*, p. 14; cf. Anna Blume, *Andres Serrano, „Bomb”*, Spring 1993, p. 37.

⁶¹ Marcin Giżycki, *Od tłumacza*, [in:] Baruch Kirschenbaum, *Szczyzny...*, p. 16.

⁶² Terry Gross, *Irreverent Images*, "Applause", May 1993, p. 13.

⁶³ Robert Hobbs, *Andres Serrano...*, p. 42.

⁶⁴ Peter Schjeldahl, *Art after Death*, "The Village Voice", 16 February 1993, s. 91.

ułożył ręce zmarłego, by nawiązywały do *Stworzenia Adama* z fresku Michała Anioła. W trakcie pracy w kostnicy uwagę artysty przykuły charakterystyczne ślady na skórze denatów, powstałe w efekcie nacięć chirurgicznych stosowanych przez lekarzy wprowadzających do zwłok sondy. Artysta zwrócił na ten szczegół uwagę, gdyż nacięcia te były podobne do ran Chrystusa⁶⁷. Zauważył również, że niektóre z wykonanych prac⁶⁸ przypominają renesansowe i barokowe obrazy ukazujące leżącego Jezusa⁶⁹.

Cykl ten spotkał się z mieszanym przyjęciem. Peter Schjeldahl zarzuca artyście trywializowanie i estetyzowanie śmierci, nazywając go „wyrachowanym w koncepcjach i zaledwie subtelnym w znaczeniach”⁷⁰, Co więcej, uważa on, że Serrano wykonał walkę z „domniemanym tabu” jako swego rodzaju kampanię reklamową⁷¹. Odrobinę łagodniejsze sądy wygłasza Susan Morgan, która zauważa, że „początkowo oglądający dają się tym pracom oczarować, lecz kiedy spojrzą na siebie z boku i dostrzegą swe uwiedzenie, czują się oszukani. Dla mnie prace te ratuje ich wdzięk – to, że nie można ich w pełni odrzucić, zawdzięczając faktowi, że odczytywać je trzeba na więcej niż jednym poziomie”⁷². W eseju napisanym na potrzeby katalogu paryskiej wystawy Serrana Daniel Arasse wskazuje, że *The Morgue* stanowi ważne antidotum na powszechne zaprzeczanie śmierci, które charakteryzuje kulturę schyłku XX w. W tym medialnym, czarującym świecie odnosi się wrażenie, że już więcej się nie umrze; obrazy ciał przytłaczają nas swoimi wiecznie młodymi modelami i wspaniałym, wyjąłowym pięknem – a twórca amerykańskiej utopii, Walt Disney, czeka zamrożony na swój powrót do życia. Serią tą Serrano zdaje się patrzeć śmierci w oczy, przywracać twarz martwym ludziom⁷³.

Być może, odnosząc się do tematu śmierci, w tak oczywisty sposób obecnego w omawianej serii, artysta zabiera głos w toczącej się u schyłku XX w. w Stanach Zjednoczonych dyskusji poświęconej prawu do śmierci. W czerwcu 1990 r. „prawo do dobrej śmierci” stało się przedmiotem rozprawy

advertising campaign of sorts⁶⁵. Susan Morgan, a little more lenient in her statements, notices that “at first, the viewers allow themselves to be captivated by these works, but as they look at themselves from outside and perceive their captivation, they feel tricked. In my opinion, the works are saved by their charm – that they cannot be fully rejected they owe to the fact that they have to be interpreted on more than one level”⁶⁶. In an essay written for the purposes of an exhibition of Serrano’s works in Paris, Daniel Arasse points out that *The Morgue* constitutes an important antidote for the omnipresent denial of death that characterizes the culture of the end of the 20th century. In this medial, enchanting world we get the impression that we can’t die anymore; the images of bodies overwhelm us with their always young models and perfect, aseptic beauty – and the creator of the American utopia, Walt Disney, awaits, frozen, to be brought back to life. With this series, Serrano seems to be looking death in the eye and giving back the dead their faces⁶⁷.

Perhaps by taking up the topic of death, so obviously present in the discussed series, the artist makes a statement in the debate about the right to die which was taking place at the end of the 20th century in the United States. In June 1990 the “right to a good death” became the subject of a trial before the Supreme Court, which, pointing to the Fourteenth Amendment to the Constitution, acknowledged the citizens’ constitutional right to refuse medical treatment, even when this refusal would be tantamount to death. In November 1990 the Patient Self-Determination Act came into force⁶⁸. It seems that *The Morgue* is a statement on this very topic.

In the 1990s, the world saw a wave of exhibitions of the works of Gunther von Hagens. This German scientist⁶⁹, born in a town near Poznań at the

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Susan Morgan, *An Interview with Andres Serrano*, “Artpaper”, September 1989, pp. 14–15.

⁶⁷ Daniel Arasse, *Les Transis*, [in:] *Andres Serrano: The Morgue*, Paris 1993.

⁶⁸ Robert Hobbs, *Andres Serrano...*, p. 59.

⁶⁹ In 1965 he began medical studies in Jena. In 1969, after the invasion of the armies of the Warsaw Pact on Czechoslovakia, he twice attempted to illegally cross the border and escape to Austria. He was arrested during the second attempt and spent twenty-one months in prison in the former GDR. Pursuant to the agreement between both German countries he was released (bailed out), along with other political prisoners, and allowed to return to Western Germany. He continued the interrupted medical studies in Lübeck; he

⁶⁷ Terry Gross, *Irreverent Images*, „Applause”, maj 1993, s. 13.

⁶⁸ Takich jak, na przykład, *Pneumonia Death*.

⁶⁹ Robert Hobbs, *Andres Serrano...*, s. 42.

⁷⁰ Peter Schjeldahl, *Art after Death*, „The Village Voice”, 16 lutego 1993, s. 91.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Susan Morgan, *An Interview with Andres Serrano*, „Artpaper”, wrzesień 1989, s. 14–15.

⁷³ Daniel Arasse, *Les Transis*, [w:] *Andres Serrano: The Morgue*, Paris 1993.

Sądu Najwyższego, który powołując się na Czternastą Poprawkę do Konstytucji, uznał konstytucyjne prawo obywatela do odmowy poddania się opiece medycznej, nawet jeżeli ta odmowa oznaczałaby dla niego śmierć. W listopadzie 1990 r. Patient Self-Determination Act wszedł w życie⁷⁴. Wydaje się, że *The Morgue* stanowi wypowiedź na ten właśnie temat.

W latach 90. przez świat przetoczyła się seria wystaw prezentujących osiągnięcia Gunthera von Hagensa. Ten pochodzący z miejscowości pod Poznaniem, urodzony pod koniec drugiej wojny światowej⁷⁵ niemiecki uczoney⁷⁶ zasłynął dzięki opracowanej przez siebie w 1977 r. metodzie plastynacji⁷⁷. W 1983 r. kuria rzymska poprosiła von Hagensa o zakonserwowanie relikwii, piąty świętej Hildegardy z Bingen⁷⁸. To zlecenie było pierwszą oznaką zainteresowania metodą von

end of World War II⁷⁰, became famous for the method of plastination⁷¹ which he developed in 1977. In 1983 the Roman Curia asked von Hagens to conserve a relic, the heel of St. Hildegard of Bingen⁷². This was the first sign of the interest in von Hagens's method outside the world of medicine. The second impulse came five years later. One day in 1988, the scientist, working late, engaged in a discussion with a night watchman fascinated with the dissected parts of plastinated human bodies⁷³. During this conversation, von Hagens came up with an idea to show his anatomical specimens to the world.

The prepared exhibition was met with considerable interest of the viewers, but von Hagens's international career gained momentum only in 1990s, when Angelina Whalley, the scientist's second wife, became his manager⁷⁴. The first huge exhibition of his works in Germany took place in 1997 in Mannheim⁷⁵. Although from the very beginning it raised moral and ethical doubts⁷⁶, it was visited by more than 778 thousand viewers⁷⁷. During the next years it was displayed in many parts of the

⁷⁴ Robert Hobbs, *Andres Serrano...*, s. 59.

⁷⁵ Urodził się jako Gunther Gerhard Liebchen w Poznaniu 10 stycznia 1945 r. Po wojnie jego rodzina osiadła w Greiz, w Turynii (dawniejsza NRD). Obecne nazwisko przejął od Corneli von Hagens, która była jego żoną w latach 1973–1992 (*Gunther von Hagens Biography*, <http://www.notablebiographies.com/supp/Supplement-Fl-Ka/Von-Hagens-Gunther.html> [dostęp: 30.09.2016]).

⁷⁶ W 1965 r. rozpoczął studia medyczne w Jenie. W 1969 r., po inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację, dwukrotnie usiłował przekroczyć nielegalnie granicę i uciec do Austrii. Podczas drugiej próby został zatrzymany, w wyniku czego dwadzieścia jeden miesięcy spędził w więzieniu w byłej NRD. Na mocy porozumienia zawartego pomiędzy oboma państwami niemieckimi został wraz z innymi więźniami politycznymi zwolniony (wykupiony) i pozwolono mu wyemigrować do Niemiec Zachodnich. Przerwane więzieniem studia medyczne kontynuował w Lubece, które ukończył, uzyskując dyplom w 1974 r. i zdając egzamin w 1975 r. (*Vom Mediziner zum Künstler. Der seltsame Karriereweg des Gunther von Hagens*, „Der Spiegel”, 2004, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29725568.html> [dostęp: 30.09.2016], por. *Gunther von Hagens Biography...*). Doktoryzował się na Uniwersytecie w Heidelbergu z anestezjologii i medycyny ratunkowej (*Gunther von Hagens*, Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Gunther_von_Hagens [dostęp: 30.09.2016]). Choć bardzo często używa tytułu profesora, nota autorstwa dr. Michaela Schwarza, rzecznika prasowego Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, zamieszczona na oficjalnej stronie Uczelni, podaje, że dr Gunter von Hagens zatrudniony był tam w latach 1977–1994 w Instytucie Anatomii, w katedrze Anatomii i Embriologii prof. dr. Wilhelma Kriza na stanowisku adiunkta oraz wykładowcy (*Dr. Gunther von Hagens' frühere Tätigkeit als Wissenschaftler an der Universität Heidelberg*, <http://www.uni-heidelberg.de/presse/news04/2401plas.html> [dostęp: 30.09.2016]).

⁷⁷ *Gunther von Hagens Biography...*

⁷⁸ *Ibidem*.

received his diploma in 1974 and passed his exam in 1975 (*Vom Mediziner zum Künstler. Der seltsame Karriereweg des Gunther von Hagens*, „Der Spiegel”, 2004, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29725568.html> [access: 30.09.2016], cf. *Gunther von Hagens Biography...*). He obtained his doctoral degree at the University in Heidelberg in anaesthesiology and emergency medicine (*Gunther von Hagens*, Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Gunther_von_Hagens [access: 30.09.2016]). Although he often uses the title of professor, according to the bio on the official website of the University written by Dr. Michael Schwarz, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg's press secretary, Dr. Gunter von Hagens was employed there in the years 1977–1994 in the Institute of Anatomy, in Prof. Dr. Wilhelm Kriz's Department of Anatomy and Embryology, in the position of associate professor and lecturer (*Dr. Gunther von Hagens' frühere Tätigkeit als Wissenschaftler an der Universität Heidelberg*, <http://www.uni-heidelberg.de/presse/news04/2401plas.html> [access: 30.09.2016]).

⁷⁰ Born as Gunther Gerhard Liebchen in Poznań on January 10, 1945. After the war his family settled in Greiz, in Thuringia (former GDR). He took the name of Cornelia von Hagens, his wife in the years 1973–1992 (*Gunther von Hagens Biography*, <http://www.notablebiographies.com/supp/Supplement-Fl-Ka/Von-Hagens-Gunther.html> [access: 30.09.2016]).

⁷¹ *Gunther von Hagens Biography...*

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Vom Mediziner zum Künstler...*

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*; cf. MUSEEN. *Tote auf Tournee*, „Der Spiegel”, 1998, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8452399.html> [access: 30.09.2016]

Hagensa poza światem medycyny. Drugi impuls pojawił się pięć lat później. Któregoś dnia w 1988 r. pracujący do późna naukowiec wdał się w rozmowę z nocnym stróżem zafascynowanym widokiem spreparowanych fragmentów ludzkich ciał poddanych procesowi plastynacji⁷⁹. W trakcie tej rozmowy zrodziła się u von Hagensa idea pokazania światu wykonanych przez niego preparatów anatomicznych.

Przygotowana wystawa spotkała się z dużym zainteresowaniem odbiorców, ale kariera von Hagensa nabrała światowego rozmachu dopiero w latach 90., gdy rolę jego menedżerki przejęła Angelina Whalley, druga żona uczonego⁸⁰. Pierwsza wielka wystawa jego prac w Niemczech miała miejsce w 1997 r. w Mannheim⁸¹. Mimo iż od samego początku ekspozycja budziła moralne i etyczne wątpliwości⁸², odwiedziło ją ponad 778 tysięcy zwiedzających⁸³. W kolejnych latach pokazano ją w różnych zakątkach naszego globu – od Miami na Florydzie, przez Londyn, po Tokio. Do tej pory ekspozycje jego prac odwiedziło ponad 20 milionów widzów, a ich ogromna popularność sprawiła, iż kilka z preparatów niemieckiego anatoma pojawiło się w nakręconym w 2006 r. filmie z serii o Jamesie Bondzie *Casino Royale*⁸⁴. Widzimy tam zarówno billboard reklamujący wystawę *Body Worlds*⁸⁵, poster przedstawiający Gunthera von Hagensa⁸⁶, jak i same plastynaty⁸⁷. Wykorzystanie w tym filmie prac von Hagensa nie jest przypadkowe. Bohaterowie – James Bond (dobry) oraz Dimitrios (zły) – rozgrywają partię, w której stawką jest życie. Dimitrios, dokładając swój żeton z przechowalni bagażu do zbudowanej z plastynatów ułożonych w pozach mężczyzn grających w pokera⁸⁸ instalacji von Hagensa, symbolicznie wkracza w obszar śmierci. Nie dziwi więc, że kiedy Dimitrios w pojedynku z Bondem zostaje zabity, jego ciało dołożone zostaje do jednej z epatujących śmiercią instalacji⁸⁹.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Vom Mediziner zum Künstler....*

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*; por. MUSEEN. *Tote auf Tournee*, „Der Spiegel”, 1998, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8452399.html> [dostęp: 30.09.2016]

⁸⁴ *Casino Royale*, reż. Martin Campbell, scen. Neal Purvis, Robert Wade, Paul Haggis (na podstawie powieści Iana Fleminga), Metro Goldwyn Mayer – Columbia – Sony Pictures Entertainment 2006.

⁸⁵ *Ibidem*, 38'44".

⁸⁶ *Ibidem*, 38'59".

⁸⁷ *Ibidem*, 39'13".

⁸⁸ *Ibidem*, 39'42".

⁸⁹ *Ibidem*, 40'24".

*Traktując zwłoki podobnie,
jak rzeźbiarz podchodzi
do kamienia, drewna lub
gliny, niemiecki anatom
starał się zatrzeć granicę
pomiędzy preparatem
medycznym a dziełem sztuki.*

*Treating the corpses as a sculptor
approaches the stone, wood, or clay,
the German anatomist attempted to
erase the boundary between a medical
specimen and a work of art.*

globe – from Miami in Florida, through London, to Tokyo. So far his exhibitions have been visited by more than 20 million people; because of their enormous popularity, several of the German anatomist's specimens appeared in the 2006 film from the James Bond series, *Casino Royale*⁷⁸. We can notice there a billboard advertising the exhibition *Body Worlds*⁷⁹, a poster depicting Gunther von Hagens⁸⁰, and the plastinates themselves⁸¹. The use of von Hagens's work in the film is not accidental. The main characters – James Bond (protagonist) and Dimitrios (antagonist) – play a game in which life is at stake. Dimitrios, adding his luggage locker key to von Hagens's installation build from plastinates posed as people playing poker⁸², symbolically enters into the domain of death. It doesn't surprise, then, that when Dimitrios is killed in a duel with Bond, his body is added to one of the deathly installations⁸³.

⁷⁸ *Casino Royale*, dir. Martin Campbell, script Neal Purvis, Robert Wade, Paul Haggis (based on the novel by Ian Fleming), Metro Goldwyn Mayer – Columbia – Sony Pictures Entertainment 2006.

⁷⁹ *Ibidem*, 38'44".

⁸⁰ *Ibidem*, 38'59".

⁸¹ *Ibidem*, 39'13".

⁸² *Ibidem*, 39'42".

⁸³ *Ibidem*, 40'24".

W połowie lat 90. von Hagens zaczął tworzyć z preparatów ludzkich ciał w „scenki sytuacyjne”, które często nawiązywały do powszechnie znanych dzieł sztuki. Traktując zwłoki podobnie, jak rzeźbiarz podchodzi do kamienia, drewna lub gliny, niemiecki anatom starał się zatrzeć granicę pomiędzy preparatem medycznym a dziełem sztuki. Zabezpieczone przed procesem rozkładu⁹⁰, wypreparowane, estetyczne ludzkie ciała nie budzą już u oglądającego strachu, nie wywołują wstrętu; stają się przedmiotem, na podobieństwo pomocy naukowych. Gracze w szachy i pokera, jeźdźcy, kochankowie w miłosnym uścisku – anegdotyczność ułożeń ludzkich ciał sprawia, że mamy tu raczej do czynienia z epatującą złym smakiem jarmarczną zabawą niż ze sztuką, co zdaje się potwierdzać Tom Shakespeare, który nazywa von Hagensa „showmanem, pod przykrywką nauki porywającym miliony wojerystycznych widzów”⁹¹. I choć von Hagens widzi siebie jako spadkobiercę renesansowych artystów, takich jak Leonardo da Vinci i Wesaliusz, którzy jako pierwsi wykonali poprawne rysunki anatomiczne⁹², moim zdaniem ekspozycje jego prac przypominają raczej dziewiętnastowieczne gabinety osobliwości, w których śmierć dostarczała makabrycznej rozrywki. Taką postawą odbiera majestat śmierci⁹³.

Na koniec wspomnieć należy o jeszcze jednym, najcięższym chyba zarzucie wobec działalności von Hagensa. Otóż w pierwszej połowie lat 90. nawiązał on współpracę z Chińczykami. Otworzył wówczas swój ośrodek w Państwie Środka i został zaliczony do grona wykładowców Uniwersytetu Medycznego w Dalian⁹⁴. Jak się później okazało, ośrodek ten znajduje się w sąsiedztwie więzienia, w którym przetrzymuje się więźniów politycznych i członków zdelegalizowanego ruchu Falun Gong⁹⁵. Pojawiły się wówczas pierwsze podejrzenia⁹⁶, że niemiecki

In the middle of the 1990s, von Hagens started to create “genre scenes” from the specimens of human bodies, which often referred to the famous works of art. Treating the corpses as a sculptor approaches the stone, wood, or clay, the German anatomist attempted to erase the boundary between a medical specimen and a work of art. Protected against the process of decay⁸⁴, dissected, aesthetic human bodies no longer arouse fear, they are not repulsing; they become objects, like study aids. They play chess and poker, ride a horse, make love – because of the anecdotal arrangements of the human bodies, we are rather faced with a fairground entertainment in bad taste than with art; Tom Shakespeare seems to confirm this assessment, calling von Hagens “a showman who, under the guise of science, enraptures millions of voyeuristic viewers”⁸⁵. And although von Hagens perceives himself as the successor of such Renaissance artist as Leonardo da Vinci and Andreas Vesalius, who were first to make adequate anatomical drawings⁸⁶, in my opinion the exhibitions of his works resemble more the 19th-century cabinets of curiosities, where death provided a macabre entertainment. By assuming such an approach, he deprives death of its majesty⁸⁷.

Lastly, we have to mention another accusation against von Hagens’s work, perhaps the most grave of them all. Well, in the first half of the 1990s, he established a cooperation with the Chinese. He opened a centre in the Middle Kingdom and was counted among the lecturers of the Medical University in Dalian⁸⁸. As it turned out later, the centre was located near a prison for political prisoners and members of the delegatized movement of Falun Gong⁸⁹. At that time the first suspicions arose⁹⁰ that the German scientist may be acquiring

90 Bolesław A. Uryn, *Körperwelten. Profesor Gunter von Hagens i jego wystawa trupów*, <http://www.racionalista.pl/kk.php/t,4055> [dostęp: 30.09.2016].

91 Gunther von Hagens *Biography...*

92 Händler des Todes, „Der Spiegel”, 2004, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29725567.html> [dostęp: 30.09.2016], por. Gunther von Hagens *Biography...*

93 Luke Harding, *Von Hagens Forced to Return Controversial Corpses to China*, „The Guardian”, 23 stycznia 2004, <https://www.theguardian.com/world/2004/jan/23/arts.china> [dostęp: 28.09.2016].

94 ANATOMIE. Der Leichenfabrikant, „Der Spiegel”, 2002, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-25211870.html> [dostęp: 30.09.2016]; por. Gunther von Hagens....

95 Luke Harding, *Von Hagens Forced to...*

96 Podobnie jak wcześniej, kiedy zarzucono von Hagensowi kupowanie zwłok więźniów, bezdomnych i chorych

84 Bolesław A. Uryn, *Körperwelten. Profesor Gunter von Hagens i jego wystawa trupów*, <http://www.racionalista.pl/kk.php/t,4055> [access: 30.09.2016].

85 Gunther von Hagens *Biography...*

86 Händler des Todes, „Der Spiegel”, 2004, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29725567.html> [access: 30.09.2016], cf. Gunther von Hagens *Biography...*

87 Luke Harding, *Von Hagens Forced to Return Controversial Corpses to China*, „The Guardian”, 23 January 2004, <https://www.theguardian.com/world/2004/jan/23/arts.china> [access: 28.09.2016].

88 ANATOMIE. Der Leichenfabrikant, „Der Spiegel”, 2002, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-25211870.html> [access: 30.09.2016]; cf. Gunther von Hagens....

89 Luke Harding, *Von Hagens Forced to...*

90 Similarly to the way they did before, when von Hagens was accused of buying the corpses of imprisoned, homeless, and

badacz może pozyskiwać ich ciała do swoich prac. Mimo jego wcześniejszych zapewnień, że nie wykorzystuje ciał osób, na których wykonano karę śmierci⁹⁷, przypuszczenia te okazały się prawdziwe, co potwierdziła ujawniona przez tygodnik „Der Spiegel” korespondencja von Hagensa z jego chińskim menedżerem, dr. Sui Hongjinem. Na jej podstawie można było stwierdzić, iż przynajmniej dwa spośród 647 ciał przechowywanych przez anatoma w jego chińskiej siedzibie posiadają w czaszkach otwory po kulach. W mailu z grudnia 2001 r. Sui chwalił się Guntherowi, że otrzymał zwłoki „młodego mężczyzny i młodej kobiety”, którzy „zmarli” tego ranka. Ludzie ci, jak informuje doktor, byli „świeżymi egzemplarzami najwyższej jakości i zostali zabici strzałami w głowę”⁹⁸. 23 stycznia 2004 r., przyparty do muru przez prasę, Gunther von Hagens zgodził się odesłać z powrotem do Chin i pochować ciała siedmiu osób, przyznając, iż w jego ekspozycji mogły być wykorzystane zwłoki więźniów skazanych na śmierć⁹⁹. Nie dziwi więc, że Andreas Nechama, przewodniczący gminy żydowskiej w Berlinie, porównał von Hagensa do nazistowskiego oprawcy, robiącego sobie abażury do lamp ze skór ofiar Holocaustu¹⁰⁰.

W ten sposób prezentacje ludzkich zwłok, poddanych procesowi plastynacji, ułożonych w figury przywodzące na myśl motywy z najbardziej znanych dzieł sztuki, stają się gorzkim podsumowaniem tragicznego XX w. – czasu dwóch wojen światowych, kilkudziesięciu konfliktów zbrojnych, rewolucji i Zagłady, barbarzyństwa i obojętności.

their bodies for his work. Despite his earlier assurances that he doesn't use the bodies of people who were sentenced to death⁹¹, the suspicions turned out to be true, as confirmed by the correspondence between von Hagens and his Chinese manager, Dr. Sui Hongjin, disclosed by “Der Spiegel”. It allowed to determine that at least two out of 647 bodies stored by the anatomist in his Chinese office had bullet holes in their skulls. In an e-mail from December 2001, Sui boasted to Gunther about receiving the corpses of “a young man and a young woman” who “died” that morning. These people, the doctor informs, were “fresh specimens of the highest quality and died as a result of a shot in the head”⁹². On January 23, 2004, hard pressed by the media, Gunther von Hagens agreed to send back to China the bodies of the inmates sentenced to death⁹³. Thus, it's not surprising that Andreas Nechama, the head of the Jewish community in Berlin, compared von Hagens with a Nazi torturer who makes lampshades from the skins of the victims of the Holocaust⁹⁴.

In this way, the displays of the plastinated human bodies posed so as to allude to motifs from the most recognizable works of art, become a bitter summary of the tragic 20th century – the time of two world wars, dozens of armed conflicts, revolutions, and the Shoah, barbarity, and indifference.

psychicznie w Rosji, którym to oskarżeniom zaprzeczał (*ibidem*).

97 Z 2002 r. (*Leichenhandel. Chinesische Spezialbehandlung*, „Der Spiegel”, 2004, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29787297.html> [dostęp: 28.09.2016]; por. Luke Harding, *Von Hagens Forced to...*; Gunther von Hagens Biography...).

98 Luke Harding, *Von Hagens Forced to...*

99 *Leichenhandel. Chinesische Spezialbehandlung*, „Der Spiegel”, 2004, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29787297.html> [dostęp: 28.09.2016]; por. Luke Harding, *Von Hagens Forced to...*; Gunther von Hagens Biography....

100 Gunther von Hagens Biography....

mentally ill people in Russia, which accusations he denied (*ibidem*).

91 From 2002 (*Leichenhandel. Chinesische Spezialbehandlung*, “Der Spiegel”, 2004, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29787297.html> [access: 28.09.2016]; cf. Luke Harding, *Von Hagens Forced to...*; Gunther von Hagens Biography...).

92 Luke Harding, *Von Hagens Forced to...*

93 *Leichenhandel. Chinesische Spezialbehandlung*, “Der Spiegel”, 2004, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29787297.html> [access: 28.09.2016]; cf. Luke Harding, *Von Hagens Forced to...*; Gunther von Hagens Biography....

94 Gunther von Hagens Biography....



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



ASP w Gdańsku | Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku



FÊTE FUNÈBRE

28.10—27.11.2016

Kuratorzy | Curators

Mariola Balińska (Muzeum Narodowe w Gdańsku)

dr hab. Jacek Kornacki (Dziekan Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku)

Recenzenci monografii Fete Funebre | Reviewers

prof. zw. Błażej Ostoję-Lniski (ASP w Warszawie)

dr hab. Jan Tutaj, prof. ASP (ASP w Krakowie)

Redakcja naukowa | Edited by

dr hab. Jacek Kornacki

Koncepcja artystyczna aranżacji wystawy | Concept of the exhibition's arrangement

dr hab. Jacek Kornacki

Redakcja językowa, korekta, tłumaczenie

Language edition, proof-reading, translation

Katarzyna Jopek

Projekt graficzny, skład publikacji | Graphic design, typesetting

Eurydyka Kata

Opieka artystyczna nad projektem wydawnictwa

Artistic supervision over the design of the catalogue

dr hab. Adam Kamiński

Logo wystawy | Exhibition logo

prof. Jacek Zdybel

Fotografie | Photographs

Bartosz Żukowski (s. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 23 – góra, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 51, 65, 66, 67, 69, 73, 75, 84, 86, 87, 88, 89, 91, 93, 95, 97, 98, 100, 101, 107, 116, 117, 123, 124, 125, 129, 136, 137, 146, 147), Jacek Zdybel (s. 61, 62, 77, 78, 79, 80, 141, 142, 143, 144), Dominik Kulaszewicz (s. 51, 54, 55, 57, 58), Autorzy

Druk | Print

Grafix Centrum Poligrafii

Nakład 500 egz.

Press run 500 copies

Wydawca | Publisher

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 2016

ISBN-978-83-62759-76-7

Copyright by Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 2016

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Dofinansowano ze środków

Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Co-funded by the Ministry of Culture and National Heritage



Patronat Honorowy
Prezydent
Miasta Gdańska
PAWEŁ ADAMOWICZ

Patronat honorowy | Honorary Patronage

Prezydent Miasta Gdańska Paweł Adamowicz

Patroni medialni | Media patrons



kulturaonline.pl

trojmiasto.pl



Pomorze
Kultury

