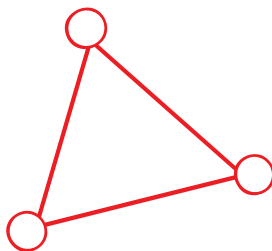




CÓZ TO JEST PRAWDA sprawdzam
QUID EST VERITAS | **τι εστιν αλήθεια**



CÓŻ TO JEST PRAWDA sprawdzam
QUID EST VERITAS | τι εστιν αλήθεια

Publikacja towarzyszy wystawie: Sprawdzam. „Cóż to jest prawda?”

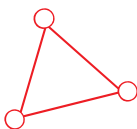
31 III – 31 V 2023

w Galerii Współczesnej Sztuki Sacrum „Dom Praczi” w Kielcach



Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Kraków 2023



Wystawa:

Sprawdzam. „Cóż to jest prawda?”

31 III – 31 V 2023

Organizatorzy:



Galeria Współczesnej Sztuki Sacrum
„Dom Praczek” w Kielcach



Wydział Sztuki
Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

zespół kuratorski:

Bernadeta Stano, Stanisław Wójcicki, Łukasz Murzyn

Projekt graficzny i skład plakatu i zaproszenia:

Stanisław Wójcicki, Szymon Uberman

Katalog:

Sprawdzam. „Cóż to jest prawda?”

Redakcja naukowa:

Bernadeta Stano

Projekt graficzny i skład:

Stanisław Wójcicki

Reprodukcje:

Fotografie zamieszczone w katalogu
pochodzą z archiwów prywatnych autorów,
foto. obrazu Dawida Marszewskiego dzięki uprzejmości
Muzeum Martyrologicznego w Żabikowie,
foto. obiektu Daniela Rycharskiego
dzięki uprzejmości Gunia Nowik Gallery w Warszawie
foto. obrazu Stanisława Sobolewskiego z archiwum
Galerii Współczesnej Sztuki Sacrum „Dom Praczek”

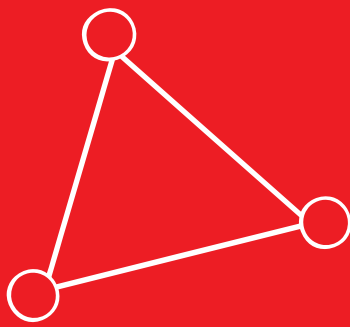
© Copyright by Authors & Uniwersytet Pedagogiczny Kraków 2023

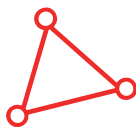
e-ISBN 978-83-8084-934-1

Publikacja stanowi część projektu artystyczno-naukowego:
Sztuka i metafizyka. Badania nad językiem sztuki i kategorią wspólnoty
prowadzonego przez Zespół badawczy Sztuka i Metafizyka
działający w Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej
Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie

Druk i oprawa:

Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Pedagogicznego
w Krakowie





dr hab. Łukasz
Murzyn, prof. UP

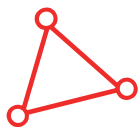
Dziekan Wydziału
Sztuki Uniwersytetu
Pedagogicznego
im. Komisji
Edukacji Narodowej
w Krakowie,

Kierownik zespołu
badawczego
Sztuka i Metafizyka

Działający na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie zespół badawczy Sztuka i Metafizyka od 2019 roku rozwija projekt naukowy dotyczący sztuki inspirowanej religijnością. Celem zespołu jest zbieranie i naukowe opracowanie wiedzy na temat praktyk artystycznych powodowanych przez różne rozumienie metafizyki. Dotyczy to zarówno postaw wpływających z jej afirmacji, jak i tych z dystansu konstatujących potrzeby metafizyczne i religijne człowieka, a także tych krytycznych, wychodzących z pozycji materialistycznych i odwołujących się choćby do tradycji poststrukturalizmu.

Oczywistym jest, że w dobie ponowoczesnej sztuka oddziałuje poprzez liczne media, techniki i taktyki komunikacji. Jednak wraz z realizacją kolejnych kwerend, wystaw i publikacji widzimy coraz wyraźniej, że artystom, krytykom i odbiorcom sztuki nastęrcza problemów związanych z nią język. Sztuka współczesna w ogóle, a sztuka związana z podstawowymi dylematami światopoglądowymi w szczególności, jest areną retorycznego zmagania, nieustannej negocjacji i subwersji przenoszonych przez nią znaczeń. Na ten stan rzeczy nakłada się także zamykanie się poszczególnych środowisk w homogenicznych filozoficznie kręgach, w których język mówienia o wierze i sztuce ewoluuje niezależnie i rozwija własne definicje uniwersalnych dotychczas pojęć. W efekcie podstawowe nominały związane ze sztuką w kontekście metafizyczności i religijności znaczą co innego dla twórców i teoretyków w poszczególnych kręgach i wywołują niemały zamęt po stronie odbiorców. Wszystko to sprawia, że na tle sumy zjawisk artystycznych omawianego dyskursu pojawia się pytanie o prawdę i konieczność jej rozeznawania.

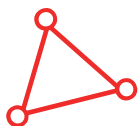
Wystawa pod tytułem *Sprawdzam. „Cóż to jest prawda?”* prezentowana w kieleckiej Galerii Współczesnej Sztuki Sacrum „Dom Praczeki” jest próbą wieloaspektowego postawienia tego pytania. Ewangeliczna kwestia Poncjusza Piłata zostaje odmieniona przez wymiary sztuki, natury, społeczeństwa, ja indywidualnego oraz mniej lub bardziej wyznaniowo rozumianej religijności. Ekspozycja zderza ze sobą dzieła reprezentujące niekiedy skrajnie różne punkty widzenia. Nie daje ona jednak jednoznacznych odpowiedzi, a jedynie uświadamia skalę filozoficznego, etycznego i egzystencjalnego wyzwania, pozostawiając widza przed dylematem wyboru własnej definicji prawdy.



Tytułowe *Sprawdzam* zatem nie tylko symbolicznie wskazuje na hazardowe ryzyko, ale odsłania powagę wyborów i stawkę rozgrywki toczącej się co dzień w sferze tego, co wizualne i widoczne w naszej kulturze.

Otwierając tę wystawę i oddając w Państwa ręce towarzyszącą jej publikację mam wielką nadzieję, że zdołamy w ten sposób przyłączyć się do starań tych wszystkich, którzy zabiegają o całościowe, prawdziwie naukowe, wolne od redukcjonistycznego podziału na perspektywy światopoglądowych „plemion” ujmowanie zjawisk polskiego obiegu artystycznego. Mam także nadzieję, że pokazywane w ramach tego projektu dzieła mocno przemówią do wyobraźni i wrażliwości zwiedzających, stając się dla nich podstawą żywej i wartościowej refleksji.

Łukasz Murzyn



Sprawdzam. „Cóż to jest prawda?”

Bernadeta Stano

doktor nauk humani-
stycznych
w zakresie
nauk o sztuce,

adiunkt w Instytucie
Malarstwa i Edukacji
Artystycznej Uniwersy-
tetu Pedagogicznego
im. Komisji
Edukacji Narodowej
w Krakowie.

Kurator wystaw, m. in.
Metafizyka obecności
w Muzeum Archidiece-
zjalnym w Krakowie,
Istota rzeczy
w Muzeum
Diecezjalnym
w Rzeszowie,

autor publikacji
naukowych
i recenzji z zakresu
sztuki okresu PRL
oraz ostatnich dekad.

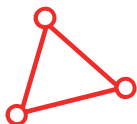
Do udziału w wystawie w Domu Praczeki w Kielcach zaprosiliśmy artystów tworzących w Polsce w pierwszych dekadach XXI w. Reprezentują oni różne środowiska akademickie i artystyczne, o szerokim spektrum poglądów na funkcjonowanie człowieka w stechnicyzowanym i sekularyzującym się społeczeństwie. Twórcy ci inspirowani są jego potrzebami oraz intuicjami metafizycznymi i religijnymi. Nawet jeżeli nie wprost czynią krok w tę stronę, to ktoś nam zabroni przyjąć postawę taką, jaką proponuje Rafał Solewski: „Wreszcie metafizyki wypatrywać można i tam, gdzie, zdaje się, najmniej możemy się jej spodziewać.”¹

Wystawa ta ma również dotyczyć kategorii języka, w szczególności bogactwa języków sztuki. Ekspozycja zestawia ze sobą różne, współistniejące w naszej kulturze narracje, budowane w oparciu o odmienne zespoły definicji problematyzowanych pojęć, również tych podstawowych, jak: prawda, dobro, piękno. Projektowana prezentacja ma pomóc prześledzić i zrozumieć wybrane procesy subwersji znaczeń słów i obrazów odnoszących się do sfery metafizyki i sacrum, przyczyny nieporozumień i rozmijania się narracji koegzystujących w polu sztuki i szerzej, w całym dyskursie społecznym na ten temat. Owo bogactwo postaw obrazuje również różnorodność wybieranych przez artystów technik, z których część dotąd nie kojarzyła się ze sztuką religijną, a ich użycie - z przekazem treści metafizycznych.

Tytuł wystawy ma dwa człony. „Sprawdzam” to zagrywka w pokerze, próba zidentyfikowania taktyki pozostałych uczestników gry toczącej się równocześnie na płaszczyźnie wymiernych wartości, kalkulacji ryzyka, powierzchownego wizerunku i bluffu. Pierwszy człon obrazuje zatem wyrażaną powszechnie w XXI wieku potrzebę każdego człowieka, by dociec prawdy o rzeczach i ludziach; sprawdzić ich jakość i przydatność. Brutalne, zaborcze i instrumentalne: SPRAWDZAM, świadczące o pewności siebie, o braku wrażliwości i odpowiedzialności, albo przeciwnie, o wzmożonej, zaborczej chęci opieki nad drugim człowiekiem. Również rozmowę Piłata z oskarżonym Jezusem w pretorium, gdzie słyszymy słowa: „CÓŻ TO JEST PRAWDA?” można uznać za sprawdzanie, głos kogoś, kto boryka się z wątpliwościami². Wiemy z przekazu biblijnego, że odpowiedź wtedy nie padła,

1 R. Solewski, *Patrząc i Wypatrując. Możliwe intuicje sztuki przełomu XX i XXI wieku w esejach Józefa Czapskiego* [w:] *Granit i tęcza. Dzieła i osobowość Józefa Czapskiego*, red. A. Pilch, A. Włodarczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 57.

2 „Piłat zatem powiedział do Niego: «A więc jesteś królem?» Odpowiedział Jezus: «Tak, jestem królem. Ja się na to narodziłem i na to przyszedłem na świat, aby dać świadectwo prawdzie. Każdy, kto jest z prawdy, słucha mojego głosu». Rzekł do Niego Piłat: «Cóż to jest prawda?» To powiedziałszy wyszedł powtórnie do Żydów i rzekł do nich: «Ja nie znajduję w Nim żadnej winy»” (J 18, 37-38)



Jezus udzielił jej dzień wcześniej w Wieczerniku³. Piłat wychodzi, być może wciąż zadając sobie to samo pytanie. Wystawa również nie daje jednoznacznej odpowiedzi, nie afirmuje jednej opcji światopoglądowej, nie ocenia postaw, choć kontekst Domu Praczki mógłby to sugerować. Chcielibyśmy, żeby pytanie o prawdę, spór o prawdę, dociekanie i ważenie prawdy, przeniosło się z pracowni artystów, bo zapewne swoim zaproszeniem sprowokowaliśmy ich do takich refleksji, do galerii i poza nią, na uczelnię i do przestrzeni prywatnych.

Ekspozycja została zorganizowana wokół umownego podziału na pięć stref: SZTUKA - SPRAWDZAM, NATURA - SPRAWDZAM, SPOŁECZEŃSTWO - SPRAWDZAM, JA - SPRAWDZAM i RELIGIA - SPRAWDZAM, podtytowanego poniekąd charakterem amfiladowej sekwencji kolejnych pomieszczeń galerii oraz sąsiedztwem wystawy polskiej sztuki religijnej ostatnich kilku dekad.

W przestrzeni ekspozycji stałej zaaranżowaliśmy czasowy pokaz nowych dla niej obiektów. Dajemy im szansę podjęcia dialogu z zastanym sąsiedztwem. Tytułowe: SZTUKA - SPRAWDZAM odnosi się tu zatem do kwestii aktualności wprowadzanych do obiegu przez tych artystów treści w kontekście określonej ramami ekspozycji tradycji ikonograficznej oraz adekwatności obieranych do ich wyrażania środków wyrazu i technologii.

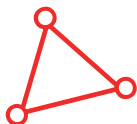
Spróbujmy zatem określić, o jakiej tradycji tu mowa. Kolekcja Domu Praczki udostępniona została publiczności osiemnaście lat temu.

W wyniku darów i depozytów trafiły do niej obrazy, grafiki, rzeźby około 150 polskich artystów, najstarsze obiekty pochodzą z lat 50. XX wieku, najmłodsze z ostatnich kilku lat⁴. Nad doborem części prac czuwała kuratorka Galerii Agnieszka Orłowska i twórca teatru Leszek Mądzik. Kolekcja wydaje się spójna, większość dzieł można umieścić pod kategorią opisaną przez Renatę Rogozińską jako „sztuka religijna”, choć część z nich miała swój epizod bycia w obrębie świątyni lub ich charakter sygnalizuje, że takie funkcje przy ich tworzeniu brak pod uwagę artysty⁵. Wśród tematów dominują figuratywne motywy chrystologiczne i maryjne, przeciw wagą dla nich są obrazy i rzeźby, które wiążą się z intencjami i inspiracjami światem duchowym, ale treści wyrażone zostały tylko środkami formalnymi: kolorem, fakturą, kształtem podobrazia. Tu zwykle dużą rolę odgrywa tytuł, który owe pierwotne lub wtórne intencje artysty tłumaczy.

3 „Znacie drogę, dokąd Ja idę». Odezwał się do Niego Tomasz: «Panie, nie wiemy, dokąd idziesz. Jak więc możemy znać drogę?» Odpowiedział mu Jezus: «Ja jestem drogą i prawdą, i życiem. Nikt nie przychodzi do Ojca inaczej jak tylko przeze Mnie. Gdybyście Mnie poznali, znalibyście i mojego Ojca. Ale teraz już Go znacie i zobaczyliście.» (J 16, 4-7)

4 Kolekcja obejmuje 148 darów i depozytów. W ekspozycji stałej jest ok. 70 obiektów. Najstarszy jest rysunek atramentem Andrzeja Wróblewskiego *Frasobliwy*, a najmłodsza *Abstrakcja sakralna* z 2015 roku Krzysztofa Sokołowskiego.

5 Renata Rogozińska sztukę religijną definiuje jako taką, która „bierze sobie za cel refleksji artystycznej: tematy zaczerpnięte z Biblii, apokryfów, żywotów świętych, historii Kościoła i podobnych źródeł pisanych oraz pojęcia, idee, dogmaty religijne, o których naucza Kościół”. R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2008, s. 8.

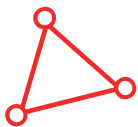


Wystawa *Sprawdzam. „Cóż to jest Prawda?”* na piętrze anektuje przedsionek oraz kolejno trzy sale. Mamy tu naprzemiennie: spojrzenie intymne – badanie natury i swojego wnętrza oraz spojrzenie na to, co odkrywamy, kiedy wychodzimy do innych, poza swój rewir. Wszystkie te sfery łączy obecność subtelnie lub dobitnie zarysowanych motywów, w większości o genezie w szeroko pojętej, kształtującej się od wieków, ikonografii chrześcijańskiej oraz tych eksponujących moment, kiedy sfera *sacrum* spotyka się z *profanum*. Przypomnijmy za Jackiem Zydorowiczem, że „ikonograficzne spektrum symboli wypracowanych przez dwa tysiące lat chrześcijaństwa nie jest współcześnie możliwe do opatrzenia znakiem wyłączności *copyright*”, a zatem kultura artystyczna – pracownia artysty i ekspozycja jego prac – stają się tą przestrzenią, gdzie mają one szansę na pogłębioną refleksję, a nie jedynie na tabloidyzację i powolną erozję, co ma miejsce w popkulturze i reklamie⁶.

Może paść pytanie, dlaczego my - organizatorzy wystawy i nasi goście - wkraczamy w przestrzeń przechodnią - *profanum*, sąsiadującą z biurem i magazynem. Czy miejsce sztuki nie jest wewnątrz profesjonalnie przygotowanych do tego celu pomieszczeń, odpowiednio oprzyrządowanych i odizolowanych od miejsca życia i pracy? Wybraliśmy korytarz (przedsionek) jako sferę potencjalnego otwarcia się sztuki na naturę (NATURA - SPRAWDZAM). Okna pozwalają zarejestrować zmiany zachodzące w rodzącej się do życia po zimie przyrodzie, co wspomaga artystyczną opowieść o pięknie i jego kruchości w kontekście tajemnicy *sacrum*. Naturalne światło, zwykle reglamentowane w galerii w typie *white cube*, tu rzeźbi atuty i decyduje o sile oddziaływania obiektów. Większość autorów prezentowanych prac patrzy na naturę z bardzo bliska. Ten skrócony dystans, a właściwie prawie jego brak – dotyk wzrokiem - przedstawiciel wiedeńskiej szkoły historii sztuki Alois Riegl określił mianem *nachsichting*⁷. Riegl stosował go do rzeźb starożytnych, ale nawet nie przypuszczał ile nowych technik anektujących różne zmysły, zaoferują artyści na przełomie XX i XXI wieku. Obok naturalnej refleksji o współistnieniu kontemplacji cudów natury i praktyk duchowych w tej strefie pojawia się palący temat odpowiedzialności człowieka za stan środowiska i klimat, akcentowany również na polu społecznej nauki Kościoła. Odchodząc od koturnowego myślenia o naturze, można przywołać prozę życia w mieście, sprawdzanie jakości powietrza, by nie narażać siebie i bliskich na wpływ szkodliwych dla zdrowia i życia czynników. Artysta, tak jak każdy, doświadcza tych codziennych dylematów, przy czym czasem patrzy uważniej, mocniej czuje odpowiedzialność i potrzebę działania.

6 J. Zydorowicz, *Między ikonoklazmem a ikonofilią. Symbole religijne jako arsenał sztuki współczesnej*, „Przegląd Religioznawczy” 2010, nr 2, s. 91-22. <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/8791/1/9.%20Jacek%20Zydorowicz.pdf>

7 A. Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901, s. 27.



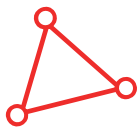
To dotyczy także innego typu, spychanych na margines, problemów. Natura, będąc niemym świadkiem historii, także tej traumatycznej dla danej społeczności, ma moc wspomagać proces zapominania. Obraz wycinka krajobrazu musi wówczas dopełnić komentarz. Długie wypatrywanie tego, czego pozornie brak, redukuje przekaz do syntetycznych znaków, a te wsparte tytułem, prowadzą wprost do pytania zadawanego niezależnie od światopoglądu, o Początek wszystkiego⁸.

Pierwsza sala od wejścia: SPOŁECZEŃSTWO - SPRAWDZAM to strefa odpowiadająca wprost na potrzebę wyjścia „z domu”. W sensie metaforycznym to wyjście ze strefy komfortu dla ciała i ducha. Ale ostatnie dwa lata uświadomiły również, że ta potrzeba może mieć także inny wymiar: stanu koniecznego, „być albo nie być”, porównywanego z zaczerpnięciem powietrza. Może, ale nie musi owo wyjście prowadzić do dialogu między grupami społecznymi, dialogu z Innym. Stawiane tu pytania o prawdę dotyczą zachowania się człowieka wobec sytuacji kryzysowych, na które nie ma wpływu lub nie chce go mieć. Bieda i wykluczenie; bycie nikim i wybranie; walka o godność i porażka, bycie autentycznym i udawanie... I rodzące się pytania o dobro, prawdę i piękno. Dlaczego nakładamy maski? Kto jest sprawcą, kto ofiarą? Artysta obserwuje i notuje narzędziami, które podsuwa mu współczesna technologia. Ale efekt finalny daleki jest od tego, z czym spotykamy się w mediach. Talent przełożony na artyzm kładzie się światłem – pięknem, na ułomnościach ludzkich zachowań.

Kolejna strefa: JA - SPRAWDZAM to przestrzeń spotkania z samym sobą, dociekania prawdy o sobie, również w kontekście wiary i poszukiwania sensu życia. Kim jestem we własnych oczach? Jakim chciałbym być? Jak chciałbym, by mnie inni postrzegali? Ile mogę o sobie powiedzieć? Gdzie jest granica pomiędzy tym, co intymne, a tym, co publiczne? Czy moje dzieci należą tylko do mnie? Na wszystkich obrazach zwracają uwagę dłonie, ukryte lub gestykulujące, ale w każdym wypadku uzewnętrzniające emocje. Tu szczególnie, może dlatego że mamy do czynienia z portretami, dzieła wchodzą ze sobą w zagadkowe relacje, a towarzysząca im instalacja - kapliczka, znosi wrażenie izolacji.

Strefa trzecia RELIGIA - SPRAWDZAM, ukryta najbardziej w głębi ekspozycji, nakłania do przyglądania się religii jako praktyce społecznej i Kościołowi jako instytucji, a zarazem wspólnocie. Zaproszeni artyści, będąc przedstawicielami różnych środowisk, patrzą na te zjawiska bądź z jej wnętrza, bądź z zewnątrz. W każdym z tych przypadków możemy mówić o chęci posiadania wiedzy i poznania prawdy. Środki, których używają i motywy, które obrazują mają nierzadko swoje źródło w codzienności.

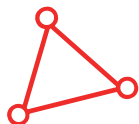
⁸ O znaczeniu praktyki „wypatrywania” w kontekście sztuki najnowszej pisze Rafał Solewski, *Wypatrując. Idea człowieczeństwa i hermeneutyka tożsamości osobowej we współczesnych sztukach wizualnych*, Kraków 2016.



W strefie tej znalazły się m. in. przedmioty, które mieszczą się w kategorii *ready made*, ale ich modyfikacja i symbioza z innymi obiektami i z publicznością czyni z nich takie same narzędzia refleksji o religii, jak wizerunki osób. Zwykłym rzeczom, takim jak: okno, krzesła, ubrania, obrusy..., jak i rzadkim: dewocjonom, twórca nadaje inne znaczenie lub pozostawia owo nadanie odbiorcy. Wiara, wiedza lub zasób doświadczeń pozwalają dostrzec ich związek zarówno ze sferą *sacrum*, jak i ze społeczeństwem, obdarzyć je bardziej adekwatną, osobistą, nazwą, użyć ich do tego, by lepiej zrozumieć ludzi, czy własne wybory.

Nasza rola, tych, którzy budowali tę ekspozycję, już się zakończyła, zrobiliśmy, co w naszej mocy, by obrazy spotkały się ze sobą w niepotwarzalny sposób. Prosimy o autorskie komentarze, ufając w moc słowa, nie tyle tłumaczącego intencje twórcy, co ujawniającego potencjał znaczeń tkwiących w dziele, słowa, które na dłużej pozostaną, tak jak obrazy, pod powiekami.

Prace nad wystawą trwały od Bożego Narodzenia, a skończyły się przed Wielkanocą. Przypadek, ale dla mnie osobiście nie bez znaczenia. To krótki i intensywny czas dla całego Zespołu Sztuka i Metafizyka działającego przy Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Dziękuję wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tej wystawy, którzy udzielali rad, a szczególnie Stanisławowi Wójcickiemu za słuchanie i namysł nad oprawą dla słowa pisanego. Chciałabym zatrzymać uwagę Państwa na tym projekcie graficznym, który znajdziecie w katalogu i na ścianach galerii. I przywołam tu pierwsze, a zatem najbardziej autentyczne, słowa autora o swojej koncepcji: „Oparłem pomysł na czytniku linii papilarnych, który sprawdza, sprawdza prawdę o człowieku, tożsamość... Towarzyszą mi w pracy myśli o stworzeniu Adama, dotknięciu z wizji Michała Anioła, a zarazem o prawdzie wcielenia... o nadawaniu kodu... liniom. Trzy punkty czytelnika tworzą trójkąt – trójkąt. Powstało we mnie pytanie: „sprawdzam” - ale kto właściwie sprawdza, my czy Bóg? Stąd może pytanie Piłata o prawdę... w trzech językach - językach z głównych przekładów Biblii. To znowu trójnia - Trójca w kolorze: czerń, biel i czerwień... Trochę na razie wszystko tańczy...” Szczególnie motyw linii papilarnych wydał mi się bliski, bo kiedy zaczynałam pracę nad wystawą o religii, nieświadoma jeszcze konsekwencji tej decyzji, akcent położony na zmysł dotyku był tym, co wprost kojarzyło mi się ze sprawdzaniem i dociekaniem prawdy, może dlatego, że od lat obserwuję i badam malarstwo materii... Ale Stanisław intuicyjnie zmierzał już ku temu, co należy mieć na uwadze w kontekście wystawy w tymśszczególnym miejscu. Myślę tu nie tylko o jego poprzednich utylitarnych funkcjach, o lokalizacji w sąsiedztwie Wzgórza Zamkowego i Instytutu Designu, o rozwiązaniach przestrzennych ekspozycji, ale przede wszystkim

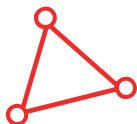


o kontekście. Pani Olga Grabiwoda, kurator Galerii Współczesnej Sztuki Sacrum „Dom Praczki” w Kielcach użyczyła nam tego miejsca, ufając, że ściągniemy tu artystów, którzy nie tylko dobrze znają swoje rzemiosło - dotykem swoich dłoni są w stanie powołać do życia obiekty, których nikt inny nie umiałby stworzyć - ale przede wszystkim wiedzą, co robią i po co to robią. Dziękuję, że przyjęli oni nasze wspólne, Zespołu i Galerii, zaproszenie. Szczególnie tym, którzy długo trzymali mnie w niepewności, przygotowując prace specjalnie na tę wystawę. Odbieram te wszystkie gesty, również zgodę na napisanie tekstów do katalogu, jako specjalne Dary.

Zanim obiekty znalazły się w Galerii często przeglądałam ich reprodukcje. Myślałam, o tym ekscytującym momencie, kiedy będę mogła wziąć je do ręki. I muszę się podzielić na koniec taką refleksją, że według mnie to wystawa o cesze, która metaforycznie wiąże się ze zmysłem dotyku: o WRAŻLIWOŚCI. Tylko ten kto jest wrażliwy na..., szuka, SPRAWDZA, zadaje trudne pytania, jest w stanie wyjść ze znanego rewiru, by się spotkać z kimś, kto ma inne poglądy na temat pochodzenia, powołania człowieka, czy religii. Napisaawszy te słowa znalazłam wprost potwierdzenie moich intuicji w rozważaniach przywoływanego już kilkakrotnie, należącego do naszego Zespołu, Rafała Solewskiego: „Może więc, mimo wszystko, we wrażliwości społecznej i współczuciu wobec tego, co słabe, istnieje miejsce spotkania ludzi światopoglądowo różnych.”⁹

Bernadeta Stano

⁹ R. Solewski, *Patrzac i Wypatrując*, op. cit. s. 59.



„Realizm to forma molestowania” czyli jak realizm unieważnia subwersję artystyczną

Realizm filozoficzny i artystyczny

Sebastian Stankiewicz

doktor nauk humani-
stycznych w zakresie
filozofii,

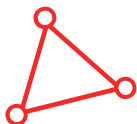
absolwent historii sztuki
i filozofii,

adiunkt w Instytucie
Malarstwa i Edukacji
Artystycznej Uniwersy-
tetu Pedagogicznego
im. KEN w Krakowie.

Autor publikacji
m.in. z zakresu
estetyki percepcji
i neuroestetyki;
zajmuje się krytyką
artystyczną oraz
działalnością kuratorską.

Pojęcie realizmu filozoficznego będące przedmiotem tego szkicu ma silny i wielowątkowy związek z pojęciem realizmu artystycznego, nie można ich jednak z sobą utożsamiać. Pierwsze pojęcie ma swoje źródło w starożytnym systemie Arystotelesa, a następnie chrześcijańskiej jego wersji u św. Tomasza z Akwinu, drugie natomiast jest efektem XIX-wiecznej refleksji nad sztuką, kiedy użyto tego terminu najpierw wobec literatury, a potem malarstwa. We współczesnej refleksji nad sztuką, gdy realizm artystyczny zaczęto postrzegać jako poromantyczną kontynuację estetyki mimetycznej, powszechnie odnosi się je w sposób anachroniczny do sztuki wcześniejszej. Najogólniej rzecz ujmując, realizm artystyczny w historii sztuki definiuje się jako określony dyscypliną formalną stosunek artysty do rzeczywistości przedmiotowej świata, w którym tematem staje się sama relacja *odnoszenia się* formy artystycznej do rzeczywistości w jej wielu wymiarach: przedmiotowym, społecznym, historycznym lub politycznym.

Realizm filozoficzny, podobnie jak realizm artystyczny, problematyzuje relację odnoszenia się artysty do rzeczywistości, lecz nie jest definiowany przez formalny aspekt wizualnego języka artysty. Realizm filozoficzny, gdy zastosuje się go jako narzędzie w refleksji nad sztuką, opisuje kluczowy aspekt światopoglądu artysty. Można by ten rodzaj realizmu rozpatrywać jako coś, co stanowi zasadniczą charakterystykę całościowej postawy artystycznej twórcy, lecz z całą pewnością nie kryterium, dzięki któremu będziemy wytyczać granice i czynić stylistyczno-formalne rozróżnienia patrząc na dzieła sztuki okiem historyka sztuki. W związku z tym artysta będący w swojej postawie realistą filozoficznym formalnie może używać bardzo różnorodnych języków i technik artystycznych, może być abstrakcjonistą, realistą artystycznym, ekspresjonistą, może uprawiać performance, sztukę instalacji, multimedia lub street art; realistyczne kryterium formalne nie jest tu bowiem wyznacznikiem realizmu filozoficznego, który oznacza konkretny sposób postrzegania przez artystę relację sztuki do rzeczywistości.

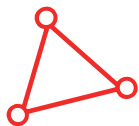


Prawda i realizm na wojnie z realizmem

Autorzy wystawy *Sprawdzam. „Cóż to jest prawda?”* wychodzą od pytania zadanego Chrystusowi przez Piłata w pretorium i zadają je współczesnym polskim artystom, ich sztuce, a w ostatecznym rozrachunku także i sobie. Na wpół retoryczny charakter pytania kuratorów dobrze oddaje sytuację źródłową, kiedy pytanie zadane przez Piłata Chrystusowi wybrzmiewa bardziej jako wątpliwość osobista; Piłat jest bowiem świadom bezkompromisowego nacisku Żydów i przeczuwa, że stanie się za chwilę bezwolnym instrumentem społeczno-politycznej gry i wbrew sobie samemu wyda Jezusa na męczeńską śmierć.

Problem prawdy postawiony przez kuratorów w moim przekonaniu dotyczy nie tyle formalnych kwestii języków wizualnych, technik artystycznych czy sposobów formułowania przekazu, które wybierają sobie artyści, ile pokazania prymarnej wobec nich odpowiedzi artystów na rzeczywistość i to, co przez tę rzeczywistość rozumieją. Nie jest to zatem bezpośrednio pytanie o prawdę w sztuce, ale o prawdę w jej najbardziej podstawowym, filozoficznym znaczeniu. Interesujące w tym jest to, że jeśli prześledzimy historię filozofii i zapoznamy się różnymi teoriami prawdy takimi, jak definicja klasyczna, wielość definicji nieklasycznych (np. koherencyjna, zgody powszechnej czy utylitarystyczna) lub zetkniemy się ze stanowiskami radykalnie relatywistycznymi (jak u sofistów, postmodernistów lub zwolenników postprawdy), to okaże się, że podstawowym warunkiem istnienia pojęcia prawdy jest przyjęcie istnienia bytu jako obiektywnej, niezależnej od umysłu rzeczywistości. Realizm filozoficzny staje się tu właściwie nieprzekraczalną granicą, aby móc mówić o prawdzie nie w sposób metaforyczny, lecz bardzo precyzyjnie jako o trójaspektowej prawdzie metafizycznej, ontologicznej i logicznej.

Klasyczna definicja św. Tomasza mówiąca, że prawda jest zgodnością intelektu i rzeczy w takiej mierze, w jakiej intelekt twierdzi, że jest to, co jest, a nie ma tego, czego nie ma, sugeruje, że intelekt powinien dopasować się do rzeczy, musi być jej wierny, wtedy rzecz narzuca intelektowi swą miarę. W ujęciu św. Tomasza rzecz naturalna jest pośrednikiem między intelektem Boga i intelektem człowieka; Bóg stwarzając rzecz umieszcza w niej prawdę, a ludzka myśl (intelekt) następnie *odkrywa ją* w świecie. Jednak intelekt człowieka nie dysponuje komprehensywnym (tj. całościowym) poznaniem rzeczy czyli całą, zapisaną w rzeczy prawdą. Nie oznacza to jednak, że nie potrafiąc wyczerpać rzeczy w swoim ludzkim poznaniu dysponujemy jedynie poznaniem relatywnym, oznacza to jedynie, że rzeczywistość znacznie nas przekracza. Św. Tomasz w swojej koncepcji prawdy sugeruje, że powinniśmy stworzyć intelekt na pierwotną wobec niego rzeczywistość, ponieważ rzeczy są prawdziwe mocą swego istnienia czyli *dlatego, że są*. To związanie prawdy z istnieniem rzeczy wynika z tego, że prawda jest odniesieniem myśli do uprzedniej wobec niej rzeczywistości, a nieustanna sprzeczno-



ść, która towarzyszy nam w dochodzeniu do prawdy, może być jedynie cechą naszej myśli, gdyż nie może być cechą rzeczywistości.

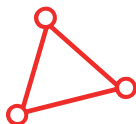
Surowa i zwięzła formuła chrześcijańskiego realizmu filozoficznego św. Tomasza, w której utożsamia się prawdę z istnieniem rzeczywistości i w której rzeczywistość jest pośrednikiem między ludzkim rozumem a stwórczym rozumem Boga, patrząc z perspektywy historii filozofii zaczęła się stopniowo zacierać. Przeformułowanie filozofii bytu w filozofię umysłu, któremu początek dał Kartezjusz, ostatecznie doprowadziło do zakwestionowania rzeczywistości, a w konsekwencji samej prawdy. W będących późniejszą konsekwencją myśli Kartezjusza stanowiskach idealistycznych, ludzka myśl przestała odnosić się do rzeczywistości, a zaczęła odnosić się do samej siebie¹. Immanuel Kant wyraził to w teorii, w której ludzkie poznanie, nie mogąc dotrzeć do świata-samego-w-sobie (noumenów), dociera jedynie do fenomenów, będących ze swej natury konstruktami naszego intelektu. Spadkobiercami XVIII- i XIX-wiecznych idealizmów w kwestii utraty rzeczywistości i tym samym klasycznej definicji prawdy, stała się w przeważającej mierze filozofia kontynentalna (tzn. kontynuująca idee filozofii europejskiej) XX i XXI wieku. Według Maurizio Ferrarisa, autora *Manifestu Nowego Realizmu*², oraz Grahama Harmana – którzy współcześnie wraz z Manuelem DeLandą i Lee Braverem są przedstawicielami swoistego „zwrótu realistycznego” w filozofii – do worka z etykietą „osobiści wrogowie rzeczywistości” można wrzucić większość odmian fenomenologii, hermeneutykę, strukturalizm, poststrukturalizm, postmodernizm oraz większość kontynuatorów tych tradycji³. Harman opisując antyrealistyczną atmosferę najbardziej wpływowych nurtów filozofii europejskiej przywołuje zgryźliwe słowa wypowiedziane przez DeLandę, że wśród filozofów od kilku dekad „przyznawanie się do realizmu [jest] równoznaczne z przyznaniem się do molestowania dzieci”⁴. Postulując i argumentując na rzecz odnowienia filozoficznego realizmu, Ferraris podkreśla, że ucieczka w myśli odnoszące się do siebie samych, albo, innymi słowy, całkowite uzależnienie istnienia od naszych schematów pojęciowych sprawia, że dochodzimy do idei wielu prawd, których *de facto* nie odczytujemy z rzeczywistości – bo ona sama jako instancja odniesienia nie istnieje – lecz tworzymy je sobie arbitralnie według naszego widzimisie.

1 Wtedy właśnie pojawiły się nieklasyczne teorie prawdy poszukujące jej w zgodności myśli z innymi myślami (np. koherencyjna teoria prawdy, którą uznawał Kant).

2 M. Ferraris, *Manifest Nowego Realizmu*, przeł. J. Ugniewska, Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2022 (korzystam z angielskiego przekładu tenże, *Manifesto of New Realism*, przeł. S. De Sanctis, State University of New York Press, Albany 2014, ponieważ polskie wydanie nie jest jeszcze dostępne w sprzedaży).

3 Harman jest autorem wstępu do książki Ferrarisa oraz własnej publikacji na ten temat (tenże, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Open Court, Chicago 2002). „Zwrot realistyczny” w myśli kontynentalnej – tzn. kontynuującej idee filozofii europejskiej – pojawia się na przełomie wieków niezależnie u Ferrarisa, Manuela DeLandy (2002), Harmana (2002) i Lee Bravera (2007), por. G. Harman, *Foreword*, [w:] M. Ferraris, *Manifesto of New Realism*, op. cit., s. IX-X.

4 Tamże, s. X.



Zwróćmy uwagę, że zniknięcie rzeczywistości jako instancji prawdy doprowadza do konstruktywistycznej swawoli intelektu, zmieniając „poznanie rzeczywistości” w „kreację rzeczywistości”, a szlachetne pojęcie prawdy w inflacyjną postprawdę lub wielość prawd. Według Ferrarisa albo przyjmujemy istnienie świata i otwartość na surowy opór, czegoś, co-nie-daje-się-poprawić (*unamendable*)⁵ – tzn. poprawić przez frenetycznie emancypujący się od wszelkiego rodzaju wymyślonych opresji ludzki umysł – albo pozostaniemy przy trwającej w głównych światowych nurtach intelektualnych wielkiej iluzji realityzmu, czyli równie głębokiego, co nieświadomego przekonania o fikcyjności rzeczywistości⁶.

Realityzm subwersji artystycznej

Refleksja teorii sztuki przebiega zawsze w szerszych ramach konkretnych paradygmatów myślenia, podobnie jak praktyka sztuki jako aspekt świata jest sprzęgnięta z innymi jego obszarami. Filozoficzny poślizg poznawczy w myśleniu o rzeczywistości lub inaczej tym, co-nie-daje-się-poprawić, przeniknęło w ten sposób do teorii i praktyki sztuki a realityzm stał się fundamentalnym założeniem współczesnych strategii artystycznych. Z jednej strony dobrze ukazuje to w swym znanym dziele Hal Foster rozpatrując sposoby realizacji przez artystów „powrotu do Realnego” w sztuce neoawangardowej końca XX wieku⁷, z drugiej strony dobrze widać to także w fałszywości, a w konsekwencji w unieważnieniu strategii subwersji artystycznej.

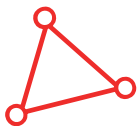
Foster zauważył, że artyści, mimo dominującej tendencji negatywnego wartościowania w sztuce neoawangardy każdej formy iluzjonizmu i realizmu, w swych praktykach twórczych odnosili się do Realnego. Analizując tego typu tendencje, Foster zaproponował termin realizm traumatyczny wspomagając się teoriami Rolanda Barthesa i Jacquesa Lacana. Według Lacana Trauma jest przegapionym spotkaniem z Realnym, które jako takie, nie poddaje się przedstawieniu. Foster pisząc o realizmie traumatycznym podlega jednak dwóm zasadniczym realitystycznym ograniczeniom. Po pierwsze, podsumowująca moim zdaniem myśl Fostera, nie została przez niego właściwie wykorzystana, bo została przytoczona jedynie w przypisie: „Reakcja przeciw poststrukturalizmowi i powrót do Realnego, to także wyraz nostalgii za uniwersalnymi kategoriami bytu i doświadczenia”⁸. Po drugie, dla realitysty koniecznością jest pisać słowo Realne z dużej litery, aby móc je odróżnić od „realnego” czy „rzeczywistości” pisanych w cudzysłowie.

5 Ferraris, *Manifesto...*, op. cit., s. 19.

6 Termin użyty przez Ferrarisa dla wyrażenia intelektualnej – ale zarazem też i powszechnej – iluzji rzeczywistości, dość przypadkowo, choć nader adekwatnie został uzięty od nazwy telewizyjnych reality shows.

7 H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010.

8 Tamże, przypis 82, s. 197.



Realne z dużej litery, nie jest tożsame z rzeczywistością realisty, która stawia opór i nie daje się poprawić; Realne pozostaje konstruktem, czyli kolejnym poziomem odniesienia w iterowanych sprzężeniach zwrotnych w ramach schematu pojęciowego. Rzeczywistość realisty obejmuje natomiast znacznie więcej, niż wyznacza zakres schematu pojęciowego.

Z kolei pojęcie subwersji w literaturze przedmiotu definiowane jest przede wszystkim jako pojęcie z pola społecznego, które wtórnie zostało zastosowane na polu sztuki⁹. Próbuując rozeznaczyć jego znaczenie w społecznym aspekcie, okazuje się, że „działać subwersywnie” to inaczej obalić, wyrzucić, podkopać, sabotować lub zepsuć czyjąś moralność, lojalność, argumenty lub wszelki przejaw władzy¹⁰. Subwersja społeczna dokonując zmian w tkance społecznej, na płaszczyźnie semantycznej obejmuje ponadto zmianę, podmianę czy też manipulację znaczeniami pojęć. Z kolei genetycznie i logicznie wtórna wobec niej subwersja artystyczna została nazwana i szerzej rozpoznana w naukach o sztuce dopiero w latach 80. XX wieku i anachronicznie odniesiona do wystąpień awangardy z początku wieku¹², kiedy można było już bardzo wyraźnie zaobserwować, jak artyści rezygnują z nowoczesnego pojęcia sztuki autonomicznej otwierając wchodząc w pole społeczne. Wspomniany Foster subwersję artystyczną definiuje jako działanie na styku instytucji kultury, ekonomii politycznej i życia społecznego, w którym artysta zamiast podejmować się eksperymentu formalnego lub percepcyjnego staje się raczej „manipulatorem znaków niż wytwórcą dzieła sztuki, bardziej obserwatorem aktywnego czytelnika przekazu” wykorzystując poręczne — i same w sobie neutralne — techniki montażu, zawłaszczania, de- i rekonstytucjonalizacji; artysta traktuje przy tym przedmiot subwersji jak cel i broń równocześnie. Z kolei Grzegorz Dziamski koncentruje się przy swojej roboczej definicji subwersji artystycznej na płaszczyźnie semantycznej parafrazując *de facto* Derri-diańską procedurę dekonstrukcji,¹³ polegającą na dokonywaniu lekkich przesunięć w znaczeniach pojęć i uaktywnieniu gry semantycznej ambiwalencji,¹⁴ skutkującą „plenieniem znaczeń”. Z obu ujęć wynika, że tracimy jakąkolwiek instancję ostatniego odniesienia, dzięki czemu subwersja artystyczna uruchamia niekończący się łańcuch nawarstwiania kolejnych metapoziomów.

9 Zob. S. Stankiewicz, *Subwersywny agitprop w sztuce i jego odwracanie*, (w:) *Sztuka jako przestrzeń wolności*. 23. Wschodni Salon Sztuki, red. W. Mendzelowski, J. Męderowicz, Wydawnictwo KUL, Lublin 2018, s. 72-83. Błądną genealogię subwersji artystycznej jako pierwotnej, a społecznej jako wtórnej przedstawia Artur Żmijewski w tenże, *Społeczne sztuki stosowane*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 16.

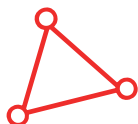
10 Hasła „to subvert” i „subversion”, *Collins Thesaurus of the English Language – Complete and Unabridged 12th Edition*, Harper Collins Publishers, New York 2014 oraz *The American Heritage Roget’s Thesaurus*, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, Boston 2013 i 2014.

11 S. Stankiewicz, *Subwersywny agitprop w sztuce...*, op. cit., s. 74-75.

12 Ł. Ronduda, *Strategie subwersyjne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 9.

13 H. Foster, *Subversive sign*, w: tenże, *Recordings: art, spectacle, cultural politics*, Bay Press, Seattle 1986, s. 99-100; por.: Ł. Ronduda, *Strategie subwersyjne...*, op. cit., s. 9-11.

14 G. Dziamski, *Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje*, „Gazeta Malarzy i Poetów” 2001, nr 2/3, s. 10.

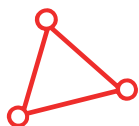


Jeśli w przestrzeni subwersji społecznej instancja prawdy implikująca uprzednią rzeczywistość jest możliwa, choć niestety niepowszechna¹⁵, to w przestrzeni subwersji artystycznej takiego twardego gruntu po prostu nie ma. Subwersja jako strategia artystyczna możliwa jest jedynie w sytuacji, gdy rzeczywistość traci swą realność i zostaje na zawsze przeniesiona do świata myśli, na analizę pojęć. Stopniowe zastępowanie realności własnym intelektem prowadzi do tworzenia sobie własnych pomysłów na rzeczywistość, a w efekcie końcowym do czysto demiurgicznego konstrukttywizmu intelektualnego, w którym zbiór rzeczy realnie istniejących staje się tożsamy ze zbiorem rzeczy, których istnienie zależne jest wyłącznie od schematów pojęciowych, jakimi dysponujemy.

Rzeczywistość jako trauma u Fostera jest jedynie fantazmatem, wobec którego możemy jedynie czuć nostalgię. Fałszywość subwersji artystycznej ukazuje jedynie beznadzieję niekończącego się iterowania poziomów odniesień. Pytanie o prawdę – postawione przez kuratorów wystawy – jest pytaniem o odniesienie do rzeczywistości, o istnienie tej rzeczywistości. U artystów nie rozpoznamy tej rzeczywistości w stylistykach i językach wizualnych, wybranych technikach, czy tematyce, w każdej z osobna. Daje się jednak odczytać ich całościowy stosunek do rzeczywistości i sposób jej rozumienia.

Sebastian Stankiewicz

15 Por. T. Garton Ash, *Facts Are Subversive: Political Writing from a Decade Without a Name*, Yale University Press, New Haven 2011.



Kilka refleksji o współczesnej sztuce religijnej

Adam Organisty

doktor nauk humani-
stycznych
w zakresie nauk
o sztuce,

adiunkt Wydziału
Malarstwa Akademii
Sztuk Pięknych im.
Jana Matejki w
Krakowie.

Kurator wystaw
muzealnych, autor
publikacji z zakresu
sztuki śląskiej oraz
sztuki ostatnich stuleci.

Kiedy myślę o Galerii Współczesnej Sztuki Sacrum „Dom Praczek” w Kielcach, to zastanawiam się nad znaczeniem nazwy tej placówki. Oczywiście, określenie „Dom Praczek” łatwo jest wytłumaczyć, ze względu na oryginalne przeznaczenie zabytkowego budynku. Ale jak to jest możliwe, że Galeria prezentuje współczesną sztukę sakralną, do której zaliczają się prace artystyczne o różnej proweniencji, nie zawsze odnoszące się do tematyki religijnej? Co więcej, prace te powstają poza mecenatem świeckich bądź duchownych związanych z Kościołem (Kościołami) i tworzone są z wewnętrznej potrzeby przez artystów, którzy nie manifestują konfesji, wyznania wiary¹. Sztuka sakralna zbyt łatwo kojarzy się nam z wnętrzem kościelnym. Tymczasem od dawna z kościołów „zionie” kicz, utrudniający modlitwę bądź myślenie oparte o czytania liturgiczne.

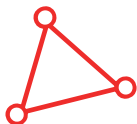
Rozdzielenie sztuki na sakralną i świecką następowało w XV wieku w miastach włoskich epoki renesansu, które nadal stanowią punkt odniesienia dla kultury europejskiej. Rozgraniczenie to odnajdywało wręcz dramatyczny wyraz, łączący się nawet z niszczeniem pomników kultury, które według radykalnych przywódców duchowych nie odpowiadały wizji Kościoła. Pojawił się indeks ksiąg zakazanych, stosy, na których palono obiekty artystyczne, do czego nakłaniali m.in. Girolamo Savonarola we Florencji, a na północ od Alp – Andreas Karlstadt. W pismach powstałych na kanwie postanowień soboru trydenckiego akcentowano odrębność sztuki chrześcijańskiej (*ars christiana*) od sztuki świeckiej (*ars profana*)². Obecność dzieł artystycznych w kościołach rzymskokatolickich nadal uzasadniano w myśl poglądów św. Tomasza z Akwinu, wedle którego istniał trojaki powód ich używania: „Po pierwsze, dla pouczenia niepiśmiennych, którzy mogą się z nich uczyć jak z książek, po drugie, w ten sposób tajemnica Wcielenia oraz przykłady świętych pozostają prawdopodobnie silniej w naszej pamięci, jeśli co dzień widzimy je w postaci przedstawień, i po trzecie, by pobudzić emocje, które skuteczniej wzbudza się za pomocą rzeczy widzianych niż słyszanych”³. Nie miejmy pretensji do kazuistycznego brzmienia pierwszej z wymienionych powyżej przyczyn – dzisiaj także żyjemy w kulturze obrazkowej. Natomiast trzeci aspekt pokazuje, jak silnie przywiązani jesteśmy do obrazu, i jak bardzo nasze myślenie w tym względzie zakorzenione jest w cywilizacji antycznej. Dość wspomnieć, że idea platońska pochodzi od czasownika widzieć i oznacza „specyficzny przedmiot” myśli⁴.

1 Esej ten jest związany z moimi uprzednimi rozważaniami, por. A. Organisty, *Wprowadzenie*, [w:] tenże, *Co widzisz – co wiesz. Rzec o Galerii Współczesnej Sztuki Sakralnej „Dom Praczek” w Kielcach*, wstęp: A. M. Orłowska, red. M. Maćkowska, Kielce 2017, s. 13-26.

2 P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010, s. 16-18, 21-22.

3 Cyt. za: D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s. 165, przyp. 3, tłum. autora za: *Commentarium super libros sententiarum: Commentum in librum III*, dist. 9, art. 2, qu. 2.

4 O wpływie kultury „widzenia” na filozofię Hellenów przypomina G. Reale, *Historia filozofii starożytnej, tom II: Platon i Arystoteles*, tłum. E. I. Zieliński, Lublin 1996, s. 89, 90.



Rola Galerii Współczesnej Sztuki Sacrum w Kielcach wiąże się z przemianami w rozumieniu znaczenia obrazu w kulturze zachodniej, jakie nastąpiły na przełomie XVIII i XIX stulecia. Wtedy to wyklarował się nowy typ artysty, wychodzącego w sferę publiczną, którego nazywa się „artystą wystawowym” (*Ausstellungskünstler*),⁵ czyli twórcą, który tworzy dla wystawiania. Dlatego też sztuka religijna, prezentowana na wystawach, ma charakter adiafory – rzeczy neutralnej, obojętnej dla zbawienia. W ten sposób już Marcin Luter postrzegał charakter sztuk wizualnych, które służą „dla oglądu, dla świadectwa, dla pamięci, dla znaku”, przypominając Słowo Boże⁶. Współczesne dzieła religijne odchodzą od kwestii dogmatyczno-normatywnych i, można powiedzieć na szczęście, nie prowadzą już do zagorzałych dysput międzywyznaniowych, jak miało to miejsce np. podczas reformacji.

W kontekście rodzimych dzieł religijnych powraca jednak pytanie: czy w Polsce było oświecenie? Poza klasycystycznym modelem oświecenia, kojarzonym z królem Stanisławem Augustem Poniatowskim czy arcybiskupem Ignacym Krasiczkiem, obserwujemy „długie trwanie” baroku, funkcjonowanie „sarmackiego” modelu pobożności⁷. Religijność polska łączy się z „oświeceniem katolickim”, mającym odmienny charakter niż oświecenie w krajach anglosaskich, gdzie nastąpiły zmiany w zakresie światopoglądu, zmniejszania się represyjności wobec osób ignorujących rytuały religijne⁸. Przyniosły one swoisty krach tradycyjnej ikonografii oraz znacznie większe zainteresowanie artystów problematyką zła aniżeli dobra. W sztuce od czasów oświecenia „z przedstawicieli świata niematerialnego najlepiej czuje się diabeł”⁹. Jednocześnie francuski racjonalizm uwypuklił aspekt antykościelny, ale nie antyreligijny. W Polsce od schyłku XVIII do początków XX wieku, kiedy to kraj w następstwie rozbiorów (1772, 1794, 1795) na okres ponad stu lat przeszedł we władanie trzech zaborców – Rosji, Niemiec i Austrii, brakowało instytucji kulturalnych oraz wychowawczych. Późno do głosu dochodził proces powstawania społeczeństwa mieszczańskiego z warstwy drobnoszlacheckiej. Swoiście niemieckie rozumienie kształtowania osoby i życia (*Bildung*) nie było prawie obecne w naszej kulturze¹⁰.

5 O. Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernem Kunstsystem*, Köln 1997, s. 9-11.

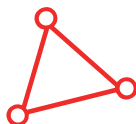
6 W języku polskim na ten temat zob. np. S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989; K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000.

7 Por. np. J. Dziubkowska, *Religia i wiara*, [w:] *Szlachetne dziedzictwo czy przeklęty spadek. Tradycje sarmackie w sztuce i kulturze*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 11.11.2004-27.02.2005, red. J. Dziubkowska, Poznań 2004, s. 188.

8 J. Delumeau, *Skrzydła anioła. Poczucie bezpieczeństwa w duchowości człowieka Zachodu w dawnych czasach*, tłum. A. Kuryś, Warszawa 1998; M. Cieński, *Czy wiek osiemnasty potrzebował aniołów? O postawach religijnych w dobie oświecenia*, [w:] *Anioł w literaturze i w kulturze, tom II*, red. J. Ługowska, Wrocław 2005, s. 103. Ostatnio na ten temat: *Oświecenie, czyli tu i teraz*, red. Ł. Ronduda, T. Szerszeń, Kraków-Warszawa 2021.

9 Cyt. za: M. Cieński, op. cit., s. 105. Por. M. Milner, *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire 1772-1861*, Paris 1960.

10 Por. W. Kunicki, *Posłowie*, [w:] J. W. von Goethe, *Lata nauki Wilhelma Meistra*, tłum. W. Kunicki, E. Szymani, Warszawa 2020, s. 607-608. Dopiero M. Janion i M. Żmigrodzka poświęciły temu aspektowi monografię, kładąc nacisk nie tylko na wyeksponowany w tytule książki oświeceniowy element „wychowania”, M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*, Kraków 1998.



Tymczasem, jak pokazują Reinhart Koselleck oraz Wojciech Kunicki, pojęcie *Bildung* (edukacja, formacyjność) ma korzenie teologiczne i ukształtowało się w specyficznym podejściu klasyków weimarskich do religii. „Cechą charakterystyczną nowej religijności edukacyjnej (formacyjnej) jest to, że może ona obchodzić się bez kościołów i dogmatów, nie rezygnując z chrześcijańskiej autoorientacji czy charytatywnej lub społeczno-reformatorskiej praktyki”¹¹. Dla Johanna Wolfganga Goethego estetyka była religią, a kto nie uczestniczy w życiu naukowym bądź artystycznym, „jest skazany na religię tradycyjną, ustaloną i nadal teologicznie zarządzaną”¹². Poeta wyraził ten pogląd w *Łagodnych xeniach*:

„Kto sztukę i naukę posiada, jest także religijny;

Kto tych obydwu nie posiadał, niech posiadzie religię”¹³.

W tak pokrótce kreślonych przemianach kulturowych możemy szukać wytłumaczenia, dlaczego współcześni artyści tworzą dzieła sakralne, które następnie eksponowane są w galerii i niekoniecznie stają się obiektem kultowym w kościele. Obecnie sekularyzacja przyjmuje formę „odkościelniania” (*Entkirchlichung*)¹⁴, a o dynamizmie życia religijnego świadczy zdolność do tworzenia nowych, pogłębiających wiarę artefaktów. Do *sacrum* odnoszą się także prace prezentowane na interesującej nas wystawie. Jej tytuł kojarzy się także z klasyczną triadą Piękna, Prawdy i Dobra, która ma ogromne znaczenie w historii myśli chrześcijańskiej. „Zgodna z tą klasyczną triadą, choć bynajmniej z nią nie tożsama, jest biblijna triada Jezusa Chrystusa jako Drogi, Prawdy i Życia, z którą sam Jezus się identyfikował, co poświadcza Ewangelia św. Jana (J 14, 6)”, przypomina Jaroslav Pelikan, podpowiadając nam, interesującym się sztuką, zadziwiający wizerunek Jezusa w arcybiskupiej kaplicy w Rawennie z formułą zaczerpniętą z Ewangelii Janowej (*EGO SUM VIA VERITAS ET VITA*)¹⁵.

Tytuł wystawy wiąże się także z pytaniem Piłata skierowanym do Chrystusa (J 18, 38). Czy eksponowane realizacje sprawdzają więc znaczenie i obecność wartości, które głosił Jezus i o które się pytał rzymski prefekt Judei?

Adam Organisty

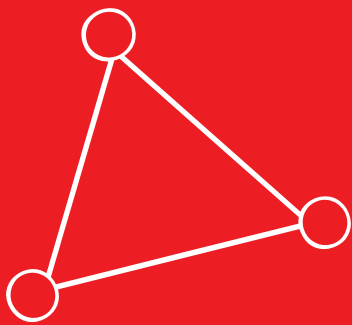
11 R. Koselleck, *O antropologicznej i semantycznej strukturze edukacji*, [w:] tegoż, *Semantyka historyczna*, wybór i oprac. H. Orłowski, tłum. W. Kunicki, Poznań 2001, s. 413–467; por. W. Kunicki, op. cit., s. 555–556.

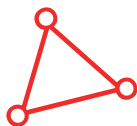
12 R. Koselleck, op. cit., s. 435; Kunicki, op. cit., s. 556.

13 Cyt. za: W. Kunicki, op. cit., s. 556; J. W. Goethe, *Berliner Ausgabe*, t. 2: *Poetische Werke*, Berlin–Weimar 1966, s. 362.

14 J. Casanova, *Formy współczesnej bezreligijności*, „Więź” wiosna 2021, nr 683, s. 141–142.

15 J. Pelikan, *Jezus przez wieki*, tłum. Andrzej Pawelec, Kraków 1993, s. 14–15.





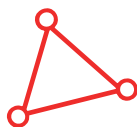
Prezentowane obrazy nawiązują do pojęcia *argumentum ad ignorantiam*. Jest to błąd logiczny polegający na pozamerytorycznym sposobie argumentowania, w którym za dowód prawdziwości tezy uznaje się fakt, że oponent nie potrafi uzasadnić tezy przeciwnej. Brytyjski matematyk i filozof Bertrand Russell sprzeciwiał się, aby to na sceptykach spoczywał obowiązek udowodnienia nieistnienia Boga. Założył on zatem, że wokół orbity słońca krąży czajniczek, który jest na tyle mały, iż nie jest w stanie wykryć go żaden teleskop, ale równocześnie nikt nie może przedstawić dowodów na jego nieistnienie.

Justyna Baśnik



Justyna Baśnik

Czajniczek Russella, 190 x 160 cm, olej na płótnie, 2019

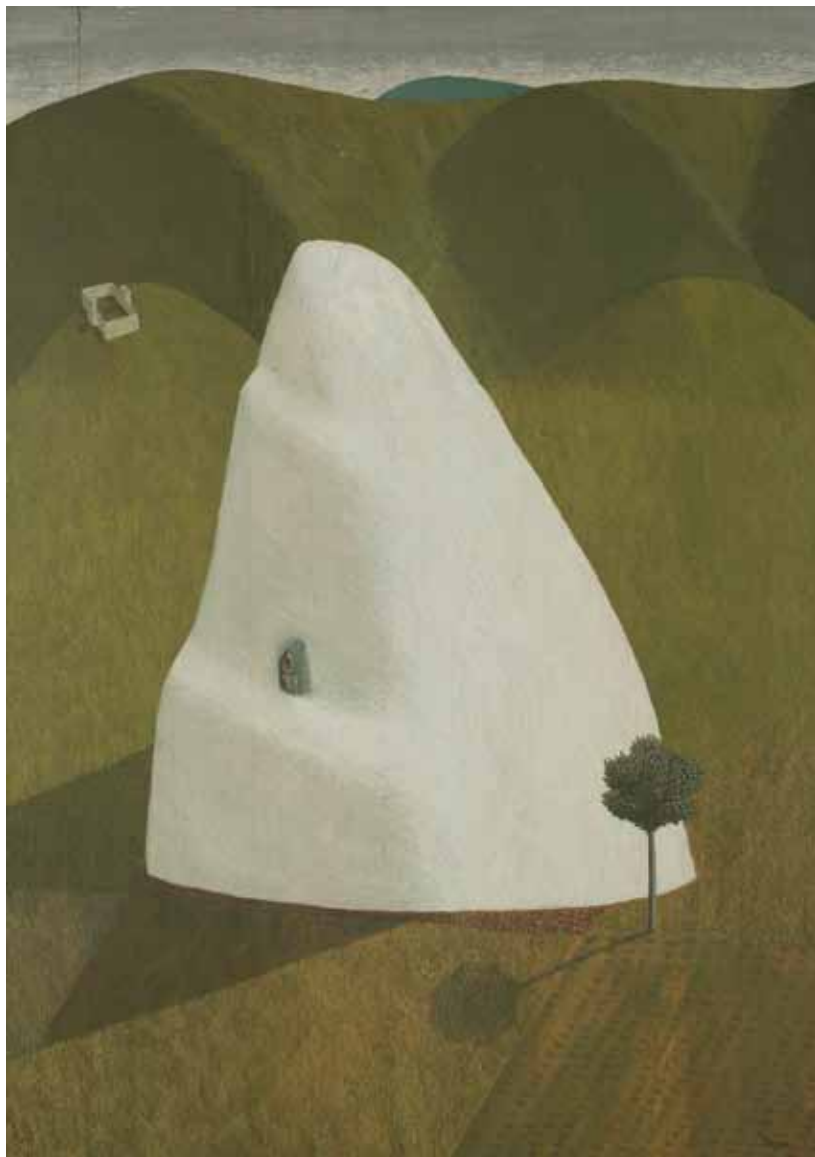


„Tam wszedł do pewnej groty, gdzie przenocował. Wtedy Pan skierował do niego słowo i przemówił: «Co ty tu robisz, Eliaszu?» A on odpowiedział: «Żarliwością rozpałem się o chwałę Pana, Boga Zastępów, gdyż Izraelici opuścili Twoje przymierze, rozwalili Twoje ołtarze i Twoich proroków zabili mieczem. Tak że ja sam tylko zostałem, a oni godzą jeszcze i na moje życie». Wtedy rzekł: «Wyjdź, aby stanąć na górze wobec Pana!» A oto Pan przechodził. Gwałtowna wichura rozwalająca góry i druzgocąca skały [szła] przed Panem; ale Pan nie był w wichurze. A po wichurze - trzęsienie ziemi: Pan nie był w trzęsieniu ziemi. Po trzęsieniu ziemi powstał ogień: Pan nie był w ogniu. A po tym ogniu - szmer łagodnego powiewu.”

(1 Krl 19, 9-12)

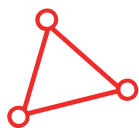
„Dorota Berger jest kontynuatorką średniowiecznej wizji świata, którego estetyka wyrażona w słowach *consonantia et claritas*, realizowana jest nowoczesnymi i znacznie delikatniejszymi środkami. Duch nadprzyrodzony nie objawia się wprost, w żaden oczywisty sposób jak ma to miejsce w sztuce wieków średnich. To cicha i łagodna Epifania, w lekkim wichru powiewie”

dr hab. Małgorzata Wrześniak



Dorota Berger

Eliasz na górze Horeb, 55 x 40 cm, tempera na desce, 2000



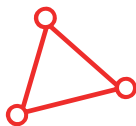
Płótno przedstawia matkę z martwym dzieckiem na kolanach. To rodzaj przedstawienia typu Pietà, które dodatkowo zostało połączone z motywami ikonograficznymi wywodzącymi się z kultu Najświętszego Serca Jezusa oraz Siedmiu Boleści Maryi. Przedstawienia zespolone są po to, by silniej sobie uzmysłować cierpienie matek po stracie dziecka. Centrum kompozycyjnym nie jest jednak dziecko czy twarz bolejącej, a aplikowane na płótno serce z wyrastającymi z niego siedmioma - precyzyjnie haftowanymi różami - symbolem cierpienia. Tym samym serce – ośrodek emocji, symbol prawdziwie święty dla całej ludzkości - staje się znakiem bólu i udziału w cierpieniu. Aktywizowane zmysłem metafory, reliefowo wypukłe, nakłute szpilkami, przykuwa uwagę tym silniej, że 'krwawi' kaskadą czerwonych nici, niemalże dotykając ciała dziecka. Materie, kordonki, szpilki mają za zadanie stymulować pamięć sensoryczną. Takie działanie umożliwia powiązanie haptycznych i emocjonalnych skojarzeń ze słowem dotyk. Bycie 'dotkniętym' lub 'poruszonym' to proces identyfikacji, za pomocą którego poznajemy świat estetycznie.

Beata Ewa Białecka



Beata Ewa Białecka

Siedmiobolesna (Mater Dolorosa), 120 x 80 cm, olej na płótnie, aplikowany, haftowany, 2019



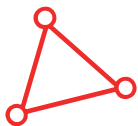
Obraz *Dekalog. Przykazanie II* jest autoportretem. Patrę na siebie jak na osobę obdarzoną nowym życiem w Chrystusie poprzez Chrzest Święty, który otrzymałam będąc małym dzieckiem. Patrę na siebie jak na chrześcijankę, czyli osobę niosącą imię Chrystusa, Święte Imię Boże, które w sposób szczególny winno być błogosławione, wychwalane i uwielbiane przez człowieka wierzącego sercem, myślami i czynami, całym sobą. Światło, które pojawia się w obrazie, symbolizuje światło wewnętrzne pochodzące od Boga. Światło jako łaska, która przychodzi i uzdalnia człowieka do czynienia dobra, które oddaje Bogu chwałę. Siedząca postawa ciała oraz zamknięte oczy przenoszą w przestrzeń duchową, w przestrzeń patrzenia sercem, w przestrzeń słuchania, pozwalają kontemplować tę wielką tajemnicę Imienia Bożego „JESTEM KTÓRY JESTEM” (Wj 3, 14). W obrazie stopy zostały namalowane jako bose, bez obuwia, jako symbol szacunku wobec Najwyższego. Podobnie jak w objawieniu danemu Mojżeszowi w Starym Testamencie, któremu Bóg rzekł: „Zdejm sandały z nóg, gdyż miejsce, na którym stoisz, jest ziemią świętą” (Wj 3, 5). Wskazujący palec, umieszczony na ustach, przenosi w przestrzeń wyciszenia oraz przede wszystkim nakazuje milczenie. Ostrzega przed grzechem języka, przed mieszaniem świętości Imienia Boga z naszym światem profanum, przed przyzywaniem Go do błahych spraw, bez pragnienia osiągnięcia dobra. „Do Niego wołałem moimi ustami i chwaliłem Go moim językiem. Gdybym w sercu zamierzał nieprawość, Pan by mnie nie wysłuchał” (Ps 66, 17-18). Chleb w dłoni to symbol Najświętszego Ciała Eucharystycznego, „...to jest chleb, który z nieba zstąpił” (J 6, 58), każdy kto pragnie przyjąć Najświętszy Chleb, powinien wpierw oczyścić się z grzechów. Podobnie wypowiadając Święte Imię Boże należy czynić to z szacunkiem, bez lekkomyślności, bez nadaremności, dlatego w obrazie żadne okruszki nie spadają na ziemię, nie są trwonione, rozsypywane bez szacunku, jeśli upadną, to na białą szatę, rozłożoną na kolanach, szatę symbol Chrztu Świętego i symbol przynależności do Boga. Namalowany obraz jest dla mnie samej rachunkiem sumienia, refleksją nad własnym postępowaniem. Jest również wiarą iż dane człowiekowi Przykazania Boże, dzięki życiu w bożej łasce, mogą stać się nie nakazem, ale obietnicą wypełniania się Bożego Słowa w życiu człowieka.

Ewa Bielecka



Ewa Bielecka

Dekalog, Przykazanie II, 100 x 70 cm, olej na płótnie, 2018



„Dobry Boże, bądź dla mnie łaskawy,
bo morze takie szerokie, a moja łódka taka mała”.

modlitwa rybaków bretońskich

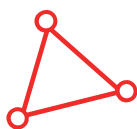
Navicula po łacinie oznacza łódkę lub stateczek. Pierwszym, który w łodzi Piotrowej widział obraz Kościoła był Tertulian (+220). Jednak rozbudowaną symbolikę nautyczną, zastosowaną w alegorycznej interpretacji perykopy o uciszeniu burzy na jeziorze (Mt 8, 23-27; Mk 4, 35-5,1; Łk 8, 22-26), która znalazła kontynuatorów zarówno w greckiej tradycji Wschodu, jak i u pisarzy łacińskiego Zachodu, mamy w rozprawie Hipolita Rzymskiego (+235) „O Antychryście”: „Morzem jest świat, na którym znajduje się Kościół rzucany jak statek na morzu, lecz nie ulega rozbiciu, bo na nim znajduje się doświadczony sternik Chrystus”. Druga grupa obrazów u starożytnych pisarzy dotyczy „łodzi duszy”. Osoba jest niejako łodzią powołaną do życia. Potwierdza to psychologia antyczna, pozostająca przede wszystkim pod wpływem Platona, która - by ukazać związek duszy z ciałem - posługiwała się powiedzeniem: „sicut nauta in navi” (jak żeglarz w łodzi). Z kolei motyw korony cierniowej na głowie Ukrzyżowanego staje się od 2 poł. XIV stulecia niemal panującym w sztuce kościelnej na Zachodzie (w czasach Ottonów była to korona królewska). Na jej przykładzie możemy zaobserwować przemiany ideowe pobożności pasyjnej. Przykładowo w tekstach uroczystości Cierniowej Korony (*Spineae Coronae Domini*), które jako własne święto przyjęli już w 2 poł. XIII w. francuscy dominikanie, rozbrzmiewa radość z powołań Chrystusa na Krzyż. Należy więc ono do starszego modelu pobożności pasyjnej, tzw. „passio gloriosa”. „Męka Pańska jest tu pojęta jako teofania mocy zbawczej Syna Bożego, zaś korona z cierni nabiera charakteru symbolu Jego władzy królewskiej. Znajduje to zwłaszcza wyraz w kilkakrotnym powołaniu się na obraz Salomona ukoronowanego diademem królewskim (Pnp 3,11) jako typu Chrystusa ukoronowanego cierniem” - wyjaśnia jeden z badaczy. Od tak zarysowanej wizji odejdą dopiero potrydenckie teksty liturgiczne, wprowadzone w XVII w., przesuwające akcent ze zbawczego misterium na samą mękę. Przesunięcia semantyczne, dotyczące symbolu korony sprawiają, że trudno ustalić jednoznacznie sens instalacji *NAVICULA*, oscylujący między odwołaniem do Chrystusa i Jego zbawczej męki, a opresyjnością „świętego kręgu” (systemu kościelnego). Praca stanowi więc pytanie o prawdziwą tożsamość Kościoła, który może być albo Chrystusowy, albo staje się rzeczywistością Antychrysta (niby Chrystusa). To pytanie staje się dziś niezwykle dramatyczne, zwłaszcza w kontekście skandali seksualnych kleru, zwłaszcza wykorzystywania dzieci.

Tomasz Biłka OP



Tomasz Biłka OP

NAVICULA, 70 x 70 x 23 cm, papier, drewno, akryl, złoto, elektromagnes, 2023



Obraz nawiązuje do postaci świętego Jana Chrzciciela. Tak jak szata Eliasza, jego płaszcz jest znakiem godności prorockiej. W ikonografii niekiedy ma on barwę czerwoną, podobnie jak oznaczający krew i cierpienie kolor ornatów zakładanych w święta męczenników, a więc i w dzień wspomnienia śmierci Jana. Czerwień symbolizuje również Ducha Świętego.

Ewangelia tak opisuje Jana: „Do niego to odnosi się słowo proroka Izajasza, gdy mówi: «Głos wołającego na pustyni: Przygotujcie drogę Panu, dla Niego prostujcie ścieżki!»” (Mt 3, 3). Jego przesłanie: „Nawracajcie się, bo bliskie jest królestwo niebieskie” (Mt 3, 2) powtarzane jest każdego roku w Adwencie - w czasie oczekiwania na powtórne przyjście Chrystusa. Na formę płaszcza wpłynęła inspiracja jednym z drzeworytów Albrechta Dürera, ilustrujących *Apokalipsę*. Poprzez symboliczne obrazy jej tekst również nawołuje do porzucenia grzechów, kończąc się słowami: „Zaiste, przyjdę niebawem” (Ap 20, 21).

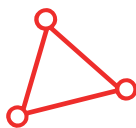
Święty Jan Chrzciciel poniósł męczeńską śmierć za niezłomne głoszenie prawdy. Jej wartość i znaczenie podkreśla wielokrotnie sam Jezus. Do tych, którzy Mu uwierzyli mówi: „Jeżeli będziecie trwać w nauce mojej (...) poznacie prawdę, a prawda was wyzwoli” – udzielając łaski wyzwolenia z niewoli grzechu (J 8, 31-36). Podczas Ostatniej Wieczerzy Jezus objawia uczniom: „Ja jestem drogą i prawdą, i życiem.” (J 14, 6). Później prosi Boga Ojca: „Uświęć ich w prawdzie. Słowo Twoje jest prawdą. (...) A za nich Ja poświęcam w ofierze samego siebie, aby i oni byli uświęceni w prawdzie.” (J 17, 17 i 19).

Agnieszka Daca



Agnieszka Daca

Płaszcz Proroka albo głos wołającego na pustyni, 50 x 35 cm, technika mieszana na papierze, 2023



Miedziany wąż na śmieciach współczesnego człowieka.

Miedziany wąż, na którego wskazuje prorok Mojżesz stanowi zapowiedź Chrystusa Odkupiciela, ukrzyżowanego za nasze winy... Jezus jest też Uzdrawicielem błądzących i kąsanych na pustyni. Jesteśmy ciągle kąsani i kuszeni przez „grzesznego” węża. Motyw węża wiąże się również z symboliką grzechu pierwotnego Adama i Ewy. To także wąż, tyle że pełzający, a nie wywyższony.

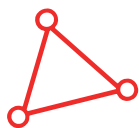
Projekcja wideo miedzianego świetlistego węża przenika i odmienia plastik (zło, grzech, zanieczyszczenie natury). *Miedziany wąż* wpółzający swym blaskiem na sztuczne tworzywo, odkrywa gałąź – nienależącą już do świata natury. Stanie się ona kiedyś drzewem krzyża...

Remigiusz Dobrowolski



Remigiusz Dobrowolski

*Tryptyk: Miedziany węź (Lb 21, 8-9), 150 x 82 x 26 cm, technika własna (wersja bez projekcji światła), 1994;
Miedziany węź, grafika: 35 x 24,5 cm, elektrotinta z dwóch matryc, suchy relief i technika własna
(eksponowana w formie projekcji wideo, detal), 2009;
Miedziany węź (Lb 21, 8-9), 150 x 82 x 26 cm, technika własna (wersja z projekcją światła), 2023*



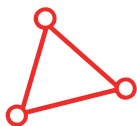
Białe, czyste obrusy spoczywają spokojnie na półce. Różnią się delikatnie odcieniem bieli, fakturą tkaniny, grubością. Także po rozwinięciu wizualnie niczym nas nie zaskoczą. Mimo to są nośnikiem dziesiątek tysięcy pocałunków. To obrusy z kościelnego ołtarza. Każdą Eucharystię rozpoczyna i kończy gest ucałowania ołtarza przez kapłana, jako podziękowanie za ofiarę Jezusa. Na obrusie składane jest ok. 1500 pocałunków rocznie. Prezentowane obrusy używane były przez wiele lat. Mimo, że tytułowych pocałunków nie można zobaczyć, można uwierzyć, że tam są. Wiara jest tutaj bardzo istotna.

Paulina Gołoś



Paulina Gołoś

Tysiące pocałunków, 35 x 45 cm, obiekt, 2019



Podjmując problem bezdomności w projekcie *Różnica*, nie staram się wysuwać naukowych wniosków w oparciu o moje kilkuletnie doświadczenia. Książek na ten temat powstało wiele. Nie mam zamiaru się z nimi mierzyć. Chcę się dzielić tym, co dla mnie najistotniejsze – osobistym spotkaniem z człowiekiem. Prezentowane prace, są próbą zapisania tej tajemnicy. Portretów w albumie jest siedemdziesiąt siedem. Liczba nie jest przypadkowa, bo każda z historii, którą prezentuje, jest pewną drogą przebaczenia sobie, bliskim i społeczeństwu. Wszystkie portrety, które można znaleźć w albumie wykonałem na przestrzeni pięciu lat (2011 - 2016), są one świadectwem mojego osobistego przeżywania relacji z drugim człowiekiem w jego aktualnej sytuacji. Dzisiaj bezdomność nabiera nowego znaczenia, bo dom to nie ściany – tylko ludzie. W naszym zabieganym świecie niewielu może się pochwalić domem, który wykracza poza materialne pojęcie. Na przykładzie portretów najuboższych podejmuję próbę odsłonięcia prawdy o nas samych; prawdy, która tak często jest trudna do przyjęcia. Myślę, że poznane przeze mnie osoby uzewnętrzniają to, co nierzadko zdarza się nam wszystkim ukrywać pod skorupą próżności i grzechu. Kiedy odkrywamy w sobie tę naszą wewnętrzną biedę, bezdomni przestają być tacy obcy. Stają się braćmi.

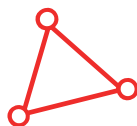
Celem projektu jest zniwelowanie tytułowej „różnicy” jaką często sztucznie czynimy w spotkaniu z drugim człowiekiem, szczególnie tym najuboższym. Historie jakie opowiedziały mi osoby portretowane, często wskazują na bardzo złożony i nieoczywisty proces „stawania się” osobą bezdomną. Poprzez projekt pragnąłem również ukazać piękno tych wspaniałych sylwetek i zachęcić każdego odbiorcę aby sam odważył się adorować Jezusa, tam gdzie jest On namacalny czyli w drugim człowieku, szczególnie tym pokrzywdzonym. Słowo, które towarzyszyło mi przez pięć lat projektu przypominało mi, iż nie możemy czynić *różnic* tam, gdzie ich rzeczywiście nie ma: „Bracia moi, niech wiara wasza w Pana naszego Jezusa Chrystusa uwielbionego nie ma względu na osoby. Bo gdyby przyszedł na wasze zgromadzenie człowiek przystrojony w złote pierścienie i bogatą szatę i przybył także człowiek ubogi w zabrudzonej szacie, a wy spojrzycie na bogato odzianego i powiecie: «Usiądź na zaszczytnym miejscu!», do ubogiego zaś powiecie: «Stań sobie tam albo usiądź u podnóżka mego!», to czy nie czynicie *różnic* między sobą i nie stajecie się sędziami przewrotnymi?” (Jk 2, 1-4).

Jacek Hajnos OP



Jacek Hajnos OP

Paweł, z cyklu: *Różnica*, 38,5 x 60,5 cm, tusz i kredka na tekturze, 2011-2016



Rzeźba świetlna *Terminal* została zainspirowana historiami osób, które doświadczyły śmierci klinicznej, granicy życia i śmierci, z której wróciły ze wspomnieniami wszechogarniającego światła. Artystyczny przekaz pokrywa się niemal dokładnie z estetyką jako „odkryciem poprzez światło”, w którym nie widowisko jest najważniejsze, lecz wielowymiarowe doświadczenie, w którym intensywność świata staje się namacalna niemal jak materia. Kulturoznawca Hartmut Böhme wspomina o „przestrzeniach, które są budowane za pośrednictwem światła, w których nurkujemy jako widzowie”. „Sztuka światła jest pusta – kontynuuje – chociaż pełna wydarzeń, bo nie pokazuje przedmiotów ani treści, ale umożliwia zmysłowe i fizyczne doznania oraz przekazuje formy estetyki”. Ten opis odnosi się bezpośrednio do możliwych doznań zmysłowych, jakich odbiorca może doświadczyć w świetlno-rzeźbiarskim tunelu.

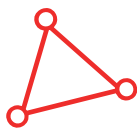
Instalacja była pokazywana w Gerlingen, w ramach festiwalu Aufstiege, organizowanym przez KulturRegion Stuttgart w 2016 r. Dwa lata później, w 2018 r., pracę zaprezentowano przed Kunsthalle w Bremen.

Karolina Hałatek



Karolina Hałatek

Terminal, 6 m x 3 m (średnica), PE, LED, aluminium, drewno, 2016



Mijające się samochody, zmieniające się światła, przechodzący ludzie. I dwa obrazy: na jednym siedzący, na drugim klęczący, wyklejone na ulicznych słupach ogłoszeniowych w Kielcach. **Frasobliwy** zadumany nad losem i **Klęczący modlący się**. Frasobliwy rozbudza w nas bardziej pytania, niż udziela odpowiedzi. Modlący poraża pokornym oddaniem. Ascetyczne i biedne kontrastują z rozbuchaną kolorową poligrafią. Wracam do tych przedstawień, bo są mi potrzebne. Są moim wyznaniem wiary i niewiary. „Malarz klęczał jak malował” zacytuje kolegę Ignacego Czwartosa. Pierwszą namalowaną przeze mnie klęczącą była staruszka - kruszynka przyjmująca komunię w Kościele Dominikanów. Było w niej absolutne oddanie. Przypominała, w nienaturalnie wygiętym ciałku, jakiegoś kalekiego ptaszka.

Z uwagą i upodobaniem oglądam postacie klęczących w rogach dawnych obrazów. Mam świadomość polskiej kultury, z której się wywodzę. Miłośnię ją afirmuję. Od zawsze też widziałbym siebie wśród bogobojnych. Tych co się boją...

Człowiek Modlący się, jakkolwiek jego modlitwa przyjmowałaby formę, jest fundamentalny dla kultury, podobnie jak **Człowiek Wartości**. Cisza. Celowa. Odpoczywam od nazywania. Maluję siebie. Dać oddychać nienazwanemu. Maluję i wyklejam wyznanie wiary. Człowiek ewoluował, ukształtowany przez zagrożenia, którym musiał sprostać.

Do czego doprowadzi nas nowa generacja szans i zagrożeń? Czy człowiek jutra będzie człowiekiem wiary? I jakiej wiary? Że będzie inny, to pewne. Z jakiego człowieczeństwa będzie musiał abdykować, co zmuszony będzie porzucić? Dzięki rozwojowi technologii, co zyskamy, a co stracimy?

Europa znowu jest w cieniu wojny. A człowiek? Znowu w zagrożeniu.

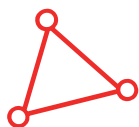
Pesymiści wieszczą postępującą kontrolę i samokontrolę, przeszczepy urządzeń mobilnych do ciała, ograniczanie mobilności, ograniczenie swobód i praw obywateli, permanentny system kontroli, transfer osobowości do robotów, postępujące modyfikacje genetyczne, kryzys państw narodowych, a optymiści im odpowiadają: **Panem historii jest Bóg**.

Piotr Jargusz



Piotr Jargusz

Frasobliwy, 125 x 105 cm, farba akrylowa na papierze, 2023



„Rodzimy się bezradni. Gdy tylko stajemy się w pełni świadomi, odkrywamy samotność [...].

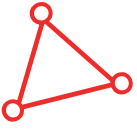
Cała nasza istota z samej natury jest jedną wielką tęsknotą; będąc niepełni, niewykończeni, puści, lecz zaśmieceni od wewnątrz, używamy Tego, który może rozsupłać to, co w nas najbardziej splątane, i spoić ze sobą to, co wciąż niepowiązane.”

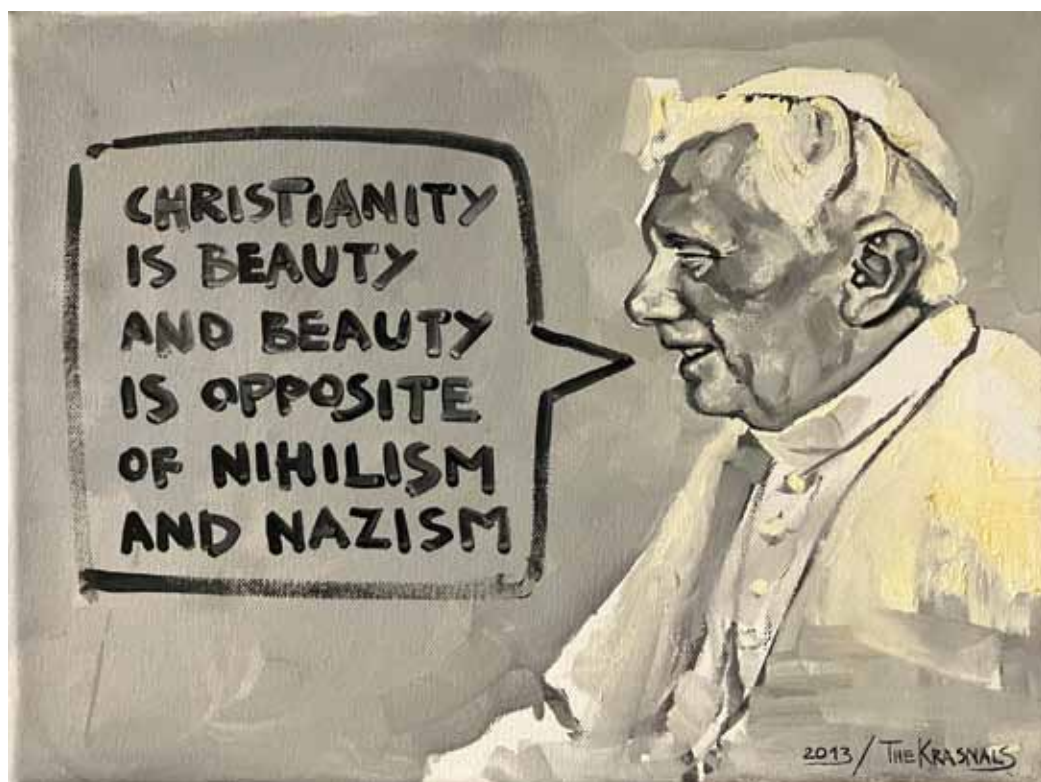
C. S. Lewis



Kamil Kuzko

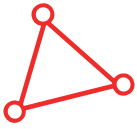
Popielec, 120 x 80 cm, olej na płótnie, 2014





The Krasnals, Whielki Krasnal

*Christianity is Beauty and Beauty
is opposite of nihilism and nazism / Abdykacja Papieża Benedykta XVI Ratzingera,
30 x 40 cm, olej na płótnie, 11.02.2013*



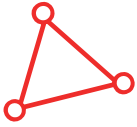
Obraz Girlanda stanowił dla mnie formę rozważań, w których dostępne na co dzień elementy pospolitej rzeczywistości, takie jak kiść winogron lub niewielka ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus, stały się pomostem do kontemplowania tajemnic zawartych w Piśmie Świętym.

Katarzyna Makieła-Organisty



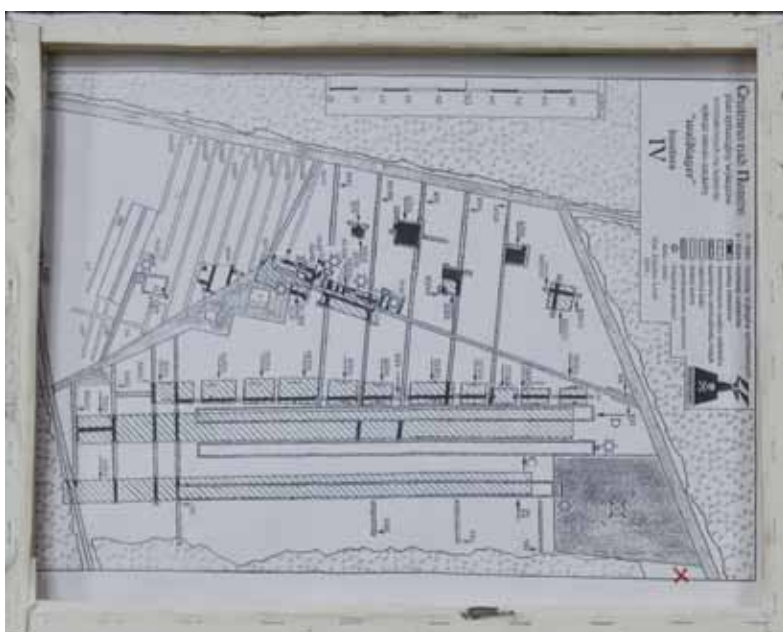
Katarzyna Makiela-Organisty

Girlanda, 60 x 60 cm, olej na płótnie, 2020



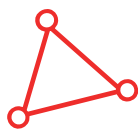
Punktem wyjścia do stworzenia tej pracy było osobiste doświadczenie miejsca, w którym zachodzi relacja między konkretną przestrzenią a pamięcią o tym, co wydarzyło się w tej przestrzeni.

Dawid Marszewski



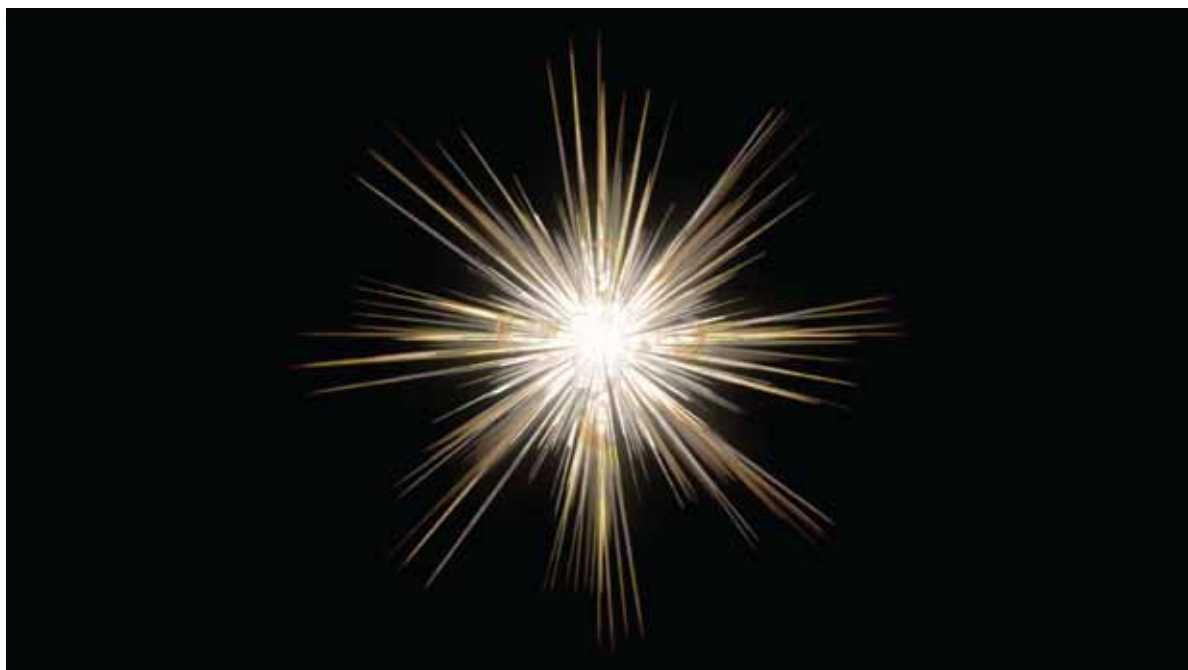
Dawid Marszewski

Tam dalej już nie, tam nic nie ma,
 obraz dwustronny, 40 x 60 cm, akryl, kolaż na płótnie, 2014
 (kolekcja Muzeum Martyrologicznego w Żabikowie)



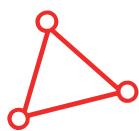
Gloria dziecięca to zapis prostego spostrzeżenia: nasze dzieci przychodzą do nas z wysoka. Spływają nam na ręce, do domu, w codzienność jako promienie światłości, skądś spoza. To mnie uderza w zaludnionych puttami barokowych gloriach, jakby przez niedopatrzenie wykonanych nie jako świetliste projekcje, ale ze złoconego drewna.

Łukasz Murzyn



Łukasz Murzyn

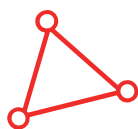
Gloria dziecięca, wideo loop, 2023





Matúš Pius Niemiec

Autoportret jako św. Jan Nepomucen, 100 x 50 cm, olej na płótnie, 2018



Kapliczka *Zwierciadło* według pierwotnej koncepcji to trzy wypukłe lustra, zamontowane na drzewach. Lustra znajdują się koło siebie, a w każdym z nich odbija się otaczający świat, natura, ludzie... Mają złotą ramę, niczym aureolę. Stający naprzeciw luster odbiorca widzi siebie po trzykroć, w każdym z luster trochę z innej strony. Może doznać wrażenia przejścia, obecności w zmieniającej się rzeczywistości. Ta rzeczywistość nie jest realna, zdeformowana, ale piękna w swym wyrazie. Trzy lustra nawiązują do idei Trójcy Świętej: Boga Ojca, Syna Bożego i Ducha Świętego. Zwierciadło jest symbolem światłości i jasności. Bóg stworzył człowieka na swój obraz i podobieństwo, jesteśmy jego odbiciem. Patrząc w tę kapliczkę, możemy podziwiać siebie i spróbować przypatrzeć się sobie w zwierciadle Absolutu. W średniowieczu, w Środę Popielcową, istniał obrzęd poświęcenia luster jako symbolu światła i jasności. Zwierciadło miało leczyć wszelkie choroby oczu.

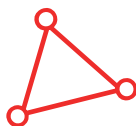
Mój cykl siedmiu kapliczek „pandemicznych” podjął dyskurs z ogólnoswiatową tragedią. Obiekty te jednocześnie stanowią wotum dziękczynne za szybkie wyzdrowienie z choroby i ofiarę błagalną za ocalenie wielu ludzi.

Jakub Niewdana



Jakub Niewdana

Kapliczka Zwierciadło, 3 x 70 x 70 cm, instalacja ceramiczna,
ze szkliwionych i złożonych elementów ceramicznych, 2022



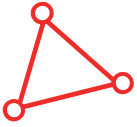
„Panteizacja codzienności, dająca wyraz przekonaniu o tajemniczej świętości bytu, przenikającej wszystkie nasze codzienne sprawy, wszakże pod warunkiem – zdaje się mówić artysta [RO] - że angażujemy się w nie z prawdziwym oddaniem i miłością, idzie niekiedy w parze ze swoistą humanizacją tematów religijnych, ukazanych z kolei z perspektywy naszego ‘tu i teraz’. Zabieg to wszakże nie nowy. Aktualizacja wydarzeń biblijnych, podkreślająca nieprzemijające znaczenie dzieła zbawienia, ale niekiedy też osłabiająca ich wymowę duchową na rzecz okoliczności czysto ‘horyzontalnych’, znana jest już co najmniej od czasów renesansu. Kontynuując tę tradycję, artysta [RO] nadał czterem grafikom, ilustrującym: Kult złotego cielca, Oczyszczenie, Zwiastowanie Marii i Narodzenie Jezusa, wiele pogody, świeżości, ciepła. Choć akcja opowieści o złotym cielcu odbywa się w jednym z fitness-clubów, a intymne zabiegi higieniczne, jakim poddawane jest Dzieciątko, nie tchną szczególną aurą świętości, to równocześnie odnajdujemy w tych przedstawieniach klimat tajemnicy, właściwej treściom ostatecznym. Trudno oprzeć się wrażeniu, że sens każdej, na pozór prozaicznej sceny nie leży w niej samej, lecz że odsyłają one do czegoś poza sobą, odnoszą się do wartości wyższych, nieprzemijających. Nic zatem dziwnego, że wybrano je do zilustrowania *Pisma Świętego*, wydanego [...] nakładem Drukarni i Księgarni Świętego Wojciecha [Poznań 2006]”.

Renata Rogozińska, *Realne-nierealne / Rytuały codzienności*, fragment tekstu w katalogu wystawy *Romuald Oramus. Pomiędzy obrazem i grafiką. Prace z lat 1981-2006*. Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie, Kraków 2007, s. 17.



Romuald Oramus

Rytuały codzienności XXXIII-1: Oczyszczenie I, 100 x120 cm, olej na płótnie, 2003
(kolekcja Galerii Współczesnej Sztuki Sacrum "Dom Praczki" w Kielcach)



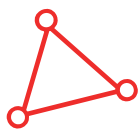
Papier jest miejscem. Może stać się ogrodem, pustynią... Zasadzone w lichym, celulozowym podłożu rośliny przekształcają je, głodne podążają za światłem. Odcisnięty jest w każdej karcie ślad zdarzeń, obecności, opieki twórcy, który stoi z tyłu, raczej w roli kuratora procesów niż wszechwładnego autora.

Aleksandra Pulińska



Aleksandra Pulińska

Stworzenie świata, 17 x 13 cm, papier czerpany: makulatura, okrąg półtransparentny
- prześwietlony od tyłu, biota: mech, proces: 97 dni od zasadzenia roślin, 2020



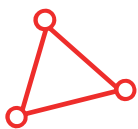
Ludzie chwasty to cykl 12 prac olejnych na płótnie. Inspiracją do kompozycji obrazów stał się cykl Rubensa o 12 Apostołach. Artysta proponuje różne postawy i ukazuje problemy, z jakimi borykali się uczniowie. W ten sposób autor prezentuje zestaw obrazów działających jako całość, w którym przeplatają się różne wątki. Przedstawienie, które ja proponuję to ograniczenie postaci tylko do ich kształtu, natomiast atrybutem opisującym postać danego Apostoła staje się roślina - chwast, która w luźny sposób oddaje charakter danego mężczyzny, natomiast tłem staje się kolor kwiatu. Do opracowania posłużył mi album roślinny Janiny Szofer i Zofii Schwarzwald pt. *Rośliny towarzyszące człowiekowi*. Bohaterami cyklu są Apostołowie, powszechnie uważani za najbardziej świętych zaraz po Jezusie. Ale przyglądając się im bliżej możemy zauważyć, że zasadniczo przypominali mniej lub bardziej nas samych. Reprezentowali różne zawody, poziom wykształcenia czy rodzaje charakterów. U jednych cieszyli się szacunkiem, przez drugich byli pogardzani, wyśmiewani i prześladowani. Nie zatrzymywało ich to jednak, żeby realizować swoje powołanie i rewolucjonizować ówczesny świat duchowy. Cykl ten powstał w myśl wersetu z listu do Galacjan: „Nie ma Żyda ani Greka, nie ma niewolnika ani wolnego, nie ma cudzoziemca ani Scyty, nie ma mężczyzny ani kobiety; wszyscy bowiem jedno jesteście w Chrystusie Jezusie.” Bóg nie kategoryzuje człowieka i użyje każdego chętnego z tymi zasobami, które posiada.

Natalia Rybka



Natalia Rybka

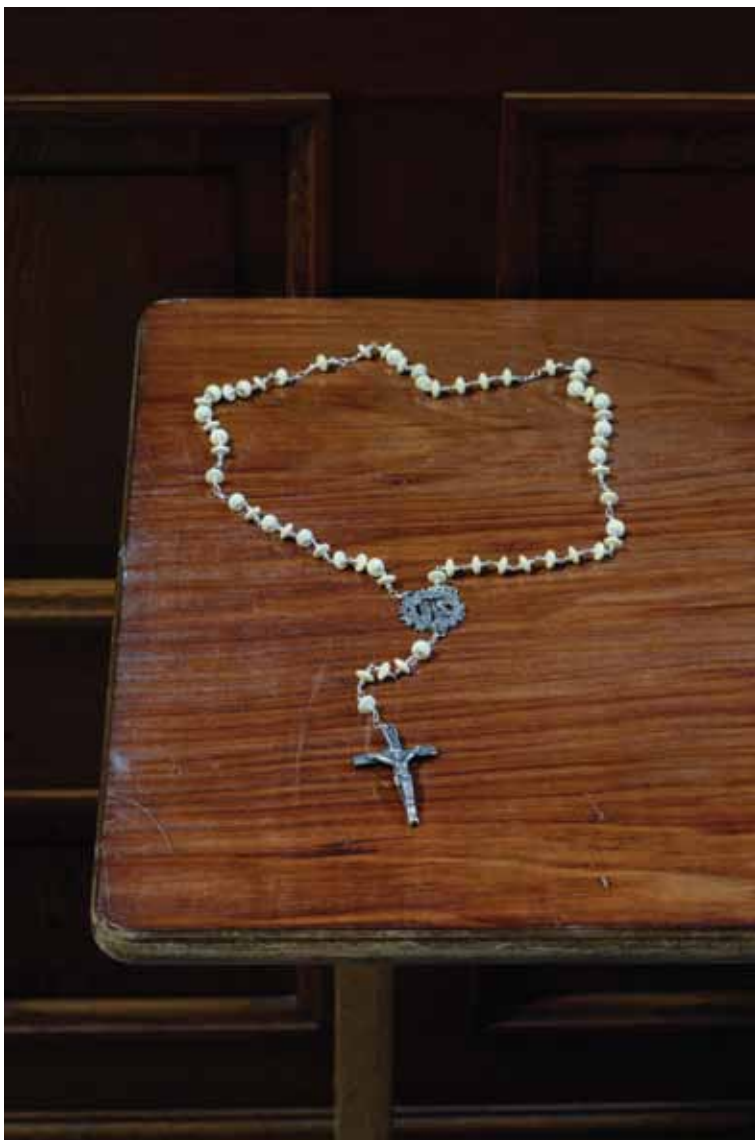
Pan Filip, z cyklu: *Ludzie chwasty*, 60 x 45 cm, olej na płótnie, 2021



„Praca odnosi się do instrumentalnego wykorzystywania religii do mobilizowania społeczeństwa przeciwko obcym i słabszym. Przywoływanie figury Polski jako przedmurza chrześcijaństwa czyni z religii broń – jedną z akcji przypominających ten topos stało się masowe wydarzenie z roku 2018: Różaniec do granic. Kordon ludzi, obstawiający polską granicę, bronił się modlitwą różańcową przeciw domniemanym wrogom zewnętrznym (czy wewnętrznym) zagrażającym ojczyźnie. Takie robienie użytku z wiary jest dla Rycharskiego radykalnie sprzeczne z jej odpowiedzialnym praktykowaniem. Artysta zwraca uwagę nie tylko na intencję tego Różańca, ale również na bezrefleksyjne odtwarzanie rytuałów.

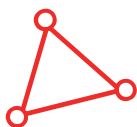
Rycharski „przechwytuje” ten przedmiot, czyniąc z niego obiekt paradoksalny, krytyczny i jednocześnie głęboko uduchowiony, na przekór skojarzeniom z ludową religijnością. Seria jubilerskich wyrobów została wykonana ze szczególnego rodzaju materii. Część różańców wyprodukowano wykorzystując leki antydepresyjne, część ze szlachetnych żywic zmieszanych z krwią (osób wierzących, lecz nieakceptowanych we wspólnocie, w domyśle zatem nieczystą). Zamienione w swoiste wota w intencji otwartości, dialogują z tradycją relikwii w Kościele katolickim. Jednocześnie zwracają się przeciwko niedojrzałemu i powierzchownemu praktykowaniu rytuałów. Rycharski, inspirując się mocno myślą pastora Dietricha Bonhoeffera, poszukuje sposobów na przepisanie kulturowego katolicyzmu w stronę praktyki głębszej i odważnie konfrontującej się z rzeczywistością”.

Szymon Maliborski



Daniel Rycharski

Różaniec, technika własna: metal, tabletki antydepresyjne, wymiary zmienne, 2018-2019
(obiekt ze zbiorów Szafrąnszy Collection)



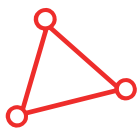
„Siedziałem na szpitalnym korytarzu. Z jakimś niezrozumiałym uporem liczyłem kafelki na przeciwległej ścianie. Zdyszany karaluch przerwał na chwilę swój bieg wzdłuż ściany, by rzucić mi spojrzenie ironiczne, choć nie pozbawione odrobiny respektu. Czekałem, zdało mi się – bez końca z innymi bohaterami obrazów Wróblewskiego. (...) Chyba też wtedy uznałem, że cierpienia już namalować niepodobna. (...) Nie sądziłem więc, że tu można znaleźć powód do sensownej malarskiej wypowiedzi. (...) A jednak nie mogłem po prostu odejść. (...) Gdzieś pod powiekami pozostały klisze przypadkowych spojrzeń, chaotycznych myśli, tępej bezmyślności. I wówczas postanowiłem malować te spojrzenia. Urywane kadry, koślawe perspektywy, oschłe rytmy, jakaś fiksacja oka na nieznaczącym elemencie. Spojrzenie moje i wszystkich z korytarzowej kolejki, wszystkich ze szpitalnych łóżek. Stąd *Krajobrazy szpitalne*”.

Stanisław Sobolewski, *Kartki spod sztalugi*, Kraków 2015, s. 70.



Stanisław Sobolewski

Zmierzch, 200 x 150 cm, olej na płótnie, 2001/2003
(kolekcja Galerii Współczesnej Sztuki Sacrum "Dom Praczki" w Kielcach)



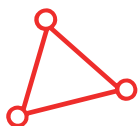
Obraz ten powstał na podstawie zdjęcia, które zrobił mój mąż po wejściu do kościoła, gdzieś w Polsce, nawet nie pamiętam już gdzie, podczas jakiegoś wakacyjnego wyjazdu. Kiedy zobaczyłam to zdjęcie, zorientowałam się, że mam ręce w kieszeniach. Przeraziło mnie to. Zrozumiałam, że weszłam do Kościoła jako turystyka a nie jako człowiek wierzący. Od tego czasu śledzę takie sytuacje w kościołach i mam zamiar kontynuować ten temat w następnych obrazach.

Beata Stankiewicz



Beata Stankiewicz

Turystka, z cyklu: *common life*, 50 x 70 cm, olej na płótnie, 2013



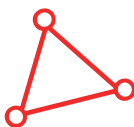
KRUCYFIX to zmiana zastanej ikonografii i komentarz do współczesnego konsumpcjonizmu. Od ponad 2000 lat składamy krzyże i masowo wprowadzamy je na rynek. Rozłożony krzyż, jako nowa ikona, wskazuje na sedno Ewangelii – krzyż został rozłożony, a jego następstwem jest żywy Bóg. Częścią dzieła jest instrukcja obsługi, w której znajdują się wskazówki jak rozłożyć oraz zawiesić prawidłowo krzyż.

Aleksandra Tubielewicz



Aleksandra Tubielewicz

KRUCYFIX, drewniany krzyż, złożony z dwóch części, 2021



Ciągle dawać uwagę, żeby czuć się szczęśliwym.
Wciąż dawać, to znaczy być Ojcem.

Honoré de Balzac

Doświadczenie ojcostwa – to, kiedy mężczyzna staje się ojcem – czy można porównać do doświadczenia macierzyństwa?

Kobieta Matką staje się stopniowo, w wielomiesięcznym procesie, dorasta do tej myśli i roli w miarę jak dziecko w niej rośnie. Ojciec staje... i stoi, ze zdziwioną miną, a na obrazku z USG próbuje wyczytać rysy twarzy, na swój obraz i podobieństwo.

Nie istnieje mężczyzn stan błogosławiony. Nie doświadczają ojcostwa we własnym ciele. Nie mogą się przygotować. Czy są w stanie zatem oswoić się ze stratą. Nagłą. Tą z obrazka USG, oblicza tak niewyraźnego, zamazanego, tak nierzeczywistego w swojej namacalności i tak namacalnego zarazem w obrazie rozpaczy, w portrecie Matki, Żony. Czy to przybliży mnie do (nie) bycia Ojcem? Do zrozumienia dotyku dziecka, które odeszło, lub zrozumienia jego braku, jednak zawsze do zrozumienia (nie) bycia Ojcem. Nie można pojąć Jego nieobecności, to wymaga wejścia w pustkę. To wymaga stanięcia wobec w pełni, to wymaga przejścia przez nią. I w jej cieniu stania się Ojcem. Żeby zrozumieć cierpienie, to trzeba realnie wypić każdą kroplę tego smaku bezdechu. Wypić z Nim w Ogrójcu, w kącie kuchni, na łodzi, z posmakiem słoności fal morskich, mieszanym z własnymi łzami. W samotności. Z pustymi śliskimi rękoma. Bo utrzymać nie mogli... życia. Rękoma bezradnymi w ropaczy. Czy wtedy można coś dać więcej niż chwilę uwagi?

Nieuwaga chwil jest uwagą ciszy, uwagą bezradności. Na szczytach rozpaczy - prawdą scierpienia. Niemą modlitwą. W loży z napisem Ecce Homo.

To zdjęcie małego Kurda z Syrii (a może to fakt nieobecności Ojca przy tym martwym ciałku), uchodźczy Alyana pozostanie mi w głowie do końca życia. Wytatułowało mi słowo ABBA na zwojach mózgowych. Stało się ono cichym zapisem modlitwy. Modlitwy Ojcie Nasz.

Stanisław Wójcicki



Stanisław Wójcicki

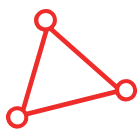
ABBA, TATUSIU II,

80 x 60 cm, tempera jajeczna, akryl, tusz, na płótnie, collage, 2023

Alyan mały Kurd Syryjczyk,

(...po czym wypuścił z Arki gołębicę, ale ona już nie powróciła do niego),

80 x 60 cm, tempera jajeczna, akryl, tusz na płótnie, 2021



Infiltron.

Wytwarzanie własnego języka kodów i klasyfikacji. W kontrze wobec fałszywych alternatyw. Swoista Interzone. Przestrzeń nieskolonizowana, gdzie zatarciu ulega granica między myślą i jej wytworem. Wymyka się kontroli. Pączkowanie wirtualnych rzeczywistości. Relacja metafizyczna z własnym doświadczeniem.

Infiltracja.

Inkluzja do Infiltronu świata realnego. Interakcja jako przeciwieństwo inscenizacji. Dokumentacja jako powidok nagranego zjawiska. Poddawanie się rytuałom i tworzenie własnych. Doświadczenie natury rzeczy. Zapis nie wpływa na rzeczywistość. Nasz stan umysłu odmienia sens rytuału. Interakcja jako przeciwieństwo inscenizacji. Utrata tajemnicy. Misterium intencji. Enigma fenomenu.

Inwigilacja.

Iluzoryczny eksperyment zrozumienia wzajemnego. Relacje między jednostkami wymykają się próbom opisu. Przedzieranie, rozrywanie, nakłuwanie, drażnienie, penetrowanie, zrzucanie, wydobywanie, zgadywanie, pojmowanie, domyslanie, wmawianie, kluczenie, zatajanie. Zmora integralności. Ingarden: „Osoba nawet dla siebie samej pozostaje tajemnicą”. Odślanianie natury indywidualnej o milimetr. Automatyzm uczuć. Zabieg na własnej samoświadomości. Intelktualne zafałszowanie. Zakłamywanie w otwieraniu się. Prawda — prawdziwość - dziwność - dość.

Falsyfikacja.

Tworzenie dzieła otwartego. Permanentna historia. Przetwarzanie powidoków na nowy język w para-rytuale. Frustracje zrozumienia. Niedosyt poznania. Brak porozumienia.

Upływnianie.

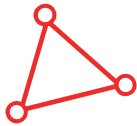
Wypuszczanie potoku działań z powrotem w obieg społeczny. Tworzenie dzieła w trakcie prezentacji. Koniec początkiem yin-yang w dziele sztuki. Narodziny i śmierć. Samopożerające się dzieło. Uwalnianie i wplątywanie się we własne wytwory. Wolność tworzenia własnego więzienia. Kształtowanie rozumienia dzieła otwartego. Konsekwencja struktury rzeczywistości. Natura własna dzieła.

Alicja Żebrowska, Jacek Lichoń – appendix do prezentacji dzieła *INFILTRON* (1997-2023)



Alicja Żebrowska, Jacek Lichoń,

INFILTRON / kadr z Inwigilacji [Determinacja]. Zakopane 1998



Spis treści:

4	Łukasz Murzyn, <i>Wstęp</i>
7	Bernadeta Stano, <i>Sprawdzam. „Cóż to jest prawda?”</i>
13	Sebastian Stankiewicz, <i>„Realizm to forma molestowania” czyli jak realizm unieważnia subwersję artystyczną</i>
19	Adam Organisty, <i>Kilka refleksji o współczesnej sztuce religijnej</i>
24 - 77	Prezentacje artystów biorących udział w wystawie

