



Śmiertelnie poważna wystawa



**Łukasz
Modelski**

Ocalić śmierć

6

**Śmiertelnie
poważna
wystawa.
Rozmowa**

**Uczestnicy:
Tomasz Bielak
Jan Gryka
Łukasz Huculak
Paulina Kempisty
Piotr Korol
Kamil Stańczak
Sławomir Toman
Tomasz Zawadzki**

10

**Andrzej
Kostołowski**

Prace

**Eros
i Tanatos
w uścisku**



24

38

Łukasz Modelski

Ocalić śmierć

Śmierć zniknęła, wiadomo. Jest nieobecna. Godniejsze „umarł” (określenie kojarzące się z dłuższą czynnością) zastąpiono „krótszym”, technicznym terminem „zmarł”, o „umieraniu” zaś, czyli o procesie lub stanie, który trwa przez jakiś czas, nie wspominając. Umieranie przestało być życiową decyzją – przemyślaną, przygotowaną, uwewnętrznioną. Zrezygnowaliśmy z jej podejmowania, a przez to i z uczestnictwa w części rzeczywistości. My – współcześni. „Dzisiaj [śmierć] stała się dzika, choć przedtem taka nie była. Najstarsza śmierć była oswojona” – zauważa Philippe Aries¹.

Oczywiście nie jesteśmy pierwsi. Nic dziwnego, to w końcu doświadczenie jednorazowe, trudno się przyzwyczać. A jednak dla skali powszechnego dziś – w epoce postrzeczliwości – tchórzostwa wobec tematu umierania trudno znaleźć historyczną paralelę. Żyjemy życiem bez śmierci, uzgodniliśmy, że poświęcanie jej uwagi jest w złym guście, ma jakiś feler natury towarzyskiej, uprawiamy przecież *savoir-vivre*, a nie *savoir-mourir*.

I

P. Aries, *Człowiek i śmierć*,
przeł. E. Bąkowska,
Warszawa 1989, s. 41.

Tymczasem *savoir-mourir* to jedna z istniejących, rozwiniętych i zapomnianych sztuk ludzkości. Sztuka, do uprawiania której pisano podręczniki, w której się ćwiczyło i uzyskiwano mistrzostwo. Nie tylko w Egipcie czy w Tybecie. Także w Europie istniały podręczniki dobrego umierania. Podstawową umiejętnością, którą *moribundus* musiał według nich opanować, była zdolność pogodzenia się z rzeczywistością, przyjęcia tego, że właśnie umiera, że oto znalazł się w procesie.

Speculum artis bene moriendi, piętnastowieczny podręcznik dobrego umierania, napomina towarzyszących umierającemu, by nie podsuwali mu płonnych nadziei. („W żaden sposób zaś niech nie będzie dawana choremu zbytnia nadzieja osiągnięcia zdrowia cielesnego, co jednak [...] przez licznych zwykło być praktykowane wobec tych, którzy w rzeczywistości umierają, tak że nikt z nich nie chce nie słyszeć o śmierci”²). Więcej – żeby sam *moribundus* „był panem swoich działań”. („O, jak wielu, owszem niezliczeni oczekujący na śmierć sami siebie oszukują i oszukali, jak też zlekceważyli”³).

Autorzy podręczników dobrego umierania dążą do oświecenia umierającego, powiązania go z rzeczywistością, mówią, jak jest. Z tych samych przesłanek rodzi się buddyjska ceremonia *poła* – umierający musi nauczyć się, że umiera, musi związać się z rzeczywistością, żeby nie przegapić momentu śmierci i umrzeć świadomie.

Media vita in morte sumus (Pośród życia jesteśmy w śmierci) – brzmi początek słynnej antyfony z VIII wieku. Ta świadomość towarzyszyła człowiekowi od zawsze i do niedawna jeszcze umieliśmy się do niej odnieść. Znaliśmy siebie na tyle, że potrafiliśmy przewidzieć śmierć, wyczuć, że się zbliża. Niezliczone hagiograficzne i literackie opisy umierania bardzo często korzystają z tego motywu. Ale przecież także poza literaturą jeszcze niedawno ludzie starzy „kładli się do łóżka” albo „zabierali umierać”. Zdąжали pisać testamenty, żegnać się z bliskimi, porządkować sprawy.

W tym sensie kategorię głosu Heideggera o nieautentyczności życia pozbawionego perspektywy śmierci brzmi przytomnie, choć – zaznaczymy – filozof stawia tu kropkę. Potem jest nicłość. Ludzki strach przed śmiercią wynika właśnie z przekonania o jej (nicości) istnieniu. Idąc krok dalej – taka więc śmierć, jakie nadzieje/przekonania dotyczące tego, co się dzieje po niej. Prawdziwym zatem

2

Trzy traktaty o sztuce umierania, przeł. i oprac. M. Włodarski, Kraków 2015, s. 167.

3

Ibidem, s. 173.



pytaniem, jakie pada, gdy pytamy o śmierć, jest... pytanie o życie. Czy trwa dalej? Jakie jest? A jeśli nie – jakie było dotychczasowe, czy miało sens, czy było spełnione (dobre) itd.

Czasami chce się wierzyć dogmatowi ekspresjonistów na temat tego, że sztuka powinna przeczyć rzeczywistości. Choć to przekonanie łatwe do przyjęcia w swojej intelektualnej prostocie, z ducha jest prawdziwie rewolucyjne. Pytanie o śmierć jest dziś wyzwaniem rzucanym przez artystę rzeczywistości, która śmierci nie dopuszcza. Tak więc, jak długo nasze czaszki nie będą tylko ornamentem, jak długo przedstawiana śmierć nie będzie jedynie dekoracją, a na końcu nie będzie się czaić błazenada rodem z jakiegoś mentalnego Halloween, tak długo artysta poważnie potykający się o śmierć, będzie twórcą w istocie wywrotowym. Tak, jak wywrotowy był Jacek Sempoliński ze swoimi nieustającymi pytaniami o umieranie, o sens, o sens strachu czy wręcz o zmartwychwstanie (zresztą jego czaszki tylko przez chwilę wyróżnia kontur, bardzo szybko tracą figuratywność, przesuwać perspektywę gdzieś dalej, poza samą śmierć, przechodząc nad nią do porządku, przyjmując). Tak, jak wywrotowa była wystawa Grzegorza Kowalskiego z 2001 roku (zainspirowana zresztą właśnie przez Jacka Sempolińskiego) pt. *Co widzi trupa wyszklona żrenica*, podczas której polscy artyści wspólnie zapytali o śmierć⁴. Słynna *Ars Moriendi / Sztuka umierania* tarnowskiego BWA (aż o niemal 14 lat późniejsza, ale wykorzystująca niektóre motywy wystawy Kowalskiego) już wprost odnosiła się do zniknięcia śmierci ze współczesnej kultury⁵. Była głosem mocniejszym, bardziej jednoznacznym, domagającym się dostrzeżenia i „przywrócenia” śmierci. Wystawa wrocławsko-lubelska zajmując stanowisko w tej samej sprawie. Przypomnijmy – wbrew obowiązującej rzeczywistości, w której śmierci jest coraz mniej.

4

Warszawski Teatr Akademia,
listopad 2001 i kwiecień
2002; Zachęta, wrzesień-
listopad 2002.

5

BWA w Tarnowie,
marzec-maj 2015; BWA
w Olsztynie, czerwiec-lipiec
2015, kurator: Przemysław
Chodań.



Śmiertelnie poważna wystawa. Rozmowa

Uczestnicy:

**Tomasz Bielak, Jan Gryka, Łukasz Huculak, Paulina Kempisty,
Piotr Korol, Kamil Stańczak, Sławomir Toman, Tomasz Zawadzki**

Łukasz Huculak: Zacznę banalnie – śmierć dotyczy każdego, nawet jeśli temat ten nie pojawia się w codziennych rozmowach, to każdy ma o nim jakąś opinię – żyjąc tracimy życie, jak mówi Maria Janion. W *Lamparcie* Lampedusy znalazłem ostatnio taką refleksję księcia Saliny: „To uczucie ustawicznego zatracania po odrobinie własnej osobowości, połączone z mglistą nadzieją przekształcenia się tejże osobowości (za sprawą Boga) w inną, mniej świadomą, lecz nieporównanie szerszej pojętą – nie było bynajmniej przykre. Gdzie indziej wyrывa mu się myśl: nie godzi się nienawidzić niczego, oprócz wieczności, **dopóki jest śmierć, jest nadzieja**”. A więc? Czym jest dla nas śmierć? Jaka to jest perspektywa wobec życia? Czy się jej boimy? Czego się spodziewamy po śmierci, czy o tym myślimy? I czym jest dla nas *vanitas*? Czy sztuka ma coś do powiedzenia w tej kwestii? Może tylko znieczuła? Może jest tak, jak mnie się wydaje, że śmierć kryje się za wszelką podejmowaną przez człowieka aktywnością, że postęp technologiczny, jak

i w jakimś sensie duchowo-kulturowa sfera cywilizacji służą wyłącznie katalizowaniu udręki związanej ze świadomością naszego przestrzennego i czasowego ograniczenia. A może jest tak, jak twierdzi Belting, że dzisiaj śmierć, podobnie jak życie, jest wielokrotnie medialnie zapośredniczona i przez to nieobecna w formie realnej. Mówiąc wprost – chciałbym poznać wasze odpowiedzi na tak banalne pytania, jak na przykład, czy wierzycie w życie po śmierci...

Tomasz Zawadzki: Wydaje mi się, że nawet ci, którzy twierdzą, że nie ma życia po śmierci, to mają jednak nadzieję, że ono istnieje.

Tomasz Bielak: Ja na przykład sobie nie życzę, żeby było życie po śmierci.

T. Zawadzki: A dlaczego?

T. Bielak: Perspektywa wieczności jest dla mnie bardziej uciążliwa niż perspektywa nieistnienia.

T. Zawadzki: Mówisz to z punktu widzenia życia ziemskiego.

T. Bielak: Oczywiście, a z jakiego innego miałbym mówić?

T. Zawadzki: To jest tylko część prawdy. Pewien klasyk, nie pamiętam kto, powiedział, że jako dziecko obserwował mamę czy babcię robiącą na tamborku jakieś rzeczy. Widział je tylko od spodu i nie wiedział, o co w tym chodzi. Dopiero jak dorósł, to zobaczył, że to, co babcia zrobiła, ma kształty i jest bardzo piękne. I być może my patrzymy w ten sposób na wszechświat, bo mało wiemy. Ale przez to, że nie wiemy, nie możemy ortodoksyjnie przyjmować postawy, że na pewno czegoś nie ma, ponieważ nie wiemy, czy nie ma.

T. Bielak: Ja po prostu wolę nie spekulować, to nie ma sensu. Okaże się, kiedy przyjdzie na to czas.

T. Zawadzki: Ale sztuka jest pewnego rodzaju spekulacją. Próbuje się zadawać pytania. Gdybyśmy polegali wyłącznie na doświadczeniu i na tym, co do tej pory stwierdzono, to nic byśmy nie zrobili.

T. Bielak: Tak, pytania ciągle się zadaje, ale odpowiedzi nadal nie ma – na tym to polega.

T. Zawadzki: No nie ma, ale nie można wykluczyć jakiegóż odpowiedzi, po prostu za mało wiemy.



Ł. Huculak: Ale Tomek nie wyklucza, tylko zajmuje stanowisko. Z jego punktu widzenia to, że jest limitowany czasowo i przestrzennie, jest korzystne. On sobie nie życzy trwać w nieskończoność.

Jan Gryka: Mnie się wydaje, że mitologia religijna została tak wymyślona, że ważne ma być to, co będzie potem, czyli tzw. życie po życiu. To, czego doświadczamy jako fizyczni obywatele jest kitem! Dopiero wtedy, jak przekroczymy Rubikon, kiedy pomrzemy, to zacznie się coś, dla czego warto doczekać naturalnej śmierci, a nie na przykład fiknąć z mostu, bo wtedy to traci sens – kolesie, którzy tak kończą nie idą do nieba. A ci, co funkcjonują odpowiednio, chodzą do kościółka itd., mają przewagę duchową. Ja już może w to nie wierzę, ale mówię, co wiem.

Sławomir Toman: To zależy od religii – w niektórych za samobójczą śmierć idziesz prosto do nieba i jeszcze masz jakieś bonusy za to!

T. Zawadzki: Z drugiej strony jest to bardzo logiczne w wychowaniu społeczeństwa, bo religia też ma takie cele, żeby odwozić ludzi od samobójstwa. Myślę, że gdyby ktoś z nas zauważył kogoś, kto zamierza właśnie wskoczyć pod samochód, to by go jednak przytrzymał i mu na to nie pozwolił.

Ł. Huculak: Tomek chyba nie ...

(*śmiech*)

Piotr Korol: W moich rozważaniach wielokrotnie wracam do kwestii życia, odpowiedzialności czy samobójstwa, które jest po prostu formą ucieczki. A przecież już od momentu narodzin nie da się uciec od niczego. Pewien proces się rozpoczął i niezależnie od tego, co zrobię, życie i tak kończy się śmiercią. Czy jest coś po śmierci? To kwestia wiary. Myślę, że dobre jest to, że mamy wolność – możemy wierzyć bądź nie.

Ł. Huculak: Ale z drugiej strony stwierdzasz, że sam dobrowolnie jesteś za tym, żeby tę swoją wolność ograniczyć. Stosunek do samobójstwa to kwestia kulturowa, więc religia, jako część szeroko pojętej kultury, też ma tu coś do powiedzenia. Faktycznie są społeczeństwa, które z różnych powodów albo popierają, albo dają taką wolność wyboru człowiekowi. W epoce romantyzmu w kulturze europejskiej wolność decydowania o momencie zakończenia swojego życia była zasadniczym dowodem ludzkiej wolnej woli.

S. Toman: To wszystko zależy od kontekstu. Holandia zalegalizowała jakiś czas temu eutanazję na życzenie w przypadkach osób nieuleczalnie chorych, doświadczających bólu, którego nie da się niczym uśmierzyć, żadnym chemicznym produktem, żadnym lekiem. Ci ludzie domagają się zakończenia życia przedwcześnie, bo nie ma sensu cierpieć. Piotrkowi, jak rozumiem, chodzi o przypadki ludzi młodych, którzy popadają w trudne sytuacje natury psychicznej, wtedy samobójstwo jest formą ucieczki.

T. Zawadzki: Piotrze, praca, którą prezentujesz na tej wystawie, pokazuje, że całkowite unicestwienie praktycznie nie istnieje. Odpowiedziałeś w nieco odmienny sposób na temat wystawy. Przedstawiłeś „śmierć” obrazu, która jednak pokazuje, że każdy koniec ma swój początek. Obraz został sproszkowany, ale nie został wyrzucony do śmieci ani unicestwiony, tylko przybrał nową formę.

P. Korol: Zawsze zastanawiało mnie, czy to, co robię, będzie trwałe. Najczęściej było nietrwałe i nadal takie jest. Przyglądałem się postawom artystów, którzy tę nietrwałość, ulotność brali pod uwagę i zakładali, że ona jest wpisana w dzieło. Ja się pogodziłem z nietrwałością tego, co robię. To jest bardzo piękne, że mogę się zajmować sztuką, która jest moim powołaniem, niezależnie od tego, czy przetrwa i będzie zauważona, czy ktoś ją ochroni czy nie.

T. Zawadzki: Czyli traktujesz zjawisko przemijania, śmierci, unicestwienia jako coś absolutnie normalnego, będącego częścią naszego życia?

P. Korol: Tak, taka postawa jest dla mnie naturalna. Często podejmuję tematy związane z egzystencjalizmem, tyle że ostatnio robię to w formie abstrakcyjnej. W gruncie rzeczy obracam się wokół dwóch tematów: przemijania i śmierci oraz kwestii związanych z życiem i erotyką.

Ł. Huculak: Czyli Eros i Tanatos. O tym splocie pisze Andrzej Kostołowski. Podkreślasz, że forma jest abstrakcyjna, a kontekst bardzo organiczny, to jest dla mnie ciekawe. Wczesna awangarda rosyjska była formalnie bardzo postępową, ale przez ułomność ówczesnych materiałów efekt zawsze był bardzo organiczny, weźmy na przykład splekania na *Czarnym Kwadracie*. Mam taką refleksję na temat malarstwa – często patrzę na obraz z perspektywy biologicznej, widząc jakąś



paralełę pomiędzy materialnością obrazu i cielesnością człowieka oraz tego, co się dzieje w tej warstwie wraz z upływem czasu. Interesuje mnie podatność materii, zwłaszcza malarskiej, na zniszczenie, a także eksponowanie tej podatności. Wydaje mi się, że żadne inne media, w szczególności media elektroniczne, nie są w stanie w obszarze motywów eschatologicznych tak mocno dotknąć skończoności czasowej i przestrzennej człowieka.

J. Gryka: Media elektroniczne też... i to może nawet lepiej niż sto tysięcy malarzy, znam takie prace. Ale wracając do kategorii śmierci, zanim się ten nowoczesny świat pojawił, to śmierć była prawdziwą śmiercią, był płacz, było owo przejście. W tej chwili to jest banał, coś, co jest wpisane w życie – jak się człowiek rodzi, to już umiera, ma to zapisane w kodzie genetycznym i nie ma na to rady. Żyjemy w czasach, w których cywilizacyjne choroby się panoszą, a samobójstwo stało się w pewnym sensie normą cywilizacyjną. Kategoria wiary bardzo się zmieniła i zbanalizowała.

Natomiast jakbym miał powiedzieć po obejrzeniu tej wystawy, czy mam tu do czynienia ze śmiercią – to nie mam. Sama kategoria sztuk wizualnych ma się dzisiaj do śmierci tak, jak kwiatek do kożucha. Przyjęło się cywilizacyjnie, że to, co robimy w sztuce, nie dotyczy śmierci, z zasady, na podstawie tego, co w sztuce funkcjonuje. Namalowanie czaszki nie wynika z refleksji ani namysłu nad śmiercią, po prostu je malujemy. Moja czaszka jest wewnątrz plastikowa, a na wierzchu pokryta drobinami, które są zjadane przez małe owady. Czyli jest tutaj zapis nieuniknioności. Patrząc na tę wystawę, nie myślę o śmierci, co oczywiście nie umniejsza tym pracom. Ta kategoria jest gdzie indziej, w inny sposób się definiuje i z innych powodów. Na przykład średniowieczne obrazy malowane *horror vacui* – to było coś! To było odkrywanie świata. W naszym wypadku już tak nie jest, posługujemy się innym kodem.

Paulina Kempisty: Łukasz, temat śmierci w sztuce szczególnie cię interesuje, powiedz, z perspektywy kuratora wystawy, czy twoim zdaniem jest on wciąż aktualny w sztuce najnowszej – jak to widzisz?

Ł. Huculak: Kilka lat temu była w Paryżu w Musée Maillol wystawa skupiona na motywie czaszki [*Vanitas. From Caravaggio to Damien Hirst*, Musée Maillol, 2010 – przyp. red.]. Wydaje mi się, że jesteśmy

teraz w takim momencie historycznym, w którym ten temat nie-
stety się zaktualizował. Po okresie od lat 90. do pierwszej dekady
nowego tysiąclecia, kiedy wydawało się, że już wszystko jest wyjaś-
nione i teraz świat będzie zmierzał prosto do przodu, dzisiaj znowu
bardzo blisko nas dzieją się dramatyczne rzeczy. Pamiętam obrazy
z wczesnych lat 90. z wojny na Bałkanach. Wydawało się, że taki
konflikt jest niemożliwy, a kiedy się skończył, oszukiwaliśmy się,
że to już ostatnia wojna w Europie. W tej chwili historia znowu się
rozhuściła ... W zeszłym roku na Biennale w Wenecji pokazano cykl
prac malarki, Marlene Dumas, były to obrazy z czaszkami [Marlene
Dumas, *All the World's Futures*, The Central Pavilion, Venice Biennale
2015 – przyp. red.], mógłbym pewnie przywołać jeszcze z dziesięciu
malarzy, w twórczości których taki motyw ostatnio się pojawia. Mam
poczucie, że jest to temat egzystencjalnie, filozoficznie i artystycznie
ważny. Wydaje mi się, że jeżeli dzisiaj jest tak, że temat śmierci jest
lekką zneutralizowany, że on – jak mówi Janek – nie działa, to idąc
tropem Beltinga, dzieje się tak ze względu na nadmierną obecność
śmierci w mediach. Kiedyś faktycznie były to sytuacje bardzo oso-
biste, przeżywane dogłębnie, cieleśnie i rozciągle czasowo. Żył się
przecież z nieboszczykiem w domu przez tydzień, zanim go pocho-
wano. Są kultury, które praktykują odkopywanie zwłok raz na jakiś
czas i ucztowanie z nimi. Dzisiaj w mediach jest tak, że oglądamy
żywych, nie wiedząc, czy oni ciągle żyją, i oglądamy zmarłych, też nie
wiedząc, czy oni udają, czy naprawdę umarli. Tych obrazów jest tak
niepójęta ilość, że trudno się tym przejmować. Sytuacje galeryjne,
momenty pewnego zwolnienia czy nawet odcięcia formuły życiowej,
dostępnej w mediach na co dzień, i przeniesienia tego w sferę jedno-
razowego, nieruchomego wydarzenia w postaci ekspozycji obiektu
artystycznego, wydają się mieć jakąś siłę. Na mnie te wystawy, jak
pokaz Marlene Dumas czy ponura wystawa Victora Mana z ubiegłego
roku [*Victor Man. Zephir*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2014 –
przyp. red.] lub wystawa paryska, robią wrażenie.

S. Toman: Co do pytania dotyczącego motywu śmierci w sztuce
współczesnej – odpowiedź musi być twierdząca. Mam tu katalog
z 2015 roku, towarzyszący wystawie w Tarnowie – *Ars Moriendi*, gdzie
zostały zebrane prace artystów polskich z różnych okresów. Niektóre
z tych prac nabrały na wystawie innego znaczenia, mówią o śmierci,



choć wcześniej postrzegałem ich sens zupełnie inaczej. Powstały z innych pobudek, tutaj zostały zebrane na wystawie o śmierci i pasują.

T. Bielak: One są o życiu, a nie o śmierci.

S. Toman: Chcę powiedzieć o innej jeszcze rzeczy – akurat w polskiej sztuce po II wojnie światowej temat śmierci dominował, o czym nasz kolega, Marcin Lachowski, napisał książkę *Nowocześni po katastrofie*. Jeżeli sobie przypomnimy Sterna, Szajnę, Kantora, Hasióra, to ich sztuka właściwie dotyczyła tylko i wyłącznie śmierci oraz przemijania. Powiedziałbym odwrotnie do Łukasza, że ponieważ dzisiaj społeczeństwo temat śmierci banalizuje, odpycha, neutralizuje w stopniu takim, że śmierci właściwie nie ma, to ona pozostaje w tym wymiarze indywidualnym. My się z nią spotykamy w rodzinie, wśród znajomych, czy też w mediach. Pod koniec każdego roku słyszymy listę nazwisk osób, które odeszły. Jest to dla mnie zawsze zaskakujące, jak słyszę nazwiska osób, których już po prostu nie ma. Media sprawiają, że my ciągle oglądamy filmy z tymi aktorami, widzimy piosenkarzy, którzy nadal występują na ekranie, chociaż fizycznie już ich nie ma. Cywilizacja współczesna ma tę zdolność przechowywania pamięci o ludziach za pomocą symulacji doskonałej w postaci nagrania wideo i *non omnis moriar* Horacego rzeczywiście nabiera tu innego sensu, innego wymiaru, także w sztuce. To, co powiedział Janek, że na tej wystawie nie czuć śmierci, to jest prawda, nie czuć jej. Powiedziałbym nawet, że to jest taka dosyć estetyczna reprezentacja tego tematu na różne sposoby, bo dominuje malarstwo, ale są też inne rzeczy, każdy z autorów jakąś swoją prywatną refleksję na temat śmierci jednak snuje. Myślę, że ten temat ma przede wszystkim wymiar indywidualny.

Ł. Huculak: Wydaje mi się, że nawet jeśli obcujemy z tą śmiercią, na przykład w rodzinie, to jednak chcemy ją trochę przypudrować.

S. Toman: No tak, na przykład obcowanie z urną ma zupełnie inny wymiar niż obcowanie z trumną i to otwartą, w której widać zwłoki.

J. Gryka: Technologia śmierci już jest tak rozwinięta, że ta śmierć nie jest niczym przerażającym.

T. Zawadzki: A propos tematu pokazywania śmierci – rzeczywiście dzisiaj tak jest, że ludzi się nie straszy, bo wszyscy mają być szczęśliwi, zadowoleni i robić zakupy. Ale gdy mamy do czynienia z sytuacją woj-

ny, chociażby II wojny światowej, to jeżeli są pokazywane obozy śmierci, to jest to obraz dosłowny.

J. Gryka: W kategoriach reprezentacji wizualnej śmierci też dążyłbym do takiego miksowania różnych rzeczy, na przykład zderzenia z Oświęcimiem, bo wtedy ta kategoria się otwiera. Jakby budować taką historyczną wystawę jak ta z Paryża, to nie chciałbym mieć tu pracy o Holokauście, bo to by było zbyt wiele, taka praca jest za ciężka i „bebecharska”, ale już taki Damien Hirst to coś zupełnie innego. Jego praca jest przełomowa z różnych powodów, m.in. pokazuje tę współczesną śmierć telewizyjną. Sam ją sobie zrobił i sam ją kupił w dodatku. To jest reprezentacją czasów, w których żyjemy. Ale jakby do tego dołożył fotografie Roberta Mapplethorpa, to wtedy dyskusja by się otworzyła natychmiast, bo np. to jego ostatnie zdjęcie, na którym on trzyma czaszkę, a już umiera na AIDS i robi sobie ostatnie zdjęcie, wówczas ta świadomość buzuje. Ale dołożyłbym tu coś, co by było nawiązaniem do wojny lub zamachów, wówczas mielibyśmy szersze spektrum tego, gdzie się śmierć odbywa.

S. Toman: Jest znana seria fotografii Andresa Serrano, przedstawiających martwych ludzi [*The Morgue* – przyp. red.]. I na tych zdjęciach nie ma pewności... Nie przypomnę sobie nazwiska, ale ktoś próbował fotografować ludzi tuż przed i tuż po śmierci. W pewnym sensie był to projekt badawczy (choć artystyczny) – czy na twarzy widać różnicę... Te wypadki z Paryża, bo ciągle wracamy do tych bulwersujących sytuacji, dlaczego one były dla nas takie szokujące? Właśnie dlatego, że my tak naprawdę boimy się umrzeć. Boimy się śmierci, pomimo tego, że ta cywilizacja pokazuje nam, że można mieć wiele żyć w cyberświecie itd. Jednak w wymiarze indywidualnym my ciągle tej śmierci się boimy. Jak obejrzałem relacje z Paryża, gdzie nie było drastycznych scen, nie pokazano dramatycznych obrazów, ale sama świadomość tego zajścia, że w naszym zachodnim świecie pojawia się nagle i niespodziewana śmierć przyniesiona przez tych zdesperowanych ludzi, którzy mentalnie są osadzeni w innej kulturze, która mówi im: „dobrze czynisz, synu zabijając innych, bo pójdziesz prosto do nieba”. Trywializuję, bo znamy opinie duchownych islamskich, którzy potępiają te zamachy i twierdzą, że to z islamem nie ma nic wspólnego, a terroryści i mordercy są wszędzie. W Stanach Zjednoczonych co jakiś czas ktoś nagle z bronią wpada do szkoły i zabija dzieci. Nie ma znaczenia religia, kolor



skóry, tylko jest to rodzaj frustracji danego osobnika, bez względu na to, z jakiej kultury się wywodzi. W międzyczasie miałem taką refleksję, że śmierć chyba kiedyś była bardziej oswojona. W tym sensie, że był inny system porządku społecznego, że istniały wielopokoleniowe rodziny, że śmierć była mocno obecna i ona była swojska, nie przerażała tak. Teraz mamy kino, świat gier komputerowych, gdzie śmierć jest na porządku dziennym. Gra komputerowa, w której się nie zabija nie ma szans na rynku.

T. Zawadzki: Zgoda, tylko śmierć na ekranie nie ma nic wspólnego z prawdziwą śmiercią. Wszyscy traktują to w zasadzie jako rozrywkę. Myślę, że ta wystawa jest obrazem naszej świadomości na temat śmierci, naszej, czyli Polaków, bo mimo wszystko czujemy się w Polsce bezpiecznie. Gdybyśmy mieli do dyspozycji kilka pawilonów i zaproponowali Francuzom, Niemcom, Rosjanom czy Szwedom zorganizowanie w nich wystawy na temat śmierci, to każdy by to zrobił inaczej. W niektórych krajach, tam, gdzie ta śmierć jest ciągle obecna – podejrzewam, że we Francji, gdzie na bieżąco dzieją się rzeczy straszne – wyglądałoby to dużo bardziej drastycznie. To, co się tutaj dzieje, że nie czuć śmierci, jak powiedział Janek, być może jest wyrazem tego, co mamy w naszych głowach, że my tak naprawdę nie doświadczamy tej śmierci okrutnej, strasznej, widzianej na własne oczy. I stąd to się bierze.

P. Korol: Właśnie, wiele jest śmierci w mediach, codziennie informują nas o tym, że mnóstwo ludzi umiera nagle, że jest wojna to tu, to tam, że umierają niewinni. Ja też się boję śmierci. W momencie, kiedy odchodzi ktoś bliski, to wtedy przeżywanie jest zupełnie inne, to nie ma nic wspólnego z błyszczącym ekranem, na którym wyświetlane są informacje, o których mówimy. Mam tu podobne zdanie do Tomka. I myślę, że ta wystawa jest obrazem, wizualną formą pewnej refleksji.

J. Gryka: Przy okazji ostatnich wydarzeń, jak wspomniane zamachy, widać też, jaki jest stosunek do życia w Europie Zachodniej czy w Stanach Zjednoczonych, a jak to wygląda w innych miejscach – i to na wielu różnych poziomach: naukowym, medycznym, świadomości społeczeństwa itd. Mobilizacja do walki o każde życie, np. w przypadku zawalenia się jakiejś kopalni, jest ogromna. Bardzo wielu ludzi pracuje nad tym, żeby uratować jedną osobę. To jest zupełnie nieopłacalne, ale tak jest zakodowane w świadomości społecznej, że ratujemy każdego,

za wszelką cenę. Problem z eutanazją jest też świadomościowy. Uważam, że to holenderskie prawo jest dobre, współczesne, że tak powinno być. A jednocześnie odklejenie śmierci od religii powoduje, że albo ją banalizujemy, albo się jej boimy.

Kamil Stańczak: Mnie się wydaje, że gdybyśmy tak naprawdę banalizowali śmierć, to byłby jeszcze mały problem. My raczej odpychamy świadomość istnienia śmierci aż do momentu jej nadejścia. Nasze życie polega na tym, że nie banalizujemy śmierci w tym sensie, że ją oswa-
jamy i czekamy na nią, bo wiemy, że nadejdzie, tylko odsuwamy to od siebie w naszej kulturze. Kiedy śmierć puka do drzwi, jak np. w Paryżu, to wtedy widzimy, że ona jest blisko. Wówczas pojawia się w telewizorze. Kiedy nie ginie dziesięć osób, tylko miliony, to są to dla nas liczby. I w tym sensie jest to pewnego rodzaju banał. Problem jest w podejściu indywidualnym, bo niby wiemy, że każdego z nas to czeka, ale o tym na co dzień nie myślimy. Stąd, moim zdaniem, ten temat pojawia się w popkulturze. W takim rozumieniu część prac na tej wystawie też jest pop, bo chociażby skorzystanie z figury czaszki, jest również próbą ucieczki, złagodzenia śmierci – pozornego, bo my się nie przygotowujemy na jej przyjście, tylko odsuwamy od siebie tę myśl, że to kiedykolwiek nastąpi. To jest różnica między nami, a np. kulturą Wschodu, gdzie mnisi tybetańscy są w stanie poświęcić całe życie na to, żeby do śmierci się przygotować, co dla mnie jest ekstremum. Medytują przez 90 lat po to, żeby odejść z uśmiechem. Jest to zupełnym odwróceniem naszej mentalności.

Ł. Huculak: Kiedyś istniała osobna sztuka dobrego umierania, *ars moriendi*, pisało się o tym traktaty, ponoć dziś takie usługi jak coaching umierania też są dostępne. Trochę to może jest śmieszne, a trochę nie. Dzisiaj śmierć jest zmedykalizowana, a kiedyś człowiek umierał np. parę tygodni i nie było dostępu do środków znieczulających, opieki medycznej, trzeba było sobie poradzić z tymi paroma tygodniami, nie mając z powodów religijnych możliwości popełnienia samobójstwa. Wydaje mi się, że nawet jeśli nie można o tej wystawie powiedzieć, że jest o śmierci, to jednak odnosi się do tego, o czym tu mówimy, czyli do naszych obserwacji na temat obecności śmierci w dzisiejszej rzeczywistości. Ja bym powiedział, że kiedy patrzę na obraz Tomka Zawadzkiego czy na realizację Piotрка Korola, to odczuwam śmierć. Wydaje mi się, że to odbijanie światła i pochłanianie go w pracy Tomka, że ta nikłość i marność materii



u Piotrka, że ten bunkier Cezarego Klimaszewskiego, będący dla mnie przykładem architektury do umierania – nie jest to grobowiec, ale jest to budynek przeznaczony do tego, żeby go zbombardować, ostrzelać, zniszczyć i pogrzebać wszystkich, którzy się tam w środku znaleźli – że to wszystko we mnie wzbudza jakieś eschatologiczne namysły. Nie oszukujmy się, każdy z nas boi się śmierci. Nie boimy się tego, że zostanie nam ciało odjęte, tylko, jak w przypadku śmierci nagłej – błyskawicznego zaniknięcia naszej świadomości. Trudno jest mi uwierzyć w to, że w którymś momencie „pstryk” i zostaną wyłączony.

K. Stańczak: Dlatego wydaje mi się, że my, ludzie jeszcze żyjący, dzielimy się na tych, którzy wierzą, że jest coś więcej, i tych, którzy w to nie wierzą. To jest główny podział. Nie mówię tu o religii chrześcijańskiej czy jakiegokolwiek innej, tylko o pewnej wierze w to, że to nie jest „pstryk” i koniec, tylko, że coś się wydarzy. W związku z tym można traktować śmierć, mówiąc banalnie, albo jako pewne przejście, albo koniec. Obawiam się, że trudniej jest żyć tym, którzy nie wierzą. Chciałbym bardzo wierzyć, że coś tam jednak jest, bo wówczas na pewno łatwiej byłoby umierać, ale i żyć. Ludzie, którzy przeżyli śmierć kliniczną, i to jest poparte badaniami naukowymi, totalnie zmienili swoje podejście. Zaczęli żyć pełnią życia, doświadczyli czegoś... Pewnie uchylili rąbka tajemnicy – z tego wynika, że to nie jest strasznie negatywne doświadczenie, tylko każdy widzi światło...

T. Bielak: Ja chciałbym się odnieść do tego, co mówiliście na temat mediów, które zbanalizowały śmierć, i że wszyscy od niej uciekają, odpychają, że ta nasza kultura jest tak pusta, że udajemy, jakby tej śmierci nie było itd. Być może tak, ale może jednak są dowody na to, że mamy tę świadomość śmierci. Uciekamy być może dlatego właśnie, że dokładnie wiemy, że życie się skończy, że to jest nieuniknione. Świadomość śmierci jest w każdym człowieku i nawet to, że ktoś chodzi do lekarza, leczy się, uprawia sport, nie jest ucieczką przed śmiercią, tylko właśnie dowodem na to, że zdajemy sobie sprawę z naszego przemijania i tego, że się umiera. Tak to widzę. Jest to po prostu chęć korzystania z życia, ale nie w takim pustym sensie, że sobie biegamy i zdrowo żyjemy, tylko ze świadomością tego, że czeka nas koniec.

Ł. Huculak: Są programy naukowe i są tacy naukowcy, którzy twierdzą, że istnieją już technologiczne środki do tego, żeby przedłużyć

nasze życie. Jeden z nich zapewnia, że prawdopodobnie człowiek, który będzie żył 1000 lat już się urodził.

T. Bielak: Strach przed śmiercią jest w każdym, religia też tego nie załatwia. Znam wielu ludzi, którzy są wierzący i boją się śmierci tak samo jak ci, którzy nie wierzą, choć wydawałoby się, że powinni być weseli, że umierają...

S. Toman: Bo nie mają pewności, czy trafią do raju czy do piekła. (*śmiech*) Taka wizja to pewnego rodzaju terror i narzędzie manipulacji, tak to postrzegam. Jako społeczeństwo przeżyliśmy 10 kwietnia 2010 roku, co by nie mówić, ogromną traumę. Ja to przeżyłem bardzo głęboko, dlatego że, jadąc samochodem, nagle w radiu usłyszałem, że rozbił się samolot z polskim prezydentem, a potem wymieniano nazwiska osób, które były w tej delegacji. A byli tam różni ludzie i wierzący, i niewierzący, reprezentujący różne opcje polityczne. Jestem głęboko zbulwersowany tym, co się zdarzyło później z całym tym wydarzeniem – jak ta potworna katastrofa stała się elementem walki politycznej. Gdzie jest w tym powaga wobec śmierci tych wszystkich ludzi, którzy tam zginęli?

Pojawił się też chwilę temu wątek „pstryknięcia”. Otóż miałem tego typu doświadczenie całkiem niedawno we własnym życiu, czyli poważny wypadek komunikacyjny w wyniku którego mogłem zginąć, bardzo niewiele brakowało. Gdybym rzeczywiście zginął, to bym nawet tego nie zauważył. Akcja była tak szybka i tak dynamiczna. To, co mnie przeraża w perspektywie śmierci to utrata świadomości. Kiedy ludzie długo chorują, mają pełną świadomość, że to jest koniec. Ja nie miałem nawet sekundy obawy ani nawet czasu na myślenie na ten temat. Tak szybko się to działo. Tyle że później się obudziłem i odzyskałem świadomość. Prawdopodobnie ludzie, którzy giną w wypadkach, po prostu przechodzą lub po prostu znikają, bo nie mamy tutaj pewności. Chciałbym bardzo głęboko wierzyć w to, że jest to przejście, ale...

T. Zawadzki: ... ale masz ku temu racjonalne przesłanki, prawa fizyki mówią, że każda energia, która powstanie, nigdy nie ginie. Więc jeżeli tylko z tego punktu widzenia byśmy spojrzeli, to możemy wiedzieć, że i tak coś będzie, tylko nie wiemy co. Nasz strach przed śmiercią jest strachem przed niewiadomym, to brak naszej wiedzy.

T. Bielak: No nie wiem, być może jest też strachem przed utratą tego, co masz.



J. Gryka: Jest coś takiego w chrześcijańskim przekazie czy w ogóle w naszym myśleniu, że to życie daje nadzieję. Życie, nie śmierć. Śmierć odbiera pewne rzeczy i nie ma na to rady... Dlatego kombinujemy, żeby to życie przeżyć świadomie i z jakimś skutkiem, a nie dążymy do tego, żeby strzelić sobie od razu w łeb. A nasze życie daje innym życie. To, że trwamy jako cywilizacja ma jakąś wartość, tak samo to, że się rozwijamy... również z tym negatywnym skutkiem telewizyjno-popowym.

S. Toman: 10 kwietnia 2010 roku zmarł Tomasz Tatarczyk wskutek długiej choroby. Jego prace w tej przestrzeni były niejednokrotnie prezentowane. Wydaje mi się, że jego przypadek jest ciekawym przykładem „dobrego umierania”. Tatarczyk miał absolutnie pełną świadomość, do końca był aktywny. Kiedy robiliśmy w 2009 roku w Kazimierzu Dolnym taką rzecz pt. *Pejzażyści*, Tomek już wtedy był w bardzo złym stanie. Mimo to przybył, pokazał prace, uczestniczył we wszystkich wydarzeniach, to było pół roku przed jego śmiercią. Mam wrażenie, że on po prostu pięknie żył. To było wspaniałe życie, na pewno nie łatwe, bo to był taki artysta, który żył ze sztuki, co nie jest taką prostą rzeczą...

Ja cały czas patrzę na te trzy obrazy Wojtka Pukocza, gdzie mamy czaszkę ludzką, czaszkę małpy i świni. To nie przypadek, że on te czaszki zestawił ze sobą, bo okazuje się, że świnią w sensie biologicznym jest najbliżej człowieka. Małpa natomiast wydaje się tym stworzeniem, które najbardziej człowieka przypomina. Jak mają się te wszystkie wątki, które tu się pojawiały, związane z ewentualnym życiem po życiu, wobec tych braci człowieka – zwierząt, do których jesteśmy tak podobni w sensie konstrukcji, że nawet możemy od nich pożyczyć narządy, żeby przedłużyć własne życie?

T. Zawadzki: Ale wracając do Tatarczyka...

S. Toman: Wielokrotnie się z nim spotykałem, rozmawialiśmy. Nigdy tego nie powiedział ani ja nigdy o to wprost nie zapytałem, natomiast obserwując go, miałem wrażenie, że to było życie pełne świadomości przemijania.

T. Zawadzki: Jego obrazy od początku były nasycone tematem śmierci, zresztą miał problemy ze zdrowiem od wczesnej młodości. Na tę na-

szą wystawę można by włączyć właściwie każdy jego obraz, bo w nich się właśnie czuje śmierć, może m.in. poprzez totalną czerń, którą stosował. Jest to zapis na temat życia i śmierci.

J. Gryka: Robert Maciejuk także ciągle balansuje między życiem i śmiercią, ma poważne problemy ze zdrowiem. Namalował bardzo dużo czaszek, natomiast u niego one nie są reprezentacją śmierci. To wszystko są logotypy, on tego nie interpretuje w kategoriach śmierci. Ostatnio zrobił wystawę dotyczącą różnych wątków religijnych, ale to też jest poza śmiercią. Dla niego to ratunek, rodzaj terapii. Ale nie jest tak, że on szuka śmierci. Tatarczyk jest bardziej reprezentatywny dla estetyki śmierci.

Ł. Huculak: Sławku, miałem ci to powiedzieć, kiedy opowiadałeś o tym, że nie miałeś czasu się zastanowić nad śmiercią w czasie wypadku, który ci się przytrafił. To jest taka pociecha antyczna, że nie ma się czym przejmować, bo „dopóki ja jestem, to śmierci nie ma, a kiedy śmierć przychodzi, to ja znikam”. Oby interwał był jak najkrótszy. Jesteśmy cały czas konfrontowani z lękiem przed śmiercią, dlatego że choćby w najpodlejszym życiu jest coś pociągającego a czaszka zawsze będzie z jednej strony napominać do *memento mori*, z drugiej zaś przypominać o *carpe diem*. Wobec tego, że umrzemy, trzeba starać się żyć dobrze...

S. Toman: Czyli – alleluja i do przodu!

(śmiech)

Lublin, 1.12.2016



Andrzej Kostołowski

Eros i Tanatos w uścisku

Georges Bataille pisze, że „o erotyzmie powiedzieć można, iż jest on pochwałą życia sięgającą aż po śmierć”. W tym punkcie Eros styka się z Tanatosem. I choć sama postać boga miłości, Erosa, czczona była jako „jedna z głównych sił przyrody [...] zabezpieczająca zwartość wszechświata”, to w sztuce wielorakie odwzorowania Erosa mają więcej związku z tym, co u Bataille’a jest porównaniem erotyzmu do poezji. Obie dziedziny prowadzą do tego samego punktu, „do bezróżnicy, do pomieszania odrębnych przedmiotów [...] [Prowadzą] nas do wieczności, [...] do śmierci, a poprzez śmierć – do ciągłości bytu”. Osobną rzeczą jest częste mylenie w starożytnej Grecji Erosa z Tanatosem przez to, że oba te bóstwa wyobrażano sobie i przedstawiano jako pięknych chłopców ze skrzydłami. Rolą Tanatosa nie było zabijanie, a odprowadzanie zmarłych, których stan przypominał trwanie w śnie. I w tym poetyckim porównaniu krótkiego snu na jawie (Eros) ze snem wiecznym (Tanatos) znów mamy możliwą unię obu pojęć. W rozwa-

zaniach Sigmunda Freuda immanentnie obecny w nas popęd śmierci w istocie bywa neutralizowany i umyka naszej uwadze, jeśli nie jest za-barwiony erotycznie. Dla Lyndy Nead „sztuka erotyczna określa ostateczną krawędź uprawnionej w kulturze wyższej formy obrazowania seksualności”. Sztuka erotyczna określa dopuszczalność seksu w danej estetyce. Oblicza estetyki mieściły różne sfery w ruchomych granicach, zależnie od danej cywilizacji i kultury. Na przykład kulturę starożytnego Egiptu mylnie określano jako cywilizację śmierci, bo postrzegano ją jednostronnie przez pryzmat tego, co po niej przetrwało do naszych czasów, a pozostały głównie grobowce z pochowanymi zmarłymi. Było w tej kulturze jednak też wiele odniesień do erotyki, której symbole później niszczone, przez co interpretowanie jest dzisiaj możliwe tylko na podstawie fragmentów. W Anglii wiktoriańskiej szczególnie okrywano nagość i unikano uzewnętrznienia seksu, choć bujnie kwitł on w aluzjach i „pod powierzchnią”, choćby w łagodnej formie pedofilii, jak u Lewisa Carrolla.

Obecny w sztuce impuls czy nerw erotyczny Franciszek Starowieyski wyraził onegdaj nieco anegdotycznie i obscenicznie, deklarując, że gdy widzi dobry obraz, „to mu staje”. Takie pozornie głupie powiązanie postaci artysty czy odbiorcy z energią Erosa płynącą od sztuki, nawet jeśli nie zawiera ona bezpośrednio wyobrażeń związanych z seksem, jest zastanawiające, zwłaszcza że w sztuce mamy też tak wiele odniesień do gwałtów, dramatów i śmierci. Na przykład w sensie osobowym całą sztukę przenika (nieraz zabójcza) rywalizacja płci, dająca niejednokrotnie możliwość stwarzania i uśmiercania androgynicznej jedności połączonych par. W paleolicie i neolicie nieprzeniknione łono Ziemi było Matką, która, oddając swe dzieci ludziom, brała je ponownie po ich śmierci, aby rodzić znowu w rytmie wahadła. W późniejszych okresach dominacja patriarchalna doprowadziła do wielorakich manipulacji postacią kobiety jako mizogynicznego, pigmalionowego obiektu pożądania, zmieniając ton rywalizacji na bardziej bezwzględny i morderczy z omnipotencją jednej płci. W sztuce ostatnich kilkudziesięciu lat ta sytuacja wydaje się jednak znacząco odmieniać.

Androgyne, Pigmalion, Edyp

Czyżby sztuka XXI wieku próbowała na nowo spojrzeć na równowagę dwóch płci, tak jakby wynurzały się z mitycznej, a uśmierconej poprzez



rozdwojenie, postaci Androgyne? Grecy cenili połączenie w jednej postaci cech mężczyzny i kobiety, chociaż uznawali je za monstrum spoza świata żywych, to jednak czynili aluzje do par zwykłych ludzi. Karl Kerényi pisał: „Hermafrodyta w głębi domu był niejako prapodstawą źródła prastanu poprzedzającego nawet powstanie prahermy, wylewu duszy [...]. Jeszcze dziś grecki lud nazywa parę małżeńską *to androgyne*: istotą męsko-żeńską”. U dekadentów w końcu XIX wieku fizyczna biseksualność i hermafrodytyzm były traktowane jak jakieś perwersyjne, cząstkowe ożywianie wcześniej uśmierconej *prahermy*. A w latach 20. XX wieku Andre Breton rozwinął szerzej to zainteresowanie jako „konieczność odbudowania na nowo prawiekowej Androgyne”. Poszukując takiej nowej jedności, nie można jednak nie zwrócić uwagi na to, że w różnorodnych rytuałach, od archaicznych społeczności poprzez ezoteryzm i np. idee Jakuba Böhme aż po psychoanalizę, szczególnie nacisk położony jest na to, że aby powstała prawdziwa jedność, punktem wyjścia winna być separacja (czyli w gruncie rzeczy śmierć i rozbiecie). Niezliczone mity płodności wykorzystują (jak w Mezoameryce) gwałtowną śmierć przez podzielenie czy wręcz poćwiartowanie jako zasadniczą funkcję osiągnięcia odnowionej jedności. „Odnajdujemy stale odniesienia do wyjściowej totalności, którą podzielono lub rozłamano, aby świat ludzki mógł się narodzić”. Do tego nawiązują znane nam śmiertelne ofiary w rytuałach. Na rok przed śmiercią Paul Klee malował „wybuchy strachu”, dzieła ukazujące ciało porozcinane i rozczłonkowane. Gwałtowną śmierć mieszkańców Guerniki Pablo Picasso potraktował jak twórczy rytuał. Henry Moore pisał wręcz o jednym ze swych rozczłonkowanych dzieł, że mała kolistą formą między rozwalonymi częściami ciała zawiera „regenerację narodzin”.

Wielokrotnie dawano wyraz w sztuce marzeniom o cofaniu czasu linearnego, czyli powrocie spoza śmierci ku ożywianej na nowo Androgyne. Takie odniesienia do androgynicznej jedności były w XX wieku co najmniej dwojako prezentowane. Dla jednej linii ważna była podwójna jedność jak w *Hommage á Apollinaire* (1911-12) Marka Chagalla. Dwie osoby, reprezentujące obie płci, łączą się wpisane w kolistą formę. W tym, jak i w innych dziełach mistrza z Witebska, mamy jakby zwycięstwo miłości, czyli Erosa, nad separacją. W wielu innych obrazach Chagalla wspólnej lewitacji postaci męskiej i żeńskiej towarzyszą różne zabiegi deformacyjne i kolorystyczne, wzmacniające poczucie współ-

uczestnictwa dwóch płci. Inna jedność w podwójności przebijają przez różne formy tego, co dla Neada byłoby sztuką erotyczną sensu stricto, tj. przez dzieła ukazujące miłosne pary w ich fizycznych zespoleniach. W Polsce mielibyśmy ciekawe przykłady fanatycznych „wszech-kopulacji” w dziełach Jana Dobkowskiego z lat 70. XX wieku.

W energetycznych pracach abstrakcyjnego ekspresjonizmu i informelu po II wojnie światowej pełno jest nawiązań do wybuchów i apokaliptycznych traum. Dostrzec w nich możemy nurt separacyjny. To tak, jakby Androgyne ulegała śmierci czy rozbięciu w pracowni artystów, a oni sami krąco zaczęli podkreślać swoje rozdzielanie poprzez malarski czy rzeźbiarski indywidualizm. U niektórych artystów rozszczepienie to bywa bolesne i staje się źródłem wielu wizualnych „esejów”. Wśród nich na wyróżnienie zasługuje analiza tego motywu w bogatej twórczości Jacka Waltosia (od 1962). A szczególną ucieczką przed rozpołowieniem i samotnością zdają się być w latach późniejszych pary, które jakby na gruzach pozostałych po metaforycznych katastrofach łączą się i ideowo, i fizycznie, aby z nowej unii uczynić ważne artystycznie deklaracje. Swój homoseksualny związek do dziś ukazują Gilbert Prousch i George Passmore, którzy jako Gilbert & George stali się parą żywych rzeźb-gentelmanów. W Polsce można widzieć wyróżniającą się zespolenie Przemysława Kwieka i Zofii Kulik działających w okresie 1971-87 w unii jako KwieKulik. Przez lata aż do 1988 nierozzerwalni byli Marina Abramović i Frank Uwe Laysiepen (Ulay). Teraz zespolenie to zakończyło się separacją. Po rozwodzie są już też Jeff Koons i Ilona Staller (Cicciolina), którzy przez upojne dwa lata demonstrowali siebie, rajskie orgazmy wśród kwiatów, pastelowych pejzaży i w cukrowej słodyczy, choć nie była to pełna jedność, skoro dyktatorem był tu Koons. Inne ponadindywidualne unie artystów (jak ta znana jako Eva & Adele) są kolejnymi mutacjami kierowania się ku prażródłu, nawet jeśli obarczają je mistyfikacje i maskarady. Te ciągłe cykle rozpadów jedności i tęsknot do ponownych połączeń (także na planach behawioralnych i niezależnie od typu: hetero- czy homozwiązków) to jakby nieustające pulsowanie Erosa i Tanatosa.

„Androgyne ginąc rozpada się, aby odradzać się na innym już planie”. Barthes w swych *Fragmentach dyskursu miłosnego* pisze o występującej tu regresji. „Chcę »spojrzeć w twarz« temu, co mnie rozpoławia, co mnie rozkłada. »Pojmijcie własne szaleństwo«: tak brzmiał rozkaz



Zeusa, który polecił Apollinowi, by przekręcił twarz rozpołowionych [...] Androgyne w stronę nacięcia [na brzuchu], tak, aby człowiek, zawsze mając to miejsce przed oczyma, był grzeczniejszy niż przedtem". Przepełnienie, czyli śmierć Androgyne, skazuje nas na łańcuchy pożądań, które mogą w efekcie prowadzić do nowych scaleń. Nic w sztuce lepiej nie demonstruje przepełnienia jak a k t y – dzieła korporalne, ukazujące nie tyle psychikę, co głównie „mięso”, *physis*, czasem wręcz genitalia. Jednym z kluczowych dzieł w takim łańcuchu erotyczności ciała jest obraz Courbeta *Pochodzenie świata* (1866) ukazujące krocze kobiety. Takie odsłonięcie waginy jest czymś, co w potocznej rzeczywistości nie ma miejsca, a może dotyczyć jedynie życia intymnego czy obscenów. Jest ekshibcją, a jako neurotyczne przepełnienie porównać je można do „przeżyczenia”. Oto u Różewicza w *Białym małżeństwie* występuje spowiedź podświadomości w charakterystycznym potknięciu dziadka: „CIOTKA: To pewnie prezent ślubny dla młodej pary. / DZIADEK: Szczęść Boże młodej szparze... tfy! Co to chciałem powiedzieć, nie wiem czy pan Feliks naprawił już sieczkarnię”. Owa „szpara” u Dziadka to takie śmieszne przeżyczenie wiodące nas od złączonej „pary” ku aluzji do rozdzielenia i ekshibcji.

Sztukę przenikają rozliczne wyobrażenia przepełnionej Androgyne, czyli nagie postacie. W tysiącach wariantów artyści ukazują na przestrzeni wieków mniej lub bardziej godne pożądania (głównie przez mężczyzn) ciała kobiet jako dość urzeczowione obiekty seksualnych apetytów. Dla feministek akt jest jak więzienie. Nead pisała: „Wobec aktu kobiecego [można znaleźć miejsce] [...] tam, gdzie sztuka [...] ociera się o obscena. Kobięcy akt, posługując się terminem Jacquesa Derridy, jest parergonem, obrzeżem”. Na to zepchnięcie nagości na peryferie od lat 60. XX wieku trwa odreagowywanie. Oto kobiety artystki rozwijają najpierw body art jako „ożywienie aktu” i nadanie mu charakteru „ciała ocznego”, jak określała swą pracę Carolee Schneemann (1962). Potem widomie ciało maltretują, kaleczą czy poddają feministycznym deklaracjom (Gina Pane, Ewa Partum, Ana Mendieta, Natalia LL i inne), obrazując to, czym ono może się stać, gdy potraktuje się je jako tworzywo sztuki. Czasem, w niektórych performansach, widzowie „ratują” artystkę (jak u Abramović), ponieważ przekroczenie wytrzymałości zaczyna zagrażać jej *physis*. I może to być ocieraniem się o metaforę śmierci.

Dla pięknej kobiety, Hannah Wilke, istotny stał się we wczesnych latach 90. zapis na wideo stanów choroby „demontującej” jej ciało, które pokazywała wcześniej w seriach fotografii jako feministycznie interpretowany „konstrukt estetyczny”. Niektóre artystki poddają mniej lub bardziej rozbudowanej interpretacji formy waginalne (Judy Chicago). Lisa Tischner pisała o body arcie i formach waginalnych, że stanowią one siłę i w dużej mierze reakcją przeciwko sposobom przedstawiania ciała kobiety jak w „Playboyu”. Ta sama autorka zwraca uwagę na to, że „co innego oznacza żyć w ciele kobiecym, a co innego oglądać je, będąc mężczyzną”. Nawet *Wenus z Urbino* miała miesiączkę, co doskonale wiedzą kobiety, a o czym zapominają mężczyźni. Ta zmiana spojrzenia na posąg przedstawiający nagą kobietę pozwala przypomnieć nam Pigmaliona, króla Cypru, który zakochał się w wykonanej przez siebie rzeźbie, a więc w m a r t w e j imitacji kobiety, i wyblagał na Afrodycie jej ożywienie. Można założyć, że ów marmurowy posąg był tak skrajnie mimetyczny, że w werystycznie odtworzonych detalach ciała wyobrażona kobieta przeszła odwrotność procesu przemijania i „obudziła się”, stając się żoną swego twórcy. Miłość (w wersji terytorium Erosa) spowodowała jej wyjście z obszaru Tanatosa ku światu realnemu. W obrazie Paula Delvaux *Pigmalion* (1939) sytuacja odwraca się: moc intuicji kobiety-rzeźbiarki też ożywia posąg, tyle że jest to figura młodzieńca.

Droga Edypa, poddanego bezwzględnej sile Fatum i nie mogącego od niej uciec, jest ukazaniem porażki niewłaściwego połączenia – nieudanej budowy Androgyne i symbolizacją poczucia winy za tzw. złe pożądania (tu skierowane ku matce). A karą była ślepotą. Ponieważ w starożytnej Grecji stracić wzrok znaczyło tyle, co umrzeć, Edyp stał się niejako żywym trupem (my mówimy „ostatnie tchnienie”, a oni „ostatnie spojrzenie”). W *Edypie i Sfinksie* Maksa Ernsta obecne są np. nawiązania do psychologicznych przemian i blokad o freudowskiej proveniencji. W tym kontekście na miejscu ewentualnej unii kobiety z mężczyzną pojawia się bolesna i grożąca śmiercią unifikacja człowieka i Sfinksa: mężczyzny oraz dziewiczego potwora, który trzyma przyszłość w swych rękach. U Salvatore Dalego, w obrazie *Shirley Temple – najmłodsza święta bestia kina* (1939), głowa pożerającego ludzi Sfinksa ma buzię niewinnej dziewczynki. Są tu widoczne ambiwalencje XX-wiecznego stosunku do kobiety i dziecka w modernizmie. To Henryk Stażewski przecież mówił: „... lubię małe dziewczynki, ale w tru-



mienkach”. Dla Ericha Fromma trylogia dziejów Edypa zawiera klucz do walki między matriarchalnym a patriarchalnym systemem organizacji społecznej. W polskiej sztuce po 1945 – u Andrzeja Wróblewskiego, Kazimierza Mikulskiego, Jerzego Nowosielskiego, Tadeusza Kantora czy u niektórych reprezentantów nowych dzikich z lat 80. (takich np. jak Marek Sobczyk) – pojawiają się wątki edypowe. W przypadku Wróblewskiego kompleks Edypa wynikał z silnej osobowości jego matki – znanej graficzki, i łączył się niejednokrotnie z mrocznymi potęgami niszczycielskiej wojny, a towarzyszyła mu śmierć symbolizowana przez kolor błękitny.

Tanatos

Donald Kuspit dostrzegł w nowoczesności znaczący paradoks w tym, że zewnętrzna siła erotyczna w wielu jej przejawach nie może zaślepić nas tak, abyśmy nie dostrzegali za tą fasadą drugiej strony przynależnej do Tanatosa. Autor ten pisał o modernizmie nieco stronniczo, że jest on „potiomkinowską wioską żywych, wibrujących stylów, za którymi skrywa się sens pustki i depresji”. Można się zgodzić z tym autorem co do częstotliwości pojawiania się w niektórych okresach sztuki XX wieku nostalgicznych czy traumatycznych elementów depresyjnych. Widać to np. w ekspresjonizmie, w twórczości najpierw „przerażonej” natłokiem zmian, a potem „przytłoczonej” represjami, ucieczkami czy pogrzebami (patrz prekursorskie odwrócenie motywów w *Śmierci* Maxa Beckmanna z 1938). Potem mamy wybuch autodestrukcyjnych rytuałów u akcjonistów wiedeńskich (jak u Rudolfa Schwarzkoglera) w latach 50. i u feministek w performansach lat późniejszych. A dalej, w fazie przesilenia zimnej wojny i w atmosferze zagrożeń nuklearnych, jest w latach 80. mikronurt sztuki katastroficznej z obiegowymi pojęciami typu „apokalipsa” czy „entropia”. Raz po raz spoza korporalnej narracji wyziera niejednokrotnie depresja, czyli „nowoczesna, żyjąca śmierć”. Można tu też dodać, że w tym samym XX wieku często eufemistycznie próbowano odsuwać Tanatosa i skrywano go za Erosem. Tanatos mógł wtedy przebijać się „niespodziewanie” jak freudowsko-lacanowskie *spaltungen* (tj. efekty ujawniania się nieświadomości poprzez stylistyczne wykołajenia czy poślizgi).

Zanim sytuacja zaczęła ulegać mocnym zmianom w radykalnej sztuce przełomu XX i XXI wieku, samą śmierć odsuwano od sztuki, ponieważ wątpiono w nieśmiertelność. W dawnych kulturach ma-

jestat Tanatosa łatwy był do mocnego wydobycia, gdyż wierzono w wieczną wędrówkę ducha, i można było ukazywać śmierć z pełną godnością, a nawet patosem, jak w wielu sakralnych dziełach związanych z chrześcijaństwem (np. w *Ukrzyżowaniach Jezusa* czy męczęństwach świętych). A w XIX wieku są jeszcze inne tragiczne zgony, np.: *Rozstrzelanie powstańców madryckich* Francisca Goyi, *Tratwa Meduzy* Théodore'a Géricaulta, *Egzekucja cesarza Maksymiliana* Eduarda Maneta. Teraz Tanatos mógł kryć się u Pabla Picassa w jego krzyku gazetowym *Guerniki* czy w propagandowości *Masakry na Korei*. A żeby posłużyć się polskimi przykładami, śmierć przebiegała przez „rozwałkę” człowieka w pozbawionych patosu, ale odkrywczych *Rozstrzelaniach* Wróblewskiego z 1949, w metaforycznym kanibalizmie obrazów z kośćmi u Jonasza Sterna (od końca lat 50.) czy w pochłanianiu ciała przez molocho choroby w późnych rzeźbach Aliny Szapocznikow (od 1968 do 1973). Szapocznikow zasługuje dodatkowo na uwagę za szczególnie splot elementów urody pięknej kobiety z interpretacjami funeralno-epitafijnymi. Splot ten określała Małgorzata Kitowska-Lysiak jako „traktat erotyczno-tanatyczny”.

Gdyby powrócić w obszar międzynarodowego modernizmu, można by zauważyć, że Tanatosowi towarzyszyła tam nie tylko obrazowość, mógł on się przejawiać i w samym s t y l u (niezależnie od formalnej świetności dzieł). Ujawnia on np. zanarchizowaną niewiarę w nieśmiertelność jak w borykaniu się ze strzępami u Kurta Schwitersa lub w przebijaniu się ku pustce w obrazach Barnetta Newmana. Postmodernizm zmienia te relacje, komplikuje je i otwiera się jakby na nowe pole szczerości. Szczególne napięcie w sztuce po 1965, zarówno u reprezentantów nurtu performansowo-instalacyjnego, jak i w foto-figuracji, ma wiele związków z pojawianiem się motywów tanatycznych. Z jednej strony mogą to być zreprodukowane części ciała czy wręcz całe postacie pokazane *post mortem* jak w instalacji Paula Thecka *Grób – śmierć hippisa* (1967). A z drugiej przewijające się spojrzenia na własną podobiznę artysty z odniesieniami do tradycji portretów trumiennych (Leszek Sobocki, lata 80.). Szczególne miejsce mają tu też „foto-obrazy” Gerharda Richtera z 1988 z podobiznami zmarłych, rzekomo samobójczą śmiercią, członków Grupy Baader-Meinhof. Kłują nas, odbiorców, także fotografie Wilke z początku lat 80., dokumentujące ostatnie chwile życia jej matki, a potem zdjęcia Donalda Goddarda, ukazujące samą artystkę przechodzącą drogę od ironicz-



nych „uwodzicielskich” aktów ku nagości umierania. W metaforyczny sposób budowane są komunikaty o dwustronnych przejściach między sferami życia i śmierci od lat 80., np. w wideo-instalacjach Billa Viola czy w inskrypcyjnych *Truizmach* oraz *Trenach* Jenny Holzer. Motyw pamięci o pomordowanych (w dużej mierze podczas Holokaustu) zawarł w rozbudowanych instalacjach Christian Boltanski.

W sztuce polskiej XX wieku omawiany motyw pojawił się prekursorsko w projektach witrażowych Stanisława Wyspiańskiego z truchłami królów i innych ważnych polskich postaci, a potem w makabrycznych, poharatanych i pokrwawionych bohaterach dzieł Bronisława Wojciecha Linkego. Wśród artystów najmocniej związanych w sztuce światowej z motywem Tanatosa byłby od 1975 do 1990 Tadeusz Kantor znany też z ciekawych ujęć martwoty i sztuczności tego, co erotyczne. Przedstawiał on idee swojego „teatru śmierci” jak Charon wciąż przewożący z jednej strony na drugą. Nakładał na siebie dwa plany: tego, co martwe i tego, co żywe, odsłaniając to, co ożywa na moment jak miraż z przeszłości. Przeprowadził jednak na drugi brzeg nie tyle osoby, co ich sobowtóry – manekiny. Cmentarz, jak przypominał Jan Kott, ma w polskiej tradycji ludowej nazwę „parku sztywnych”. Kantor, silnie przeżywający Wyspiańskiego połączenie „Akropolu” z „Nekropolem” (projekty królów-trupów w witrażach katedry wawelskiej), sam wprowadzał zarówno „sztywne”, nieożywione postacie pośród działających na scenie, jak też wprowadzał schematyczność, czyniąc aktorów raz po raz „sztywnymi” na wzór witrażowych umarłych jak u Wyspiańskiego. W teatrze Kantora martwi wracają, żeby w *Umarłej klasie* zająć miejsca w szkolnych ławkach i wypychają stamtąd ukonkretnione cienie swojego dzieciństwa. W *Wielopolu*, *Wielopolu* sobowtór Panny Młodej leży z rozwalonymi nogami tuż po gwałcie, czyli „erotyzmie żołnierzy”. Sobowtóry żyją widmowym życiem dybuków, a aktorzy bywają marionetkowi, powtarzają swe frazy z potknięciami i często uosabiają martwość. Aparat fotograficzny może zamieniać się w tym teatrze w pistolet maszynowy, co potwierdza myśl Kantora o fotografiach, które uznał za szczególne symbole śmierci. W *Umarłej klasie* rodzenie na fotelu dentystycznym jest umieraniem. Narodziny i śmierć są poniżone, ale są, jak pisał Kott, „nieustępliwą, nieustanną pamięcią”. Propozycje Kantora są wciąż niezwykle aktualne z ponawianymi pytaniami o de-

mitologizację śmierci, a także niezwykle oryginalnymi próbami wprowadzania jej w pole życia sztuki.

Antywniosłym, demistyfikującym propozycjom sztuki drugiej połowy XX wieku towarzyszyły zwątpienia sceptycyzmu, a czasem i nihilizm. Pytano wielokrotnie, jaka sztuka jest możliwa po Holokauście. A z idei nieśmiertelności pozostały jakby ruiny w apokaliptycznym świecie pokazywane w latach 80. niemal dosłownie np. w obrazach i formach przestrzennych Anselma Kiefera czy też w mrocznych postkatastroficznych dziełach Roberta Morrisa. I odejście od wiary w nieśmiertelność przejawia się do dziś m.in. w tym, co niezakończone czy fragmentaryczne. Są to wciąż niejednokrotnie formy samo-porażki czy pytań bez odpowiedzi. Ciekawe było m.in. demonstrowanie w sztuce dziwnych pseudopigmalionowych „przeróbek śmierci w życie”, a ten stan zdaje się przenikać i ku naszym czasom. Człowiek współczesny w swych depresjach jako „niepewny życia, czasem czuje się jak zmarły”. Mają tu swój udział współczesne, „śmieciowe” zajęcia prekariatu czy post-prawda mediów niszcząca indywidualność. Doświadczamy siebie jakby na granicy życia i śmierci, co widać było już dawno w obrazach Francisca Bacona, tekstach egzystencjalistów i Samuela Becketta, rzeźbach Alberto Giacomettiego. Dodać tu można pytania pojawiające się w dziełach nowej figuracji i nowych dzikich, a także w pracach, które powstają w kręgu malarzy ostatnich lat – takich jak reprezentanci szkoły z Kluj czy Dana Schutz z jej „auto-kanibalizmem”.

Donald Woods Winnicott poczynił rozróżnienie między „p r a w d z i w y m J a” oraz „f a ł s z y w y m J a”. Zapewne pomaga ono zrozumieć opisane powyżej sytuacje. Podążając za interpretacjami tego rozróżnienia u Kuspita, możemy potwierdzić to, że od „prawdziwego Ja” pochodzi gest spontaniczny i osobista myśl. Gest spontaniczny to „prawdziwe Ja” w akcji. Jedynie „prawdziwe Ja” może być twórcze i jedynie ono może dać poczucie realności. Istnienie „fałszywego Ja” daje natomiast odczucie nierealności lub sens daremności. „Fałszywe Ja”, jeśli jest sprawne w funkcjonowaniu, ukrywa „prawdziwe Ja” lub znajduje sposób uniemożliwiający mu rozpoczęcie życia. Podczas gdy doświadczenia „prawdziwego Ja” sięgają idei procesu prymarnego, „fałszywe Ja” syci się bodźcami zewnętrznymi. „Fałszywe Ja” ukrywa świat wewnętrzny i zbiera



rozprasza nas przejawy tego świata w możliwie koherentną formę. Ale nie może ono uciec przed odczuciem śmierci poprzez swą własną daremność i nierzeczywistość – a zwłaszcza intuicję nie-bycia czymś prymarnym. Gdy takie odczucie „śmierci w życiu” nie spotyka się ze świadomością zdecydowanej rzeczywistości życia i jego wartością (tego dostarczała kiedyś iluzja nieśmiertelności), pogłębia się sens fałszu, nieautentyczności i daremności bycia realnym. Sztuka ucieka wtedy albo w czysty styl, albo w hermetyczność z kodem sięgającym nie dalej niż znaczenie sztuki jako takiej. Tu można widzieć „zaciukanie się” modernistów i nowe znaczenie tych, którzy w ostatnich latach otwierają się na spojrzenie wokół i partycypację odbiorców. Poleganie tylko na regeneratywnych cyklach awangardy i neoawangardy z wymianą jedynie kodów stylistycznych mieści się w syzyfowym wysiłku oraz w entropii. Sięganie do „prawdziwego Ja” byłoby pożądaną alternatywą, ale jest rzadkie. Taką postawę reprezentował na przykład Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) odczuwający wokół sens destrukcji oraz poszukujący w sobie ekspresji „Istnienia Poszczególnego”. Próby abstrakcji ekspresyjnej w sztuce były jakąś częściową próbą lat 40. i 50. Impulsywnie żywe, eksterioryzujące świat wewnętrzny, były jednak nieraz martwe dla świata na zewnątrz. Być może w sztuce typu *Fabryka* Andy’ego Warhola, w propozycjach z kręgu artystek feministycznych skupionych wokół galerii AIR czy w kontekście burzliwych poczynań Martina Kippenbergera byłyby jakieś ciekawe przykłady docierania do „prawdziwego Ja” w przebiegach przez skorupę eufemizmów i zafalszowań.

Nie zgadzając się do końca z pesymistycznym widzeniem sztuki naszych czasów przez krytyków rozczarowujących się jej „pustą” przemianą stylów, można dostrzec cały czas wylaniające się ciekawe propozycje. Na przykład jakieś napięcie między zewnętrznym wyglądem życia a wewnętrznym poczuciem śmierci, jawiące się jako bardzo twórcze w okresie międzywojennym w dziełach artystów, takich jak Beckmann, Georg Grosz czy Linke, zyskało od lat 80. nowe przejawy, m.in. u Geoga Baselitza, Kiefera, Walthera Dahna, Zdzisława Nitki czy Jerzego Kopcia. Choć w dziełach neoekspresjonistów „powierzchnie obrazów są pełne parapraktycznych artykulacji śmierci” to nie można z tego czynić zarzutu, skoro tak dużo jest u tych artystów odniesień do „prawdziwego Ja”. I dziś wydaje się istotne, aby na

początku XXI wieku przekroczyć ową „żyjącą śmierć”, a może nawet pozbyć się jej. A wtedy można byłoby zasugerować taki model sztuki, który ukazałby dalsze szanse ekspresji „prawdziwego Ja”, także przez eksponowanie tematu śmierci – nieuniknionej, ale nie będącej ani „pelzającą groźbą”, ani czymś, co nas degraduje wpędzając w pustkę. Pytania artystów, zarówno takich jak Rachel Whiteread (negatyw/pozytyw), jak i tych, którzy sięgają po demystyfikację eufemizmów wokół problemu umierania (od Kantora po Wilke czy Andresa Serrano) – są tu niebezzasadne.

Nie bez dalekiego związku zarówno z tanatologią, jak i z myślami o powiklanej współczesności w sztuce typu ready made, ale i w różnych odwzorowaniach obrazowych czy rzeźbiarskich zyskuje na znaczeniu motyw c z a s z k i. Może wychodzi on ponownie jako symbol szukania „prawdziwego Ja”, chociaż jako ironiczne odniesienie do nieśmiertelności może mieć też wiele cech bliskich „Ja fałszywemu” (co eksplorowane bywa niemiłosiernie w przemyśle pop-gadżetów). Jest też symbolem: zagrożenia, przypomnienia, wskazania, a nawet obudzenia. I intencjonalnie zwracając się ku czaszce, nieraz pytamy: czy ten motyw koniecznie musi wiązać się bezpośrednio ze śmiercią? Na pewno uważamy go zarówno za uogólnione spojrzenie na pozostałości *Homo sapiens* (przy założeniu, że indywidualne jego/jej cechy zostały mocno zredukowane). Ale jest to jednak też jakaś pozostałość po osobie, czy też przypomnienie konkretnego zgonu. W ten sposób czaszkę porównać można do pomnika w kamieniu lub w brązie. I choć czaszka nie jest tak patetycznie silna jak pomnik, to niejednokrotnie bywa tak jak on upamiętnieniem na wiele lat. W nowożytnej sztuce Zachodu motyw czaszki zaistniał m.in. w malarstwie w obrębie symboliki zestawów przedmiotów (w kręgu kultury francuskiej i w Polsce nazywanego „martwą naturą”, a w Holandii czy Anglii określanego jako „wciąż żywe”). Jeśli mamy w pamięci: prześwietloną głowę Meret Oppenheim (1964), czaszki Warhola (1976), liczne energetyczne głowy-strachy w malarstwie Jean-Michela Basquiata z lat 80., a także niedawne dyskusje wokół dwóch prawdziwych czaszek potraktowanych jako prace ready made u Damiena Hirsta i Gabriela Orozco, to spoglądamy z zainteresowaniem na powrót tego tematu w latach ostatnich. Z tego punktu widzenia na uwagę

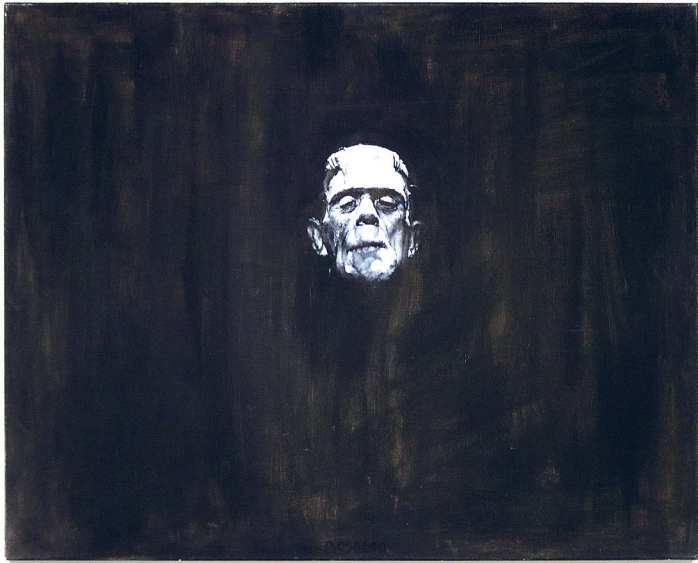


zasługują serie czaszek w obrazach i rzeźbach artystów polskich (m.in. pietystyczne kompozycje Łukasza Huculaka, anatomiczne wydruki Wojciecha Pukocza, posthumanistyczne formy Anny Bujak i Jana Gryki). Powstałe w ramach naturalnych zainteresowań poza modnymi tematami intrygują podjęciem motywu jako gest, są też medytacyjnym odniesieniem do świata mocno przekraczającego naszą ogłupiająco konsumpcyjną rzeczywistość. Bardzo intrygujące i mocno wykraczające poza „falszywe Ja”.

Literatura

- Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. Marek Bieńczyk, Warszawa, Aletheia, 2011.
- Georges Bataille, *Erotyzm*, tłum. Maryna Ochab, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 1999.
- Whitney Chadwick, *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*, tłum. Ewa Hornowska, Poznań, Rebis, 2015.
- Jan Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2006.
- Donald Kuspit, *The Only Immortal*, „Artforum”, February 1990.
- Lynda Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. Ewa Franus, Warszawa, Rebis, 1998.
- Stanisław Rosiek red., *Wymiary śmierci*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2002.
- Tadeusz Różewicz, *Białe małżeństwo i inne utwory sceniczne*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1975.
- Donald Woods Winnicot, *Playing and Reality*, London, Routledge, 1971.





Tomasz Bielak



This is not Disney world, 2009, olej na płótnie, 50 x 70 cm





Anna Bujak









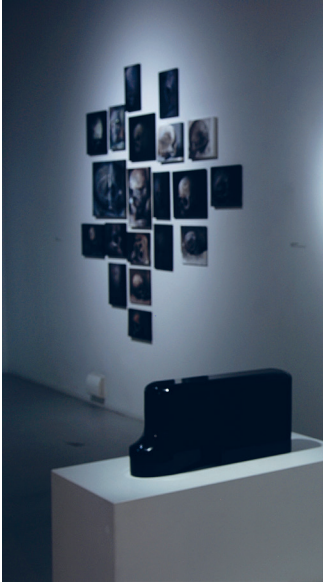




Roland Grabkowski









Lukasz Huculak











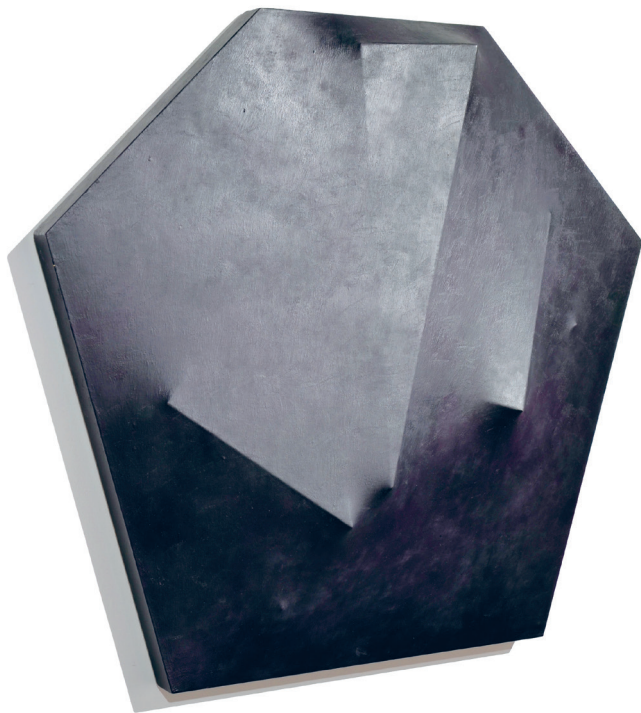
PRIMATE SKULLS
HUMAN SKULL
ANATOMICAL SKULLS





Anna Kotodziejczyk





Piotr Korol

58

Obiekt 2.09.2006, olej, płótno, płyta, 58 x 62 x 10 cm



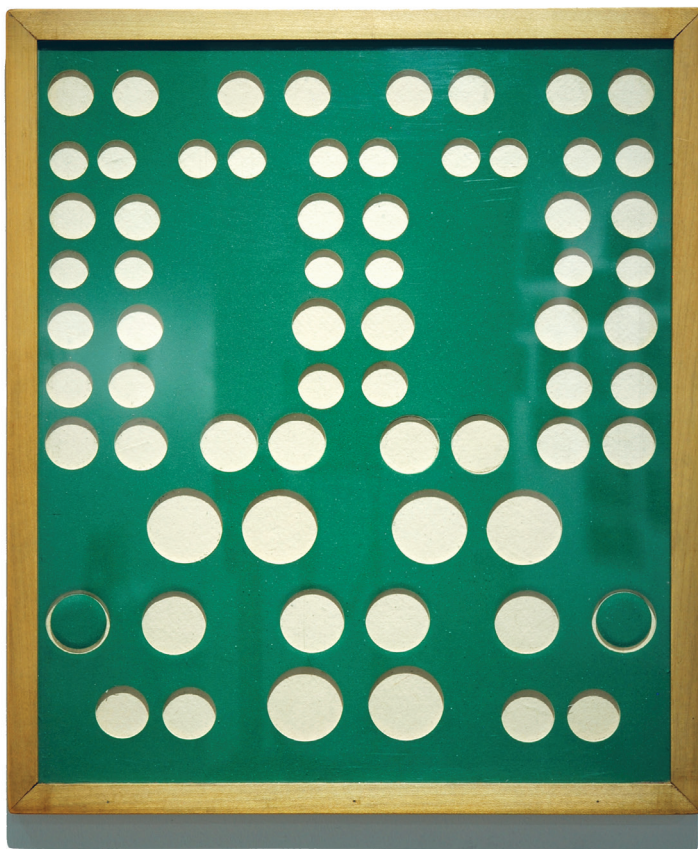
Od lewej: nieistniejący *Obraz grawitacyjny 47*, 2015, fotografia, 28 x 34 cm, *Obraz obrazu 4*, 2015, emalia, akryl, drewno, płyta MDF, 100 x 90 cm, *Obraz obrazu 5*, 2016, sproszkowana farba z *Obrazu grawitacyjnego 47*, obiekt, 100 x 70 x 50 cm





Robert Kuśmirowski





Kamil Moskowicz

62

Pareidolia, 2016, drewno, pleksi, tektura, 33 x 38 cm



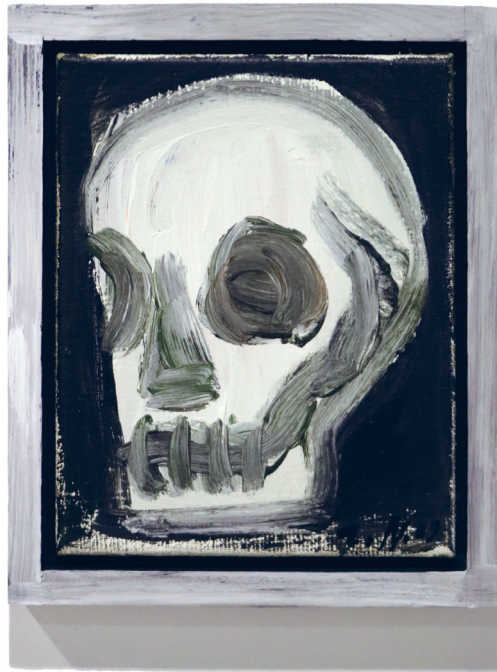
Łazarz, 2016, glina szamotowa, ok. 30 x 40 x 20 cm







Zdzisław Nitka

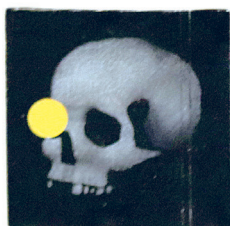
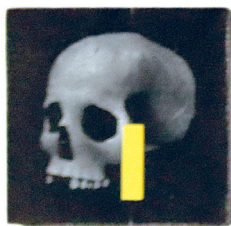
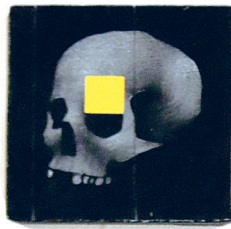


Czaszka, 2009, olej na płótnie, 25 x 20 cm

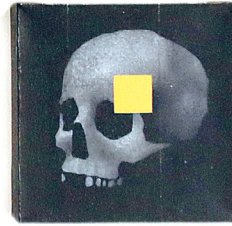
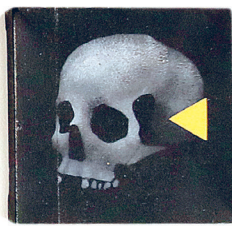
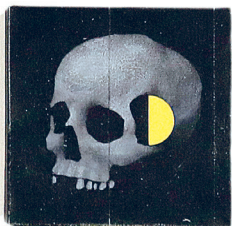
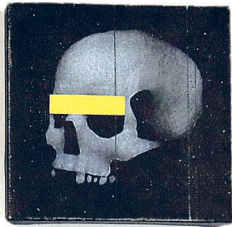








Kamil Stańczak









Sławomir Toman

74

Dead doll I, 2016, olej na płótnie, 33 x 41 cm



Dead doll II, olej na płótnie, 33 x 41 cm





Tomasz Zawadzki







Wydano w związku z wystawami:

Wrocław, Galeria ASP

MEMENTO – śmiertelnie poważna wystawa

1-27.11.2016

Lublin, Galeria Labirynt | Plaza

Śmiertelnie poważna wystawa

1-21.12.2016

Artyści:

Tomasz Bielak, Anna Bujak, Jakub Ciężki, Roland Grabkowski, Jan Gryka, Łukasz Huculak, Cezary Klimaszewski, Anna Kołodziejczyk, Piotr Korol, Robert Kuśmirowski, Kamil Moskowczenko, Tomasz Niedziółka, Zdzisław Nitka, Wojciech Pukocz, Kamil Stańczak, Sławomir Toman, Tomasz Zawadzki

Wydawcy katalogu / Copyright:

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie



UMCS



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Współpraca:

Galeria Labirynt™

Redakcja: Paulina Kempisty, Łukasz Huculak

Teksty: Andrzej Kostołowski, Łukasz Modelski

Korekta: Alicja Burek

Projekt graficzny: Florentyna Nastaj

Fotografie: Autorami zdjęć zamieszczonych w katalogu są:

Diana Kolczewska (str. 38, 39, 46, 48, 63, 67, 68, 70, 74-78), Piotr Korol (str. 40, 41-45, 47, 49-53, 56-62, 66), Kamil Stańczak (str. 72), Natalia Wierzbicka (str. 54, 64).

Realizacje artystyczne reprodukowane w katalogu są własnością ich autorów.

Druk: Drukarnia Akapit sp. z o. o.

Lublin, 2017

ISBN 978-83-65289-18-6

ISBN 978-83-65638-22-9

