
Uniwersytet Marii Curie–Skłodowskiej w Lublinie
Wydział Artystyczny
Instytut Sztuk Pięknych

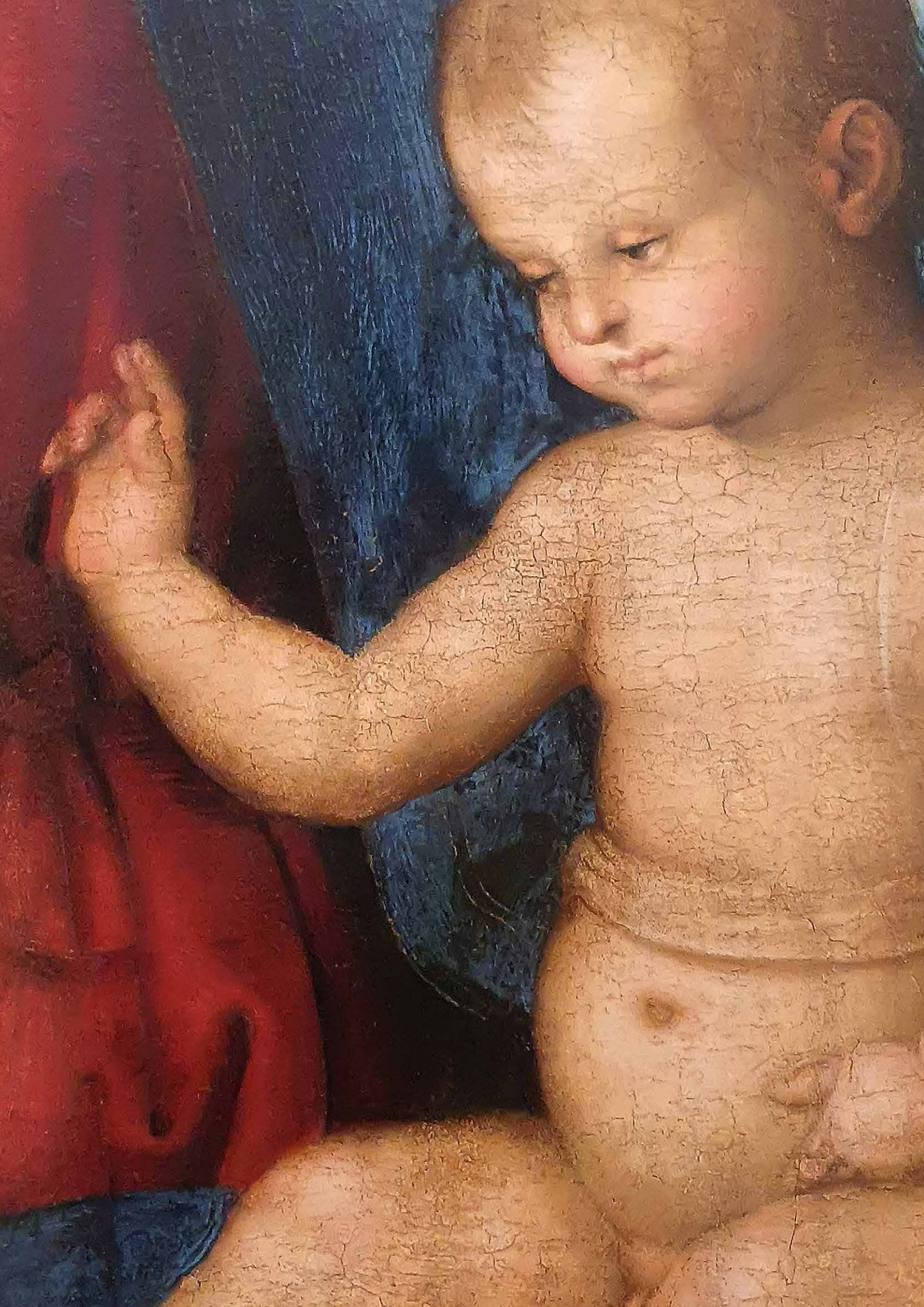
Pęknięte oblicza. Destrukcja wobec idei piękna

Grzegorz Tomczyk

Opis pracy doktorskiej
Promotor: dr hab. Sławomir Toman, prof. UMCS
Promotor pomocniczy: dr Piotr Korol
Lublin 2022

Spis treści

Rozdział 1	Wrowadzenie	5
Rozdział 2	Kryzys	9
Rozdział 3	Idea piękna	19
Rozdział 4	Rafael	27
Rozdział 5	Destrukcja	31
Rozdział 6	Pęknięte oblicza	45
Rozdział 7	Zakończenie	49
	Reprodukcje prac	51
	Bibliografia	71
	Spis ilustracji	73



Wprowadzenie

1

Oglądając niegdyś w muzeum obrazy wielkich mistrzów, obserwując spękania na ich powierzchni, zacząłem zastanawiać się jak długo jeszcze kolejne pokolenia ludzi będą w stanie podziwiać wiodące artefakty naszej kultury? Pęknięcia są niewątpliwie najbardziej widoczną oznaką starzenia się obrazu. Zadałem sobie pytanie czy proces ten jest „śmiercią” dzieła, czy też zwiastuje kolejny etap jego fizycznej egzystencji? Na ile jeszcze dzieło wygląda w zgodzie z pierwotnym oryginałem, a na ile zostało zmienione przez liczne zabiegi konserwatorskie?

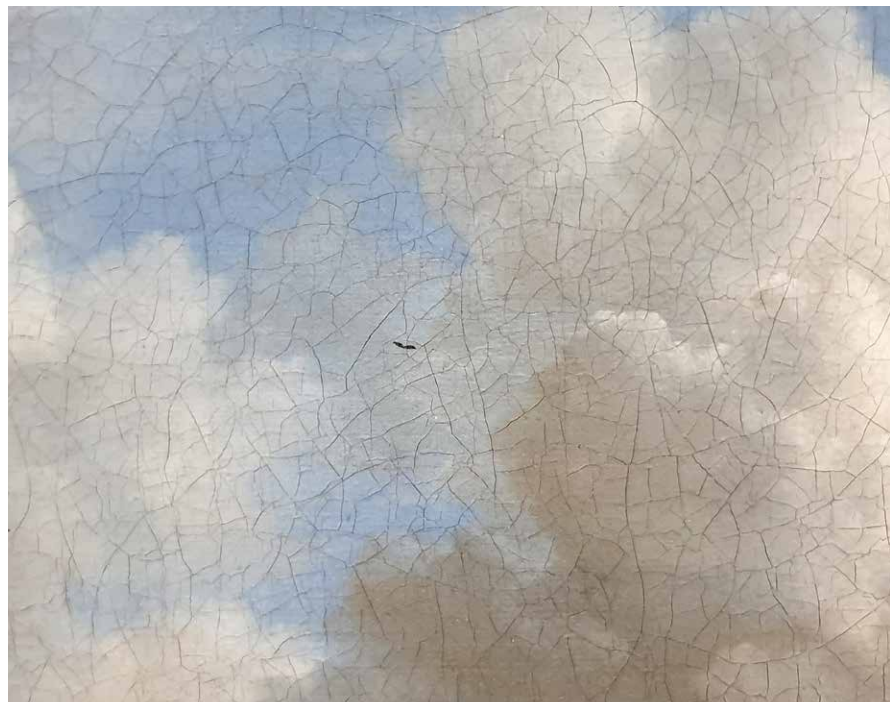
Proces destrukcji obrazu zaczyna się zazwyczaj od pojedynczego pęknięcia, samotnej rysy, która z czasem rozrasta się i rozprzestrzenia na całą powierzchnię płótna, aby z upływem lat pokryć malaturę siatką spękań, znanych w języku francuskim jako *craquelures* (*krakelura*). Ta specyficzna pajęczyna szczelin i rys, przecinająca powierzchnię starzejących się obrazów zwiastuje zazwyczaj fizyczny początek końca dzieła. Przez pęknięcia zacznie wnikać kurz, wilgoć i inne zanieczyszczenia, farba zacznie wysychać, tracić swoją pierwotną, elastyczną strukturę. Stanie się krucha i zacznie odpryskiwać. Korozja nastąpi w sposób miarowy, tak jak z każdą sekundą odmierzamy czas - równomiernie i jednostajnie.

Na starych obrazach występuje wiele różnych wzorów pęknięć dokładnie opisanych i zbadanych przez konserwatorów dzieł sztuki. Morfologia wzorów spękań jest ściśle powiązana z właściwościami mechanicznymi materii malarskiej – użytego podobrazia, sposobów przygotowania gruntu - zaprawy, sposobów ucierania farb, jakości składników czy eksponowania obrazu w niekorzystnych dlań warunkach. Określone właściwości fizykochemiczne gruntów, farb czy werniksów mają olbrzymi wpływ na późniejsze zachowanie malatury, jednakże musimy pamiętać, że dzieła malarskie są również podatne na uszkodzenia fizyczne. Nasza najbliższa gwiazda codziennie emituje promieniowanie ultrafioletowe. Większość znanych nauce pigmentów i środków barwiących ma tendencję do fotodegradacji i wystawione na działanie światła słonecznego z czasem blakną, a kolor gaśnie. Zmienność wilgotności względnej i temperatura w pomieszczeniach, w których przechowujemy obrazy nieustannie destabilizuje podobrazia, które kurczy się i rozpręża. Do tego dochodzą wstrząsy i wibracje spowodowane

Madonna Diotallevi
Rafaello Sanzio
1502/1503 - Detal

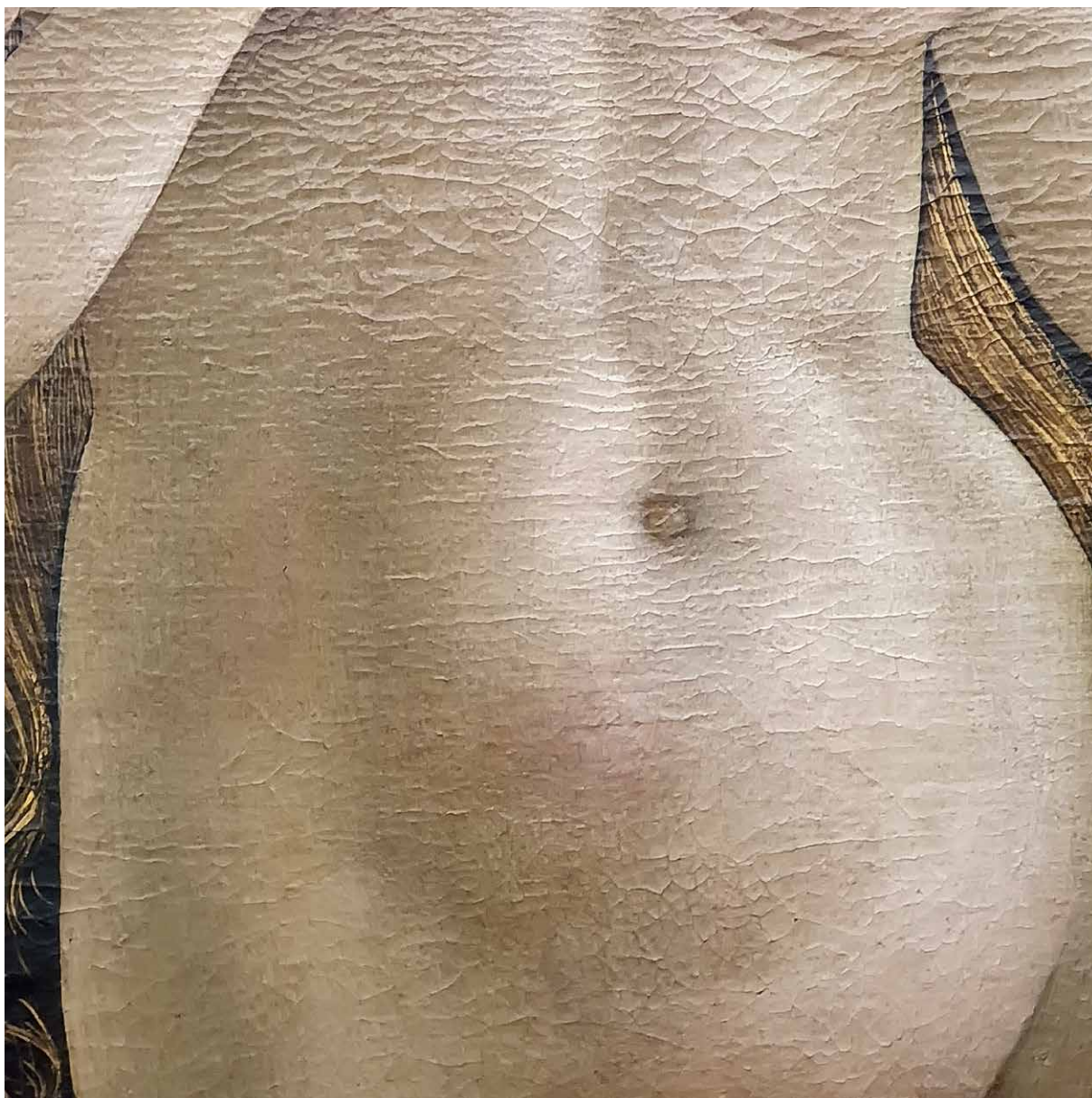
transportem, możliwe czynniki biologiczne (owady, grzyby) lub występujące w powietrzu zanieczyszczenia. Wszystkie te niekorzystne warunki przyspieszają rozkład „fizyczności” obrazu, tworząc jednocześnie specyficzną siatkę, wpływającą na estetykę warstwy malarskiej i tym samym na percepcję dzieła. Ze ściśle estetycznego punktu widzenia krakelura jest wysoce niepożądana, choć jednocześnie może być postrzegana jako atrakcyjna wizualnie. Charakterystyczny wzór nałożony na malaturę daje ciekawy efekt wizualny, kontrastuje z gładką powierzchnią farby. Siatka spękań daje wyraźne wrażenie autentyczności: wszelkie uszkodzenia płaszczyzny obrazu są związane z upływającym czasem, dlatego obecność krakelury zwiększa wartość rynkową obrazu. Krakelury są postrzegane w środowisku konserwatorskim jako linie papilarne obrazu. Dostarczają cennych informacji z punktu widzenia oceny autentyczności obrazu, zapoznania się z użytymi przez malarza metodami pracy oraz ze względu na dalszą restaurację i konserwację dzieła. Śledzenie spękań w zależności od warunków środowiskowych czy od specyfiki warsztatu daje wówczas wiedzę z jakiej szkoły czy pracowni pochodzi obraz lub w jaki sposób radzić sobie z jego konserwacją.

Patrząc na kilkusetletni obraz zastanawiam się, gdzie znajduje się granica między tym, co oryginalne, co faktycznie jest świadectwem epoki, gestem twórcy, a na ile w tym wszystkim ingerencji konserwatora i zabiegów usiłujących powstrzymać niszczyielskie działanie czasu? Jak długo obraz jest w stanie przetrwać? *Czy można celowo zniszczyć obraz, jakie są tego konsekwencje i czy wraz z fizyczną śmiercią dzieła sztuki umiera też zawarta w nim idea?* W tamtej pamiętnej chwili w muzeum, gdy byłem świadkiem



II

*Haarlem widziany z wydm
na północnym zachodzie*
Jacob van Ruisdael
1670 - Detal



III

Venus
Sandro Boticelli
1490 - Detal

oddziaływania nieubłaganego upływu czasu na obrazy, które największym wysiłkiem staramy się chronić i „utrwalić”, zrodziła się idea mojego cyklu malarskiego, motywowana chęcią zaczerpnięcia z tego, co zwykle być pomijane i niepożądane. Postanowiłem wykorzystać tę pozorną wadę, usterkę, przechwycić niemy ślad czasu i wydobyć jego emocjonalną siłę, by także samemu pogodzić się z myślą, że również świadectwa mojej artystycznej twórczości kiedyś znikną w rytmie kolejnych sekund zegara.



Produit et mis en boîte
N.°

PIEROMANZONIPIERO
MERDE D'ARTISTE
CONTENU NET GR 30
CONSERVÉE AU NATUREL
PRODUITE ET MISE EN BOITE
AU MOIS DE MAI 1961

Kryzys

2

W 2017 roku międzynarodowa organizacja humanitarna OXFAM podała w swym dorocznym raporcie, że 8 najbogatszych ludzi świata ma majątek wart tyle, ile wynosi suma majątku biedniejszej połowy ludzkości.¹ W raporcie z 2014 roku zatytułowanym „Working for the Few”² było to 85 osób. Ta sama organizacja podała w styczniu 2022 roku, że podczas pierwszych dwóch lat pandemii koronawirusa 10 najbogatszych ludzi na świecie ponad dwukrotnie podwoiło swoje fortuny, podczas gdy 99% ludzkości doświadczyło spadku dochodów i 160 milionów ludzi popadło w ubóstwo. Dla połowy ludzkości świat wcale nie stał się lepszym miejscem, a wręcz przeciwnie. Coraz większy poziom społecznych nierówności nakłada się na coraz większy brak zaufania do rządów i podstaw demokracji. Miliardy ludzi na całym świecie stoją w obliczu niepewności jutra i kwestionują system, który nie zapewnia sprawiedliwości społecznej, a tylko pogłębia nierówności. „Globalny kapitalizm napotyka to, co w języku technicznym zwane jest „nadmierną akumulacją”: sytuację, w której gospodarka wyprodukowała wielkie ilości bogactwa, ale rynek nie może go wchłonąć z powodu rosnących nierówności.”³ Ekstremalne skupienie kapitału i bogactwa naszej planety znajduje się w rękach kilkudziesięciu osób, a postępujące zubożenie i pozbawienie dóbr większości żyjących na świecie ludzi, i co gorsza pozbawienie ich możliwości awansu społecznego i tym samym możliwości konsumpcji tych dóbr oznacza, że międzynarodowa klasa kapitalistów (TCC - ang. *transnational capitalist class*)⁴ z coraz większym trudem znajduje rynki zbytu produkcji w celu sprzedaży ogromnych nadwyżek, które skumulowała. Kryzys modelu ekonomicznego nastawionego na nieograniczony wzrost zysków i eksploatację natury nakłada się na kryzys wartości, zaufania do państwa i demokracji oraz na kryzys sztuki.

W sztuce bowiem mamy podobną sytuację, którą można również nazwać „nadmierną akumulacją” tj. sytuacją, w której

1 *World's eight richest people have same wealth as poorest 50%*, [w:] The Guardian, <https://www.theguardian.com/global-development/2017/jan/16/worlds-eight-richest-people-have-same-wealth-as-poorest-50> [dostęp: 28.04.2022].

2 *Working for the few*, [w:] OXFAM, <https://www.oxfamamerica.org/explore/research-publications/working-for-the-few-publication/> [dostęp: 28.04.2022].

3 W. I. Robinson, *Global Capitalism Has Become Dependent on War-Making to Sustain Itself*, [w:] Truthout, <https://truthout.org/articles/global-capitalism-has-become-dependent-on-war-making-to-sustain-itself/> [dostęp: 28.04.2022].

4 *Ibidem*

IV

Merde d'Artiste / Gówno
Artysty
Piero Manzoni
1961



V

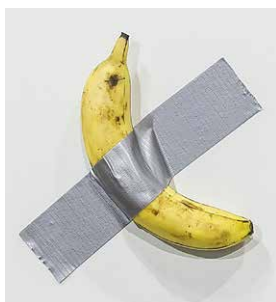
For the Love of God / Na miłość boską
Damien Hirst
2007

mamy do czynienia z ogromną nadprodukcją dzieł sztuki, której nie jest w stanie wchłonąć rynek zarówno ten związany z dużymi, międzynarodowymi galeriami i kolekcjonerami, dla których zakup często jest inwestycją, jak i z indywidualną klientelą dokonującą wyborów pod kolor tapet w salonach. Dodatkowym problemem jest brak wyraźnych kryteriów oceny sztuki, przez co nie jest do końca jasne, które dzieła funkcjonujące na rynku są wartościowe, a które nie. Wszelkie zjawiska w sztuce pojawiające się w okresie postmodernizmu, tak trafnie scharakteryzowane w manifestie ugrupowania Fluxus, wedle którego każdy jest artystą i wszystko jest sztuką, doprowadziły do sytuacji, w której wyrób artystyczny niewiele się różni od wyrobu produkcji masowej i tym samym prawom podlega. Obok wykształconych artystów postsztukę uprawiać zaczęły rzesze zwykłych ludzi. Fora internetowe roją się od artystów – amatorów wytwarzających „przedmioty artystyczne”, setki filmów na youtube uczą jak wykonywać owe



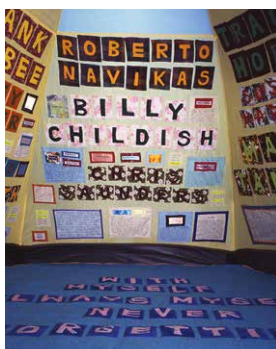
VI

Campbell's Soup Can (Tomato) / Puszka zupy Campbell's (pomidorowa)
Andy Warhol
1962



VII

Duct-taped Banana / Banan przyklejony taśmą
Maurizio Cattelan
2019



VIII

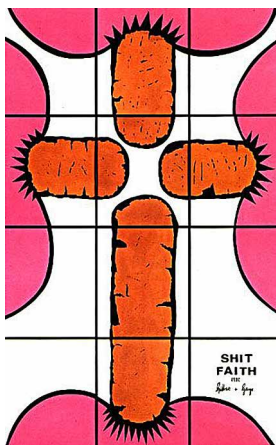
Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995 / Wszyscy, z którymi kiedykolwiek spałam 1963-1995
Tracey Emin
1995

przedmioty, internet zdemokratyzował elitarność produkcji artystycznej. Można w tym miejscu mówić o „ostatecznym tryumfie demokracji nad ostatnim przyczółkiem arystokratyzmu, jakim była sztuka oparta na talencie, umiejętnościach, nieprzeciętnym wizjonerstwie i przeżyciu estetycznym”.⁵ W zamian otrzymujemy mnogość wizji, komunikatów i postaw artystycznych, ale też i olbrzymie podejrzenia, że większość z tego co oglądamy, nie tylko w internecie, ale też w poważnych galeriach funkcjonujących w art world jest miąłka, powierzchowna i nic nie warta. Oryginalni artyści i piękna sztuka stali się zbyt tani, ich miejsce zajęły rzesze postartystów, przecież każdy kto żyje jest postartystą i obojętne jest czy sobie z tego zdaje sprawę czy nie, wystarczy tylko chcieć nim być. Sławomir Marzec pisze: „Kreatywność (...) traci rację bytu w świecie nieprzewidywalnym i przygodnym, bo jakżeż odróżnić praktykę życiową od twórczości, a wolność od konieczności? Ten problem prowadzi do prób przekraczania statusu artysty, i postartyści często definiują się jako aktywiści kulturowi etc. widząc w tym spełnienie snu o zniesieniu barier między sztuką, a życiem. Rzecz jasna bariery takie znieść można ale za cenę zaniku sztuki i jej symulowania”.⁶ Na 41. Biennale Malarstwa Bielska Jesień w 2013 roku organizatorzy, jednego z najważniejszych w Polsce konkursów malarstwa współczesnego, dopuścili uczestnictwo malarzy, którzy nie posiadali dyplomu uczelni artystycznej. Trudno określić czy zabieg ten był odpowiedzią na „kryzys” malarstwa i postaw twórczych poprzednich „profesjonalnych” edycji, czy miał za zadanie tylko ożywić scenę, niemniej jednak zrodził pytania o sens nauki na uczelniach artystycznych i sens malarstwa jako swego rodzaju sztuki dążenia do doskonałości. Jak czytamy u Donalda Kuspita: „Kiedyś zadaniem artysty było tworzenie dobrej sztuki; dziś jest nim unikanie tworzenia jakiegokolwiek. Kiedyś publika i krytycy musieli być znani. Dziś są pełni władzy, a artyści są pełni wątpliwości. Historia sztuki i estetyki jest w całości na półkach księgarskich. Do jej pluralizmu wartości należy obecnie dodać rozmycie granic dzielących sztuki od siebie i dzielących je od życia. Zatem jest jasne, że stare pytania o definicje i standardy doskonałości są nie tylko daremne, ale i naiwne”.⁷ Będąc jeszcze studentem Wydziału Artystycznego UMCS, w trakcie jednej z korekt Mikołaj Smoczyński powiedział mi, że dobrą sztukę można tworzyć w stodole na Syberii i dyplom nie jest mi do tego potrzebny. Dziś, będąc sam nauczycielem doskonale rozumiem te słowa. Niemniej jednak w ostatnich latach obserwujemy tendencję, że władza w sztuce przeszła z rąk artystów i znalazła się w rękach kuratorów. Nie byłoby w tym nic złego, wszak powiązania między artystami,

5 P. Huelle, wstęp do D. Kuspit, *Koniec sztuki*, Gdańsk 2006, Muzeum Narodowe w Gdańsku, s. IV.

6 S. Marzec, *Sztuka czyli wszystko. Krajobraz po postmodernizmie*, Lublin 2008, Towarzystwo Naukowe KUL & Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, s. 138.

7 D. Kuspit, *Koniec sztuki*, Gdańsk 2006, Muzeum Narodowe w Gdańsku, s. 66.



IX

Shit Faith / Gówniana wiara
Gilbert & George
 1982



X

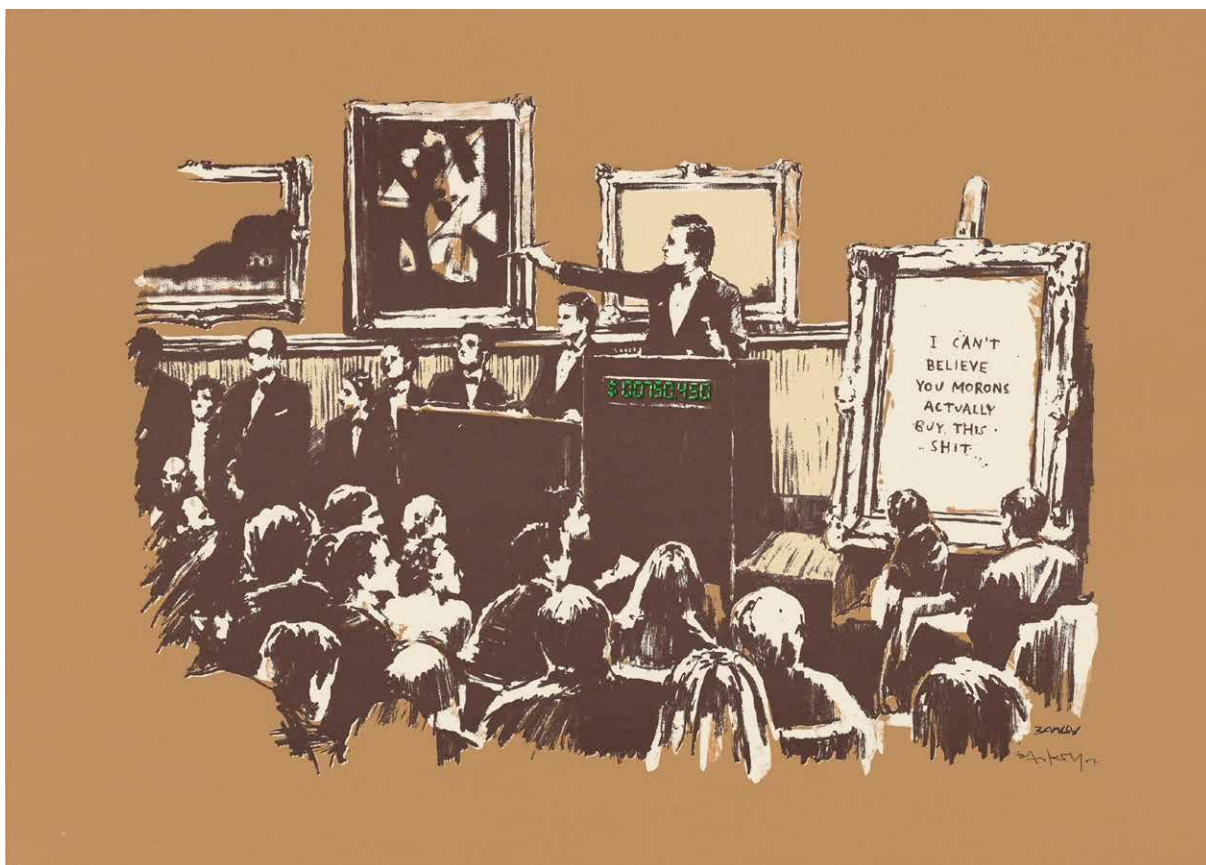
Girl With Balloon / Dziewczynka z balonem
Banksy
 2018

krytykami i kuratorami są sztukom wizualnym potrzebne, natomiast kuratorska władza zbyt często idzie w parze pod rękę z wielkim biznesem (TCC), światem międzynarodowej finansjery i lokowaniem kapitału w dzieła sztuki. Zacieśnia się granica między faktyczną wartością dzieła sztuki, a marketingiem i spekulacją. Jakże charakterystycznie ujmuje problem Kuspit: „Wszystko można sprzedać jako dzieło postsztuki - im bardziej tandetne albo gówniane, tym lepiej - byleby było podpisane przez odpowiedniego postartystę. Wszystko tkwi w magii nazwiska albo raczej w magii stworzonej dzięki marketingowi tego nazwiska.”⁸ Podobne wnioski przedstawiła Monika Małkowska w kontrowersyjnym artykule, który ukazał się na łamach Rzeczpospolitej w 2015 roku. Autorka wysunęła tezę, że współczesna polska sztuka zamieniła się w sieć interesów polskich kuratorów i pisała: „Żeby coś, co sztuką nie jest, przeobraziło się w nią, wystarczy poprosić kuratora – niech namaści to egzegezą. Poddana krytycznej analizie kupa blocka okaże się pełna wysublimowanych znaczeń”.⁹ Polski rynek sztuki od transformacji ustrojowej 1989 roku w dużej mierze został zagospodarowany przez państwowe instytucje i ludzi zajmujących swe stanowiska w wyniku ministerialnych konkursów. Stosunkowo małą rolę odgrywają w nim prywatne galerie, których w porównaniu z Europą Zachodnią czy USA jest w Polsce zatrzważająco mało, przez co trudno mówić o „wolnym” rynku w polskiej sztuce (o ile w ogóle można mówić o jakiejś wolności na rynku sztuki). Duże obawy budzą także powiązania artystów i kuratorów z biznesem, gdyż artysta z natury rzeczy nie powinien stać po którejś stronie konfliktu. To co łączy doświadczenia Kuspita i Małkowskiej to stwierdzenie, że nieregulowany rynek sztuki jest łatwiejszy dla potencjalnego inwestora niż regulowany rynek papierów wartościowych, gdyż daje większe pole manewru i działań na granicy prawa lub etyki.

Ciekawym komentarzem tego problemu jest droga twórcza Banksy’ego. W 2018 roku w salonie Sotheby’s obraz *Dziewczynka z balonem* autorstwa ikony sztuki street-art został zniszczony kilka sekund po tym, jak poszedł pod młotek za 1,4 miliona dolarów, a wydarzenie to wywołało burzę w świecie sztuki. Autorem tej prowokacji był wówczas sam Banksy, który zamontował w ramie niszcarkę, uruchomioną zdalnie w momencie ostatniego uderzenia młotka licytatora. Artysta, który nie raz manifestował swoją niechęć do artystycznego establishmentu i w swej sztuce często podejmował tematykę antykapitalistyczną i antywojenną skomentował w ten sposób zainteresowanie rynku wykonanymi przez siebie pracami. Od 2006 roku jego realizacje stale nabierają wartości. Domy, na których namalował swoje graffiti osiągają wyższe ceny niż znajdujące się w sąsiedztwie. Nieraz jego prace

⁸ *Ibidem*, s. 85.

⁹ M. Małkowska, *Mafia bardzo kulturalna*, „PlusMinus. Rzeczpospolita wydanie weekendowe” nr 7 (10036), <https://www.rp.pl/1500plusminus/art19226031-mafia-bardzo-kulturalna> [dostęp: 28.04.2022].



XI

Morons / Kretyni
Banksy
2007

są „skuwane” ze ścian by po jakimś czasie pojawić się w domach aukcyjnych. Zaledwie rok po zniszczeniu *Dziewczynki z balonem* inna praca Banksy’ego, *Zdecentralizowany Parlament*, została sprzedana w tym samym domu aukcyjnym za rekordowe 9,9 miliona funtów. Artysta kontestujący obecne zasady rządzące rynkiem sztuki sam stał się ich zakładnikiem. Został „pochłonięty” przez art world, z którym w tak cyniczny sposób walczy. 4 marca 2021 roku grupa kolekcjonerów i inwestorów za wiedzą Banksy’ego spaliła i przekształciła w cyfrową reprezentację zwaną NFT (ang. *non-fungible tokens* – *niewymienialne tokeny*) oryginalne dzieło artysty, warty około 70 000 funtów obraz *Morons*.¹⁰ Przed zniszczeniem autentyczność dzieła potwierdziła Pest Control, organizacja powołana przez Banksy’ego w celu weryfikacji jego prac. Wydarzenie stało się w jakimś sensie przełomowe, pierwszy raz fizycznie istniejące, znaczące dzieło, przekształcono w token cyfrowy. Rodzący się ruch artystów i kolekcjonerów NFT przekonuje, że niewymienialne tokeny są przyszłością przemysłu artystycznego. Nie byłoby w tym nic dziwnego gdyby nie fakt, że zdigitalizowana praca wyśmiewa kolekcjonerów za kupowanie drogich dzieł sztuki. Idea dzieła artystycznego, które może żyć wiecznie w formie cyfrowej budzi kontrowersje i jestem bardzo ostrożny jeśli chodzi o ocenę tego wydarzenia, niemniej jednak wart uwagi jest fakt egzystencji obrazu

10 A. Hamacher, An Original Banksy Has Been Burned and Turned Into an NFT, [w:] Decrypt, <https://decrypt.co/60070/an-original-banksy-has-been-burned-and-turned-into-an-nft> [dostęp: 28.04.2022].



XII

*Ecce Homo/ Oto człowiek
od lewej*

Elias Garcia Martinez
studium na płótnie
1894

Elias Garcia Martinez
fresk w sanktuarium
Misericordia de Borja
1930

Cecilia Gimenez
fresk w sanktuarium
Misericordia de Borja
2012

*W 2012 roku 80-letnia
Cecilia Gimenez, malarka-
amatorka, podjęła się
konserwacji zniszczonego
fresku Eliasa Garcii Martineza
w sanktuarium Misericordia
w mieście Borja. Mimo
nieudolności i początkowej
krytyki „odnowiony” fresk
stał się internetowym
fenomenem i atrakcją
turystyczną. Zdecydowano
o pozostawieniu malowida
w obecnej formie.*

tylko w cyfrowej formie ciągu danych. Zapewne nie dowiemy się czy wyżej wymieniona akcja jest kolejną prowokacją Banksy’ego, jego odpowiedzią na aukcje Sotheby’s czy, jak twierdzi Ben Lewis,¹¹ spekulacją na dużą skalę w której kilku kryptomilionerów próbuje stworzyć nowy rynek sztuki. Być może jest wszystkim po trochu, wszak „dzieło sztuki, które musi czekać na osąd następnych pokoleń co do jego wartości, w obliczu ekonomii jest bezwartościowe”.¹²

Na mój pesymizm w ocenie globalnego kapitalizmu i rynku sztuki nakłada się równie pesymistyczna refleksja o współczesnym świecie, o mechanizmach i sposobie jego funkcjonowania w takich dziedzinach jak ekonomia, gospodarka czy ekologia. Kilka lat temu natknąłem się na książkę Marcina Popkiewicza *Świat na rozdrożu*, która niewątpliwie podniosła moją świadomość na temat problemów współczesnego świata, poczynając od wyjaśnienia przyczyn i skutków wykładniczego wzrostu gospodarczego, poprzez globalne ocieplenie i zanieczyszczenie planety, przeludnienie, wymieranie gatunków, a na kurczących się zasobach kończąc. Od początku pojawienia się ludzkich cywilizacji wszystko wokół nas rośnie wykładniczo: liczba ludności, ilość pieniędzy, światowy PKB, zużycie energii, wydobycie surowców, produkcja żywności i szereg innych czynników, cieszących oko polityków i ekonomistów, dla których wzrost gospodarczy jest najważniejszą miarą dobrobytu i postępu. Wśród najważniejszych czynników sprzyjających wzrostowi gospodarczemu Popkiewicz wymienia: „wzrost populacji i jej struktura wiekowa sprzyjająca wysokiej produktywności; odkrywanie i zagospodarowywanie nowych obszarów i zasobów, wzrost zużycia energii pozwalający na wzrost produkcji, specjalizacja pracowników oraz wprowadzanie nowych technologii prowadzące do wprowadzania nowych produktów i szybkiej ich wymiany.”¹³

¹¹ Ibidem.

¹² D. Kuspit, *Koniec sztuki...*, op. cit., s. 89.

¹³ M. Popkiewicz, *Świat na rozdrożu*, 2014, Sonia Draga, [PDF], s. 89.

Niestety wzrostowi gospodarczemu towarzyszy również wzrost ilości wytwarzanych odpadów, wzrost konsumpcji paliw kopalnych, kurczenie się niewykorzystywanych przez ludzi terenów i coraz szybsze wymieranie gatunków zwierząt. „Nadmierną akumulację”, o której pisałem powyżej można w tym wypadku odnieść do nadmiernego wzrostu, zauważalnego we wszystkich wymienionych przez Popkiewicza dziedzinach-problemach. Ciekawym przykładem jest wzrost liczby ludności na świecie: „pierwszy miliard osiągnęliśmy w roku 1800, drugi po 130 latach, trzeci po 30 latach, czwarty po 15 latach, piąty, szósty i siódmy zajęły po 12 lat. Można powiedzieć, że wzrost wykładniczy wyhamował i obecnie mamy do czynienia jedynie ze zwykłym wzrostem liniowym - ale za to na jakim poziomie! Choć przyrost populacji w krajach uprzemysłowionych zatrzymał się, to i tak co roku na świecie przybywa 80 mln ludzi”.¹⁴ Oczywiście niektórzy krytycy zauważą, że na Ziemi jest w stanie pomieścić się o wiele więcej ludzi, przecież w bród jest miejsc niezamieszkałych, o niskiej gęstości zaludnienia, a w niektórych krajach, takich jak Polska wręcz ludzi ubywa. Pytanie tylko gdzie i czym naładują telefony? Co wleją do baków swych samochodów? I najważniejsze, co będą jeść? Prawda o tym, jak silnie oddziałują na siebie pozornie luźno związane ze sobą zagadnienia, otworzyła mi oczy z punktu widzenia mojej twórczości. Mamy naturalną tendencję do wyobrażania sobie, że przyszłość będzie kontynuacją tego, co się działo w przeszłości, negując najbardziej prawdopodobne scenariusze. Nie spostrzeżliśmy, że Homo Creator ustąpił miejsca nowemu gatunkowi człowieka - Homo Destructor. Człowiek stał się największym niszczycielem świata w którym żyjemy, mimo całego postępu technologicznego prowadzącego ludzkość w „nowy lepszy świat”. Im bardziej ekspansywny jest człowiek, tym więcej prawdy w stwierdzeniu, że ludzie zawsze będą wybierać swoje dobro krótkoterminowe ponad dobro ziemi, ludzkości czy naszej cywilizacji. Po niespełna 100 latach słowa Ortegi y Gasset nie straciły na aktualności: „człowiek jest dzisiaj w głębi duszy przerażony świadomością swego zasadniczego nieograniczenia [...] nie wie już kim jest – bowiem stwierdzając że w zasadzie jest w stanie być wszystkim, co tylko może sobie wyobrazić, przestaje wiedzieć, czym jest naprawdę”.¹⁵ Jak pisze Popkiewicz: „Nasza dzisiejsza droga może skończyć się globalnym załamaniem gospodarczym, kryzysem finansowym, zamieszkami, upadkiem państw i gwarantowanego przez nie porządku społecznego”.¹⁶ Można by w tym miejscu przywołać słowa Donalda Kuspita: „Taka jest wielka lekcja dwudziestego pierwszego wieku: rzeczywistość jest bardziej obłąkana, niż jakakolwiek artystyczna fikcja kiedykolwiek mogłaby być”.¹⁷

14 Ibidem, s. 94.

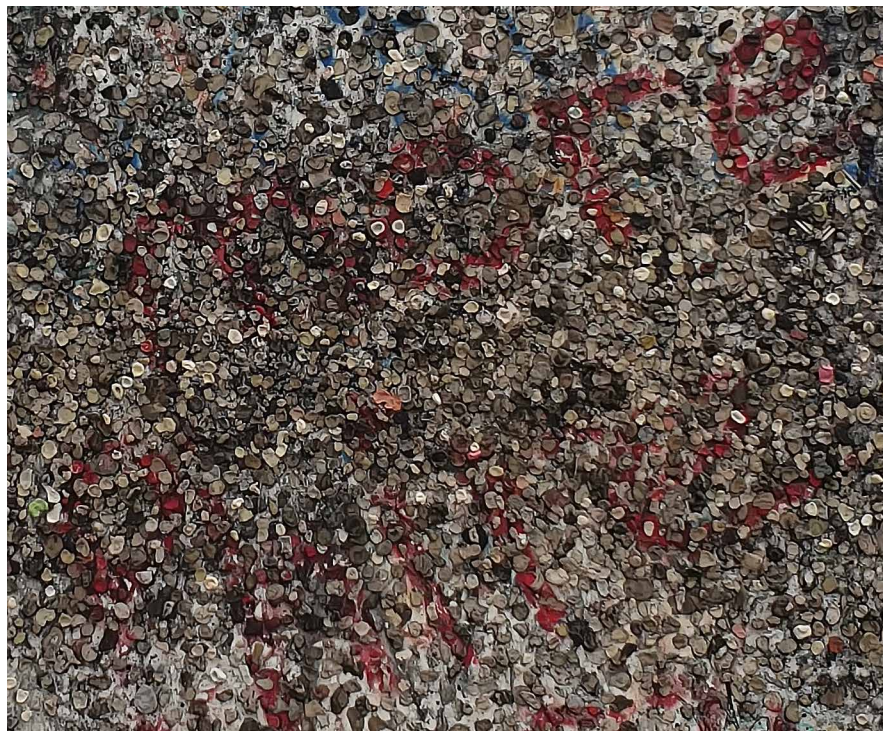
15 J. Ortega y Gasset, *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, Warszawa 1982, s. 311-312.

16 Ibidem, s. 640.

17 D. Kuspit, *Koniec Sztuki...*, op. cit., s. 139.

XIII

Fragment muru berlińskiego
przy Potsdamer Platz



Utożsamiam się ze słowami Thomasa Piketty'ego: „Należę do pokolenia, które upadek komunizmu przyjęło jako wyzwolenie. Nie ma we mnie choćby okruszka nostalgii za sowiecką dyktaturą. Obrzydzą mnie też antykapitalistyczne tyrady, pełne stereotypów i lenistwa, za to niezawierające cienia pomysłu na przyszłość. Nie chcę się też bawić w nieustanne piętnowanie nierówności - nie stanowią one dla mnie problemu same w sobie, o ile usprawiedliwia je dobro ogółu”.¹⁸ Świadomość sytuacji społecznej, gospodarczej czy politycznej ma wpływ na moje działanie. Kondycja świata, jego przemiany, znajduje wyraz w moich pracach i postawie artystycznej. „Uśmiech Mony Lisy nie wróży sztuce niczego dobrego. Sygnalizuje początek końca sztuki. Sztuka została niezauważenie zatruta po przywłaszczeniu jej przez społeczeństwo, przez nacisk na jej wartość komercyjną i traktowanie jej jako rozrywki „z górnej półki”, przez co stała się rodzajem społecznego kapitału. Zasymlowana przez to, co pospolite, straciła swoją wyjątkowość”.¹⁹ Pozostało nam tylko piękne pojęcie - słowo, którego znaczenie już dawno odarto z wszystkiego, co piękne: „Sztuka nigdy nie była, a szczególnie teraz nie jest królewskim traktem wyzwolenia ludzkości z jej plag i omamów. Sztuka może dać poczucie samoocalenia artyście jako jego własny projekt egzystencjalny. Nie jest natomiast w stanie sprostać szokowi cywilizacyjno-kulturowemu, jaki przeżywa dzisiaj cała ludzkość.”²⁰

18 M. Nowicki, *Kapitał XXI wieku* Thomasa Piketty'ego. Najważniejsza książka dekady w *Newsweeku*, [w:] *Newsweek*, <https://www.newsweek.pl/swiat/kapital-xxi-wieku-thomasa-pikettyego-wywiad-w-newsweeku/12zrw5y> [dostęp: 28.04.2022].

19 D. Kuspit, *Koniec Sztuki...*, *op. cit.*, s. 8.

20 S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, Wydawnictwo Literackie, s. 225.

Świat z każdym dniem zmierza ku zagładzie, destrukcja ma to wieścić, moje malarstwo opowiada o czasach, w których przyszło mi żyć. Podobnie do Morawskiego uważam, że „nie ma kryzysu sztuki, to co obserwujemy, jest sztuką epoki totalnego kryzysu wartości. Świat można uratować, trzeba jednak alarmu oraz przede wszystkim oporu samych artystów”.²¹ Nasz wybór i wolność są dzisiaj tylko uludą, jesteśmy częścią systemu, który nie liczy się z jednostką, widzi tylko szarą masę i manipuluje nią za pomocą pieniądza. Wbrew temu, co do tej pory napisałem, nie uważam się za katastrofistę, tylko za realistę. Sztuka jest wyrazem swoich czasów, a ja będąc szczery sam ze sobą nie potrafię pozostać niewrażliwy na wyżej opisane kwestie. One budzą mój wewnętrzny sprzeciw i bunt, gniew i rozczarowanie i te uczucia mogę wyrazić tylko poprzez destrukcję. Analogią do kondycji świata są stosowane środki wyrazu: obdrapanie, rysy, bruzdy, rozdarcia, postrzępienia, przetarcia wyrażające wewnętrzny rozpad, degradację, dezintegrację, agresję, zepsucie. Nasza kultura przeżywa kryzys i o tym są obrazy z cyklu *Pęknięte oblicza*. W mojej sztuce destrukcja istnieje na równi z aktem kreacji, to zamknięte koło życia i śmierci, chaosu i kosmosu. Idylliczny, sielankowy świat znamy tylko z opowieści zrodzonych w naszej wyobraźni i nadszedł czas by przewartościować ideał pięknego życia.

XIV

Mona Lisa
Leonardo da Vinci
1503-1507 - Detal



²¹ Ibidem, s. 298.



Idea piękna

3

Znane cywilizacje charakteryzuje dorobek kulturowy, który osadza je w hierarchii dokonań duchowych i materialnych. Wśród dziedzin szczególnie silnie oddziałujących na poczucie tożsamości i regulujących odgrywaną rolę w procesie przemian jest sztuka, zbiór wytworów – dzieł, pojmowana jako działalność celowa i twórcza, przez tysiące lat utożsamiana z pojęciem piękna. Samo piękno jako kategoria estetyczna funkcjonowało już w starożytności, jednak jego pojemność znaczeniowa była dużo ogólniejsza niż w czasach późniejszych. W antyku wiązano je przede wszystkim z dobrem, moralnością, rozumem, doskonałością, proporcjonalnością, harmonią. Piękna jako takiego nie upatrywano w dziełach plastycznych, ponieważ było ono właściwością zarezerwowaną dla odpowiednio wykształconego umysłu. W średniowieczu nacisk kładziono na piękno moralne, a św. Tomasz z Akwinu wskazywał, że jego najważniejszą cechą jest umiarkowanie.²² W ujęciu filozoficznym obiektywizmu czy realizmu piękno jest postrzegane jako cecha obiektywna, niezależna od osobistych preferencji jednostki, czemu zaprzeczają subiektywiści przekonani, że jego odbiór jest ściśle od nich zależny. Postrzegając piękno jako właściwość rzeczy proponowano różne koncepcje mające na celu jego objaśnienie i zdefiniowanie, jednak wciąż nie ma zgody co do nadrzędnej słuszności którejkolwiek z nich. W koncepcji opartej na podejściu klasycznym piękno jest cechą układu, w którym osiągnięto harmonię części w stosunku do całości, ale wydaje się, że sama jego idea została skonfigurowana jako pytanie, które ma charakter otwarty, nie zamknięty.²³

Rozważając ideę piękna należy przywołać filozoficzne, klasyczne ujęcie „idei” jako niematerialnego, mentalnego, doskonałego wzorca i samoistnego bytu. Zatem mówiąc o idei piękna rzecz idzie o wyobrażenie czegoś idealnego, nad wyraz przyjemnego dla zmysłów, obdarzającego poczuciem harmonii, kojącego umysł i duszę, dotykającego najczulszych strun serca - tego co umyka wszelkim opisom. Morawski pisze, że „utopia artystyczna to zazwyczaj marzenie o świecie innym, lepszym, niż jest dany, ale

XV

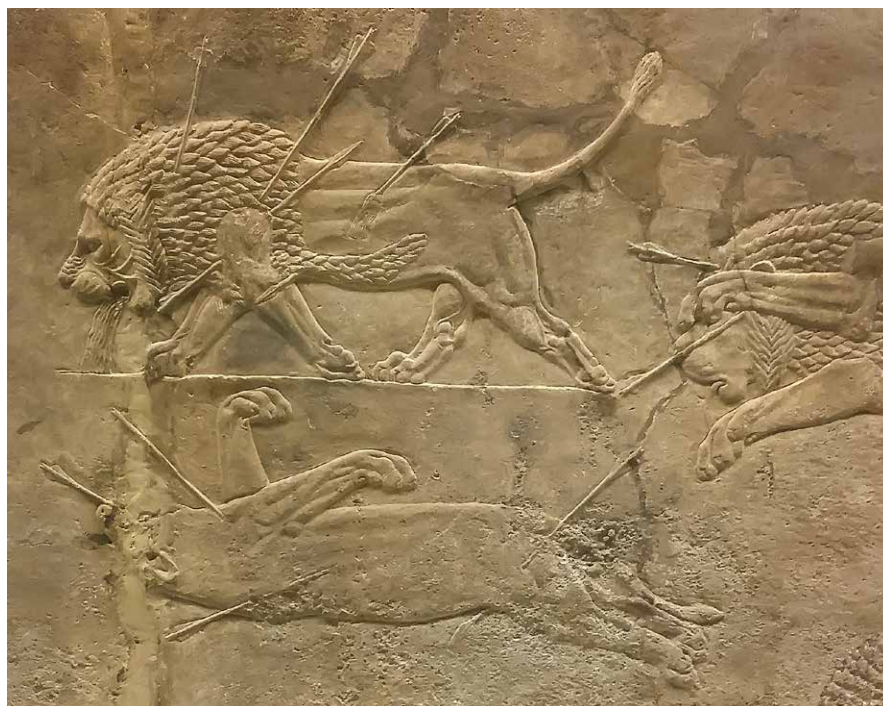
Malowidło przedstawiające bizona w jaskini w Altamirze (Hiszpania)
17000-12000 p.n.e

22 K. Broszkowski, *Cnota umiarkowania, czystości i powściągliwości według sumy teologicznej św. Tomasza z Akwinu*, [w:] Tau, http://tau.broszkowscy.com/tom_temperantia1.html [dostęp: 28.04.2022].

23 E. Prettejohn, *Beauty & Art*, Wielka Brytania 2005, Oxford University Press, s. 11.

XVI

*Polowanie na lwy króla
Assurbanipala
645-635 p.n.e*



kontury owej przyszłości zarysowane są niezbyt wyraźnie”²⁴ oraz że „bez transcendencji człowiek zostaje ograbiony z tajemnicy własnego istnienia, z antynomii między tym, co dane zmysłom, wyobraźni i rozumowi, a tym co owym władzom umysłu umyka i właśnie dlatego użyźnia egzystencję”.²⁵ Doświadczenie piękna przez podmiot ludzki jest na tyle złożoną kwestią, że uczyniono z niego centralny punkt rozważań estetyki zadając pytania o to, co mamy na myśli, gdy coś nazywamy pięknym? Albo jakie są charakterystyczne cechy historycznych artefaktów, które zostały docenione pod względem estetycznym?²⁶ Do czasów nowożytnych nie przetrwało żadne z dzieł Fidiasza, relacje o ich kunszcie i pięknie są znane jedynie z opisów literackich pozostawionych przez świadków, a jednak w zbiorowej świadomości posągi Ateny Partenos czy Zeusa Olimpijskiego są urzeczywistnieniem artystycznej doskonałości.

Starożytni Grecy z pewnością położyli podwaliny do klasycznego pojmowania kategorii piękna: pitagorejczycy uważali, że piękno manifestuje się w doskonałej strukturze jako efekt proporcji i harmonii jej części; dla Arystotelesa pięknem było wszystko „to, co będąc dobrem jest przyjemne”²⁷, jak również to, „co przyjemne dla wzroku i słuchu”²⁸; według Platona sztuka winna przedstawiać ideę rzeczy, a Plotyn widział w obrazach bezpośrednie ujęcie prawdziwego bytu: „Otóż podatny jest wszelki wizerunek, który może, jak zwierciadło pochwyć jakąś ideę”.²⁹ Piękno, razem

24 S. Morawski, *Na zakręcie...*, *op. cit.*, s. 158.

25 *Ibidem*, s. 388.

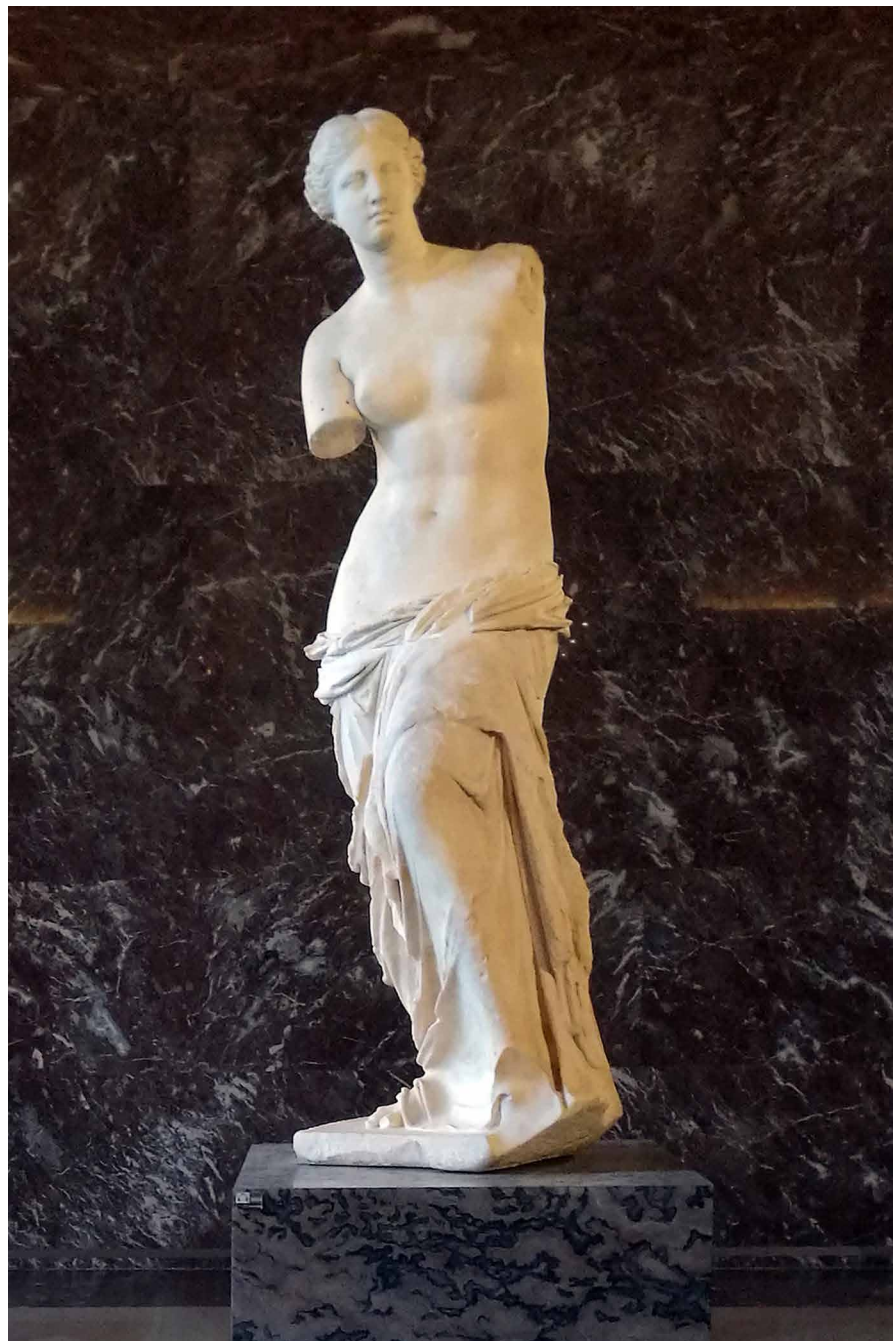
26 E. Prettejohn, *Beauty & Art...*, *op. cit.*, s. 9.

27 Arystoteles, *Rhet.*, 1366, a 33.

28 Arystoteles, *Topica*, 146, a 2.

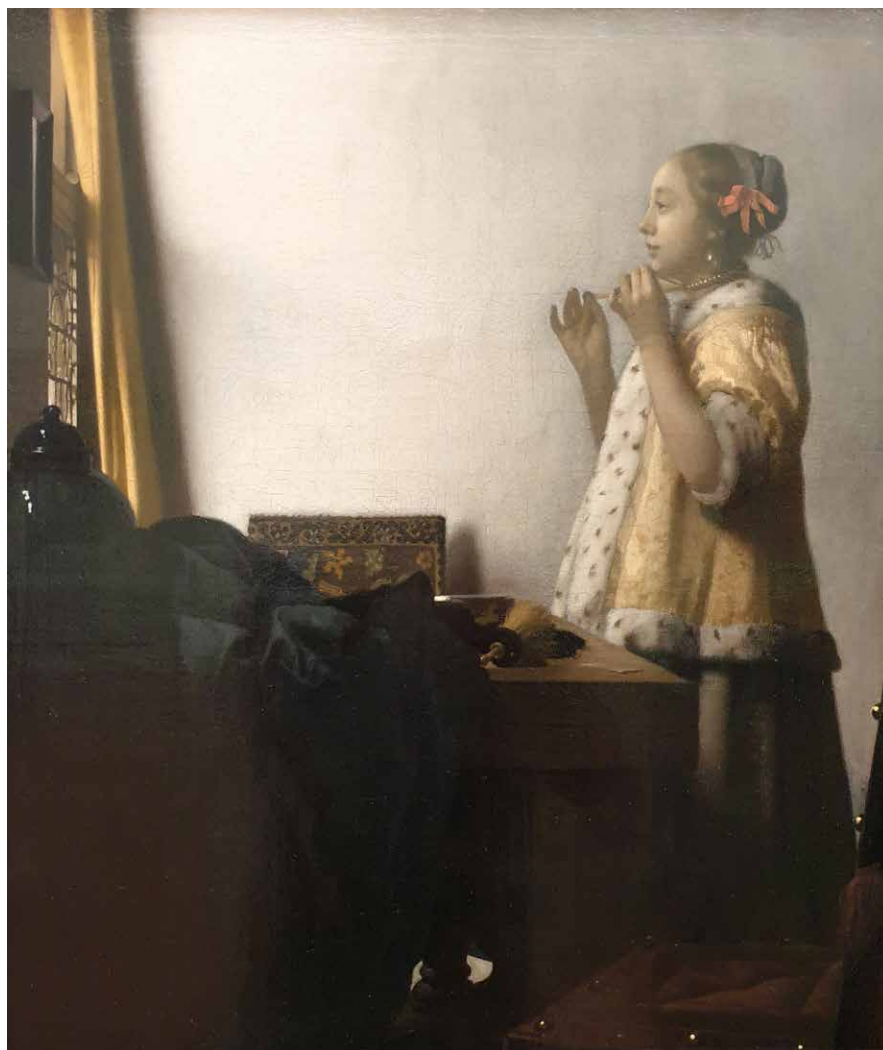
29 Plotyn, *Enneady t. 2*, Warszawa 1959, s.32, cyt. za: Ewa Borowiecka, *Poznawcza wartości sztuki*, Lublin 1986, Wydawnictwo Lubelskie, s. 22.

z prawdą i dobrem tworzyły transcendentalną triadę, którą następnie przyswoił zinstytucjonalizowany świat chrześcijaństwa. W antyku prawdziwej wolności upatrywano w zdobyciu wiedzy i nacisk kładziono przede wszystkim na kształcenie i doskonalenie jednostki w wymiarze umysłowym, duchowym i fizycznym, sztuki przedstawiające traktowane były jako drugorzędne. Malarstwo ścienne pełniło rolę głównie dekoracyjną, dydaktyczną, czasem religijną, magiczną, świadczyło o statusie miejsca lub osoby. Następnie, po upadku cesarstwa zachodniorzymskiego mimetyzm w sztukach wizualnych został płynnie przejęty przez średniowiecznych rzemieślników, którzy bogobojnie zdobili kolejne płaszczyzny zważając głównie na funkcję religijną



XVII

Venus z Milo
ok. 130-100 r. p.n.e.



XVIII

Młoda kobieta z naszyjnikami z pereł
Jan Vermeer van Delft
1662/1665

i społeczną tworzonych przedstawień. To podporządkowanie się wartości imperatywnej wynikało wprost z ówczesnej mentalności, przesiąkniętej strachem przed piekłem i wiecznymi męczarniami, przekonaniu o gnuśności grzesznego życia oraz niosącej ocalenie nabożności. Wartość estetyczna, tak ceniona przez starożytnych, zeszła na dalszy plan, choć oczywiście nie wyrzeknięto się jej, ale raczej pełniła funkcję uzupełniającą aniżeli nadrzędną. Zresztą, sami starożytni nie upatrywali w sztukach wizualnych największego źródła przeżyć estetycznych: malowidła ścienne z pałacu w Knossos nie są podporządkowane sztywnym ramom kompozycji, a raczej stanowią linearną narrację prowadzoną we względnie swobodny sposób. Dla starożytnych głównym źródłem doznań estetycznych, a więc zmysłowych były poezja i sztuki teatralne.

Mając na uwadze powyższe można teraz przypomnieć, dlaczego renesans okazał się epoką niesłuchanie przełomową dla artystów. Dotychczas zwano ich rzemieślnikami, odmawiano miejsca pośród wszystkich nobilitowanych zajmujących się *artes liberales* (sztukami wyzwolonymi). Zwrot ku człowiekowi przyniósł zmiany w postrzeganiu społecznej roli artystów, których przestała krępować nauka kościoła

ukierunkowana na karanie grzesznego życia. Nowożytny humanizm oswobodził z okowów brzydoty, potworkowości, a nade wszystko uwolnił od ciężaru treści obrzmiałej ludzkim grzechem i zepsuciem. Malarze, rzeźbiarze, architekci zapragnęli podnieść rangę swych profesji i zostać zaliczonymi do szlachetnego grona uczonych, nie zaś rzemieślników. Humanizm umożliwił artystom sięgnięcie do zasobów starożytnych mistrzów, ich osiągnięć, historii i kultury. Obok tematyki religijnej pojawiły się motywy mitologiczne. Holdowano harmonii i symetrii, doskonałym proporcjom i geometrycznie wykreślonej kompozycji. Nowo powstałe dzieła zaczęły charakteryzować porządek, światło, rytm. Artysta tworząc dzieło mógł w nie nareszcie celowo i świadomie przelać część duszy i uczynić wyrazem własnej indywidualności, podejmując się próby uchwycenia piękna: „Artystą jest każdy, kto pracując w jakiegokolwiek dziedzinie w pełni rozumie jakie znaczenie ma jego działalność oraz nowa wiedza dla czasów, w których żyje.”³⁰ Można się jedynie domyślać, że malarze czy rzeźbiarze to dokładnie czuli tworząc swe dzieła i popchnęło ich to w stronę swobodniejszego wyrażania siebie oraz posługiwania się talentem już nie tylko dla celów użytecznych, ale przede wszystkim do osiągnięcia szczytów estetyki, wyrażania wartości humanizmu, czy otwarcia na drugiego człowieka i dopuszczenie go do hermetycznego świata transcendentalnych przeżyć.



XIX

*Paradise Flycatcher
on Pine Tree*
Gao Qifeng
1932

Z pojęciem piękna wiąże się także zagadnienie kanonu w sztukach pięknych. Jako zasada przedstawiania postaci ludzkiej był wykładnikiem poglądów estetycznych danej epoki oraz wyrazem systemów społeczno-religijnych.³¹ Do renesansu korzystano przeważnie ze wcześniej wypracowanych wzorców, jedynie nieznacznie je przekształcając: na średniowiecznych rycinach postacie świętych i nobilitowanych są wyprostowane lub klęczące, z rękami blisko tułowia lub złożonymi do modlitwy, twarz często w półprofilu; przypominają symetrycznie rozmieszczone statuetki zastygnięte w wiecznym bezruchu. Jedynie sylwetki utożsamiające zło: demony, potwory, pokraczne stwory z sennych koszmarów przyjmują zdynamizowane pozy mające uwypuklić ich szatańską naturę.

Zwykło się twierdzić, że zwrot nastąpił w renesansie, wraz z uczynieniem człowieka centrum zainteresowań i miarą rzeczy. Wysiłki by udowodnić jakoby kosmiczna harmonia kryła się w proporcjach ciała ludzkiego były podejmowane z różnym skutkiem, ale równie gorliwie co kreślenie perspektywy czy próby opisanie świata za pomocą zasad matematycznych (np. złotego podziału). Szczególne zasługi położył Raffaello Sanzio, zwany Rafaelem,

30 M. McLuhan, *Wybór pism*, Warszawa 1975, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, s. 76.

31 K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Elach, A. Manteuffel-Szarota (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1996, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, s. 174.



XX

Narodziny Wenus
Alexandre Cabanel
1863

wzbogacając wizualny kanon nowożytnej cywilizacji: „To on określił gesty, mimikę i pozy cytowane przez następne pokolenia i nadał kształt przedstawianiu relacji międzyludzkich, scen historycznych i tego, co boskie”.³² W jego twórczości piękno i normalność stanowiły jedność: „artystyczne mistrzowsko Rafaela jest mistrzostwem realizmu. Jego obrazy są w pełni realistyczne: ukazują nam ludzi i przedmioty tak, jak on je widział i wiedział, jak je przedstawić”.³³ Jednocześnie twórczość Rafaela cechowała niebywała artystyczna swoboda, a on sam był wirtuozem formy i koloru, światła i cienia. Krótkie, ale jakże intensywne i płodne życie mistrza zostało naznaczone geniuszem już od najmłodszych lat. Rafael dość szybko przerósł swoich domniemanych mistrzów, Perugina i Pinturicchia („tradycyjne hipotezy (...) nie potrafią wyjaśnić, kiedy i czy w ogóle młody artysta z Urbino był rzeczywiście uczniem jednego bądź drugiego. Z tego co dziś można wywnioskować, wydaje się niemal pewne, że Rafael nigdy nie był niczym uczniem w dosłownym znaczeniu tego słowa”).³⁴ Każde z dzieł Rafaela ukazuje nowy punkt widzenia, jest dążeniem do doskonałości, ulepszania swojego kunsztu i umiejętności, a rozwój jest bodaj największą stałą w jego życiorysie. Aż do śmierci w 1520 roku artysta intensyfikował swoje wysiłki w nieustającym podążaniu za klasycznym pięknem.

Wydaje się, że Rafaelowi udało się dojść do pewnej zbieżności między obowiązującym majestatem formy, a wyzwoleniem się z więzów formalizmu religijnego.³⁵ I zwykle tak jest, że bunt jest motorem postępu, nie tylko taki w formie jawnej złości, ale

32 Ch. Thoenes, *Rafaël*, Niemcy 2005, TASCHEN GmbH, s. 7.

33 *Ibidem*, s. 9.

34 C. Strinati, *Rafaël*, Kielce 2017, Wydawnictwo JEDNOŚĆ, s. 179.

35 *Ibidem*, s. 187.

przede wszystkim ten objawiający się w postawie poszukującej wyprowadzonej z potrzeby zadawania pytań, głębokiej zmiany, zniecierpliwienia lub rozczarowania starym porządkiem albo jego niewystarczającej siły do sprostania postawionym wymaganiom. W moim przypadku pierwszy poważny „okres buntu” nastąpił w trakcie studiów na ASP w Łodzi, uczelni o silnie konstruktywistycznych korzeniach: naiwne poszukiwania recepty na „dobry obraz” zaprowadziły mnie w ślepy zaułek, z którego wyjście było tylko w jedną stronę – z powrotem. Musiałem się cofnąć, coś zniszczyć, żeby pójść dalej. Tam słowo „destrukcja” praktycznie nie istniało, przeciwieństwem konstruowania było dekonstruowanie rozumiane w znaczeniu podrzędnym, jako odejmowanie od całości, nigdy jako samodzielny proces. Żadne z tych dwóch pojęć nie zakładało faktycznego zniszczenia, na którego gruzach będzie można zbudować coś nowego. W filmie „Fight Club” główny bohater zapytany o to, dlaczego zmasakrował przystojną twarz swojego przeciwnika w walce odpowiada: „Chciałem zniszczyć coś pięknego”. W tym banalnym stwierdzeniu znajduję coś perwersyjnego, tabu czekające przełamania, ale także drogowskaz, gdzie szukać prawdy, kiedy ślady są zacierane przez estetyzację rzeczywistości i podążającą za nią komercjalizację sztuki. Tak zrodził się jeden z najważniejszych aspektów mojej pracy doktorskiej, w którym chciałem zmierzyć się z ideą piękna, badając dalej zagadnienie destrukcji i jej możliwości.



Rafaël

4

Współcześnie ponad dwadzieścia muzeów na świecie ma w swoich zbiorach przedstawienia Madonn pędzla Rafaëla. Ten temat pozostał dla artysty niewyczerpanym źródłem inspiracji: „przedstawienia Madonn nie powtarzają się, nie ma utrwalonych póz, zadowolenia z istniejących rozwiązań - żadna Madonna nie przypomina innej”.³⁶ Popyt na wizerunki Matki Boskiej przeznaczone do wielbienia w domu czy ofiarowywania w formie prezentów był ogromny i Rafaël starał się go zaspokoić. Można by zaryzykować stwierdzenie, że częściowo dokonał komercjalizacji własnej twórczości. Madonny Rafaëla to ikony zachodniej cywilizacji. Obok malarzy weneckich, artystę zalicza się do największych odkrywców kobiecości w malarstwie. Temat ten nie interesował go *per se*, a raczej wynikał pośrednio przede wszystkim ze zgłębiania związku pomiędzy matką, a dzieckiem lub dokładniej – między matką a synem. Madonna nie była tematem biblijnym: w Nowym Testamencie pełniła rolę służebną; dopiero później teologowie nadali jej większe znaczenie, a w średniowieczu wykształcił się Kult Matki Dziewicy.³⁷ Obok nabożnej czci, która przepelnia matkę wobec syna obecna jest zapowiedź męki i bólu matki po stracie dziecka, ale nade wszystko na pierwszy plan wysuwa się niesłuchanie bliska, intymna, rodzicielska relacja. Ten rodzaj miłości matki do dziecka jest bodaj najbardziej mitycznym z uczuć.

Będąc dzieckiem otrzymałem od mamy album z reprodukcjami prac Rafaëla. Dobrze wydany, zafascynował mnie dużymi, całostronicowymi i kolorowymi reprodukcjami prac, które z przejęciem przemałowywałem. To wtedy podjąłem decyzję o zostaniu malarzem. Uwiodło mnie ponadczasowe piękno obrazów Rafaëla, które mimo mojego młodego wieku wprawiało mnie w nadzwyczajną fascynację tym, jak można przedstawiać świat. Obecna realizacja jest dla mnie powrotem do źródła z którego rozpocząłem własną drogę, ale też i kolejnym etapem w rozwoju. Dzisiaj, mając wciąż na półce ten sam album, zadaję sobie pytania: czy idea piękna jest w stanie wygrać z upływem czasu, bezwzględną brutalnością materii? Gdzie szukać granicy między tym co boskie, a tym co ludzkie? Gdzie granica tego co uważamy za malarstwo, gdzie granice obrazu? Czy w swej próżności, niezaspokojeniu,

XXI

Duża Madonna Cowpera
Raffaello Sanzio
1508

36 Ch. Thoenes, *Rafaël..., op. cit.*, s. 29.

37 *Loc. cit.*



XXII

Madonna Alba
Raffaello Sanzio
1511

nieliczeniu się z jakimkolwiek sacrum doszliśmy już do kresu naszej kultury, kresu malarstwa, kresu sztuki?

Rafałowski ideał malarstwa stanowi punkt wyjścia dla mojego cyklu obrazów. Jego twórczość jest postrzegana jako symbol wzniosłych myśli i dążeń zachodniej cywilizacji, a przede wszystkim jako ideał piękna sztuki nowożytnej: „przez długi czas Rafał był postrzegany przez historyków jako malarz perfekcji, regularności, absolutnej dominacji nad kompozycją i ekspresją. Jednym słowem – symbol klasycyzmu. (...) zwięzła i zrozumiała kompozycja, wrażenie subtelnej i głębokiej narracji figuratywnej, dostojność i piękno malowanych postaci i architektury (...)”.³⁸ Dzieła żadnego innego artysty nie nadawały się tak dobrze do celu, jaki mi przyświecał, czyli podjęcia próby zdestruowania idei piękna.

Jestem pełen szacunku dla dokonań Rafała, ale nie postrzegam go jako swojego mistrza. Myślę, że osobisty stosunek do jego twórczości moduluje pewną wrażliwość z jaką go odbieram, ale jest to sentyment, a nie artystyczna postawa. Nasza współczesność zrewidowała wiele ideałów, w tym piękno rafałowskie, a na artystę spadły podejrzenia za realistyczne tendencje – pogański humanizm zaprzeczony rzeczywistości, a nie sztuce.³⁹ André Malraux wymieniał Rafała obok sztuki antycznej, szkoły bolońskiej i akademizmu

38 C. Strinati, *Rafał...*, op. cit., s. 237-239.

39 S. Morawski, *Absolut i forma*, Kraków 1966, Wydawnictwo Literackie, s. 130.

w malarstwie angielskim twierdząc, że wszystko powyższe straciło wartość dla sztuki współczesnej.⁴⁰ Barnett Newman przekonywał, że modernizm przywiódł artystów z powrotem do pierwszych zasad i nauczył, że sztuka jest wyrażaniem myśli, ważnych prawd, a nie sentymentalnego i sztucznego »piękna«. ⁴¹ Niektórzy stwierdzili nawet, że w „rewolucyjnym” słowniku artysty - „estetyka”, „kontemplacja” i „piękno” to brzydkie wyrazy.⁴² Morawski natomiast pisał, że „przekreślenie oryginalności Rafaela wynika przede wszystkim z silnej i zrozumiałej awersji do wielu jego naśladowców, którzy zozydźili jego Madonny, oraz z reakcji, równie wytłumaczalnej, na kanonizację jego osiągnięć, której apogeum był wiek XIX”.⁴³

Michael Leyton, profesor na Wydziale Psychologii na Uniwersytecie Rutgers, zajmujący się zagadnieniami kształtu w ujęciu geometrycznym i matematycznym, w pracy pt. „The Structure of Painting” analizuje kompozycję wybranych obrazów, w tym „Madonna Alba” Rafaela. Jego analiza dowodzi, że Rafael do perfekcji opanował umiejętność komponowania. Starannie rozplanowana struktura obrazu składa się z potężnych, wręcz matematycznie zdefiniowanych „ekstremum”, z których zostały wyprowadzone silne kierunki porządkujące świat przedstawiony. Żeby przywołać przynajmniej jeden przykład z tej dość obszernej analizy: pierwsze ekstremum znajduje się przy uchu św. Jana Chrzyciela, drugie prawie symetrycznie, zaraz za łokciem Madonny.⁴⁴ Z tych dwóch punktów można wyprowadzić linie, którym podporządkowana jest cała kompozycja, tworząca kształt piramidy, trzech wierzchołków, symbol boskiej liczby. Takich matematycznych zależności jest w obrazie więcej, co generalnie dowodzi głębokiej świadomości Rafaela w dziedzinie kompozycji: „na obrazach Piera della Francesca nawet chaos często zostaje przedstawiony – jak w Bitwach w bazylice św. Franciszka w Arezzo – według kryterium porządku i harmonijnego rozplanowywania kompozycji, która nigdy nie jest podporządkowana, temu co przedstawia, ale nad tym dominuje. Ten rodzaj panowania nad kompozycją charakteryzuje również Rafaela i z pewnością wywodzi się od Piera della Francesca”.⁴⁵

40 Ibidem, s. 57.

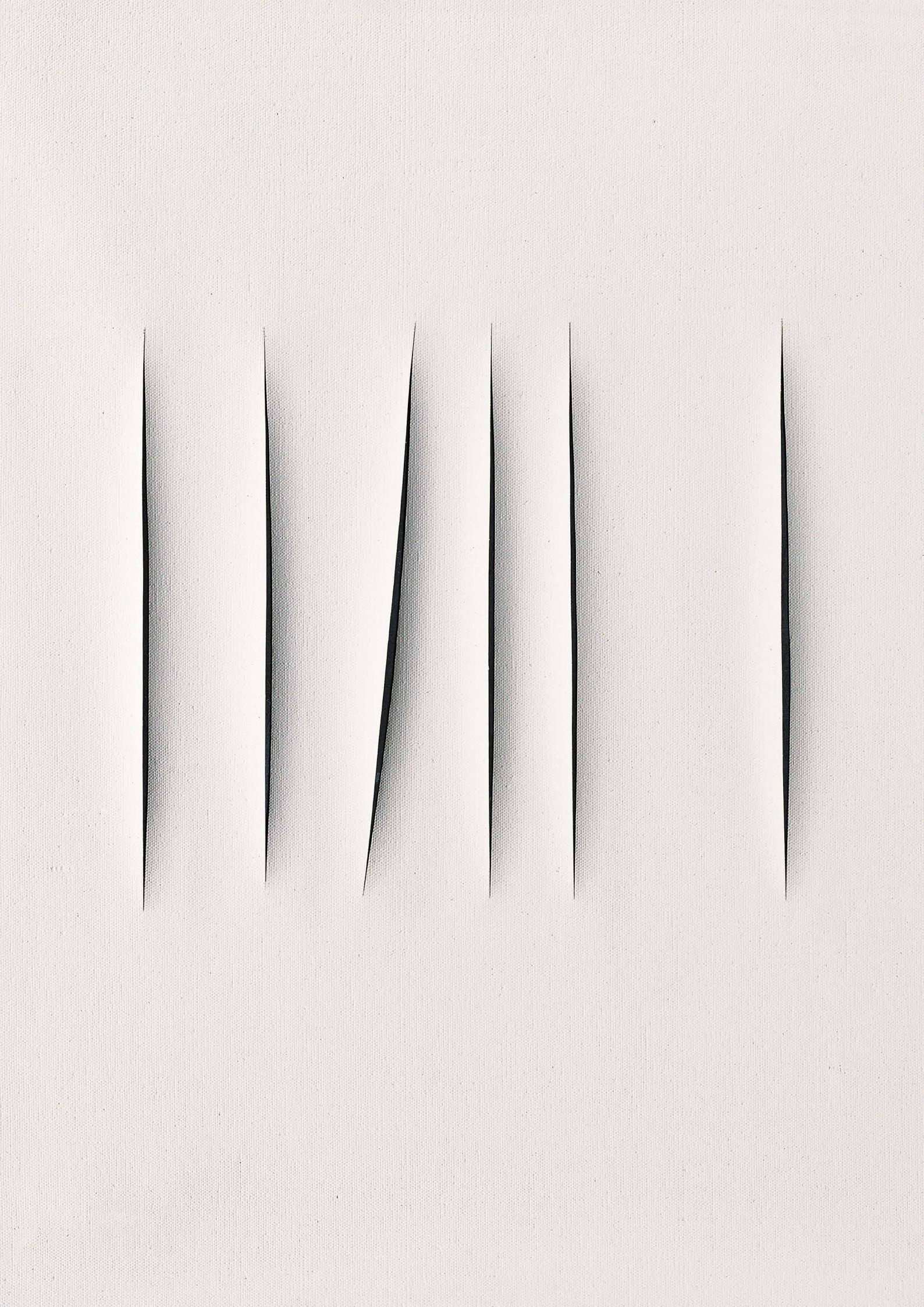
41 B. Newman, *The sublime is now*, 1948, s. 67, cyt. Za: D. Kuspit, *Koniec sztuki*, Gdańsk 2006, Muzeum Narodowe w Gdańsku

42 D. Kuspit, *Koniec Sztuki...*, *op. cit.*, s. 38.

43 S. Morawski, *Absolut i forma...*, *op. cit.*, s. 130.

44 M. Leyton, *The Structure of Paintings*, Austria 2006, SpringerWienNewYork, s. 29.

45 C. Strinati, *Rafael...*, *op. cit.*, s. 231.



Destrukcja

5

Przypadki świadomych aktów destrukcji zdarzają się w sztuce rzadko, a historia sztuki „destrukcyjnej” jest stosunkowo krótka. Ledwo 70 lat temu pojawiły się pierwsze próby wykorzystania destrukcji w sztuce. Wydaje się, że genezy tych działań należy szukać w traumatycznych doświadczeniach drugiej wojny światowej oraz w krajobrazie jaki zostawiła. Okrucieństwo towarzyszyło wojnom od zawsze, natomiast wielkość konfliktu 1939-45, ilość ofiar, masowa eksterminacja i świadomość okropieństw jakich jest w stanie dopuścić się człowiek względem drugiego człowieka zdewaluowały pojęcie humanizmu w sztuce. Dodatkowo wisząca nad światem groźba atomu i konfrontacji dwóch bloków ideologicznych, będących niejako spuścizną tej wojny naznaczyła naszą cywilizację na następne kilkadziesiąt lat i stała się kolejnym katalizatorem zmian w myśleniu współczesnego człowieka. Jak pisze Adam Radajewski w *Żywej sztuce współczesności*: „Człowiek nie chcąc pogodzić się z daremnością swych cierpień, stara się nadawać im sens. Sztuka współczesna, tak jak dawna, pomaga mu ten sens odnaleźć. Wraz z nim zapytuje nie tylko o sens losów indywidualnych, lecz także o sens historii, to znaczy całokształtu ludzkich doświadczeń, wywołanych przez układ geograficzny, struktury społeczne, okoliczności polityczne”.⁴⁶

W 1949 roku Lucio Fontana poprzekłował i ponacinał czysty karton papieru przymocowany do ramy niczym płótno. Praca ta rozpoczęła cały cykl opatrzony przez autora ogólnym tytułem *Concetto spaziale (Koncepcja przestrzenna)*, i który został z autorem, aż do jego śmierci w 1968 roku. Wspomniany cykl artysta podzielił jeszcze później na dwie szerokie kategorie: *buchi (dziury)* i *tagli (cięcia)*. Pojedynczy gest, akt zniszczenia, stał się punktem centralnym jego słynnych obrazów, które łączą w sobie elementy rzeźby, rysunku i malarstwa, tworząc unikalny język na przecięciu wielu dyscyplin. Paradoksalnie do 1949 roku ten włosko-argentyński artysta nie korzystał ani z płótna, ani z krosien malarskich jako medium, od najmłodszych lat kształcił się na rzeźbiarza, początkowo pod kierunkiem ojca, a następnie na studiach w Mediolanie. Lata wojny Fontana spędził w Buenos Aires, do Mediolanu powrócił w 1947 roku. Miasto goiło wówczas rany po alianckich bombardowaniach, które zniszczyły również pracownię artysty i cały jego wcześniejszy

XXIII

Concetto Spaziale Attese
Lucio Fontana
1959

⁴⁶ A. Radajewski, *Żywa sztuka współczesności*, Wrocław 1982, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 17-18.

dorobek. W tym samym roku Fontana ogłosił *Primo manifesto dello Spazialismo (Pierwszy manifest spacjalizmu)* - nowego ruchu, który miał połączyć kolor, dźwięk, przestrzeń, ruch i czas w nowy rodzaj sztuki. Doświadczenia ideowe spacjalizmu (choć chyba bardziej trafnym byłby termin „przestrzenizm”) musiały mieć olbrzymi wpływ na dalszą twórczość artysty. Fontana w swych cięciach raczej dąży do przełamania dwuwymiarowości dzieła malarskiego niż do destrukcji powierzchni płótna. Zniekształca sens malowania płaszczyzny obrazu proponując w zamian coś, co można by określić jako związek między przestrzenią wewnętrzną i zewnętrzną, przy czym do końca nie wiadomo czy zrobił to na polu malarstwa, rysunku czy rzeźby. Jak mawiał: „Od obrazu i tradycyjnego spojrzenia na sztukę uciekam symbolicznie, ale i materialnie, z więzienia płaskiej powierzchni”.⁴⁷ Ostre, wręcz chirurgiczne cięcia, bardzo starannie rozmieszczone na powierzchni obrazu stają się głęboką metaforą, sugerują metafizyczną przestrzenność, angażując otaczającą przestrzeń. Mimo wszystko jest w pracach Fontany pierwiastek destrukcji, który objawia się głęboką chęcią przemian w powojennej sztuce, jak to ujął artysta: „robię dziurę w płótnie, aby pozostawić za sobą starą formułę piktorialną”.⁴⁸ Działania Lucio Fontany były ukierunkowane przede wszystkim na wyjście w przestrzeń, pokonanie dwuwymiarowej dyktatury płaszczyzny, a destrukcyjny charakter jego dzieł był bardziej wynikowy. Tym samym Fontana zaprzeczył krytyce współczesnego malarstwa, która głosiła, że „obraz jest niemożliwy, bo sprzeczny wewnętrznie, wprowadzając (...) cokolwiek na płótno sprzeciwiamy się jego płaskości. Każdy element różny od płaszczyzny obrazu stwarza na niej plany, a więc i przestrzeń, która jest nie do pogodzenia z płaskością”.⁴⁹

W zgoła inny, nowy sposób do destrukcji podszedł Robert Rauschenberg, który chciał wykorzystać ten proces w sposób świadomy i kontrolowany. Na początku swojej kariery Rauschenberg postanowił sprawdzić czy istnieją granice tego co można uznać za dzieło sztuki. W polu jego zainteresowań znalazł się proces destrukcji, zaczął zastanawiać się, czy można stworzyć dzieło sztuki poprzez fizyczne wymazanie. Rozpoczął nieśmiało, od wymazania gumką jednej z własnych prac, stwierdził jednak, że akt zniszczenia nieznanego dzieła mało znanego wówczas artysty nie sprawdził się. Jedyne wyjście okazało się zniszczenie znanego dzieła bardzo znanego artysty. Poszedł zatem do nowojorskiej pracowni Willema de Kooniga i nieśmiało przedstawił mu swój pomysł. De Koonig, mimo początkowego sceptycyzmu, wyraził zgodę na zabranie jednej ze swoich prac przez nieznanego mu młodego człowieka

47 M. Osberg, *Over 40 Years since His Death, a Look at Lucio Fontana's Prolific Destruction*, [w:] Artsy, <https://www.artsy.net/article/artsy-over-40-years-since-his-death-a-look-at-lucio-fontana-s-prolific-destruction> [dostęp: 28.04.2022].

48 Ibidem.

49 P. Taranczewski, *O płaszczyźnie obrazu*, Wrocław 1992, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 11.

XXIV

Erased de Koonig drawing
Robert Rauschenberg
1953



celem jej zniszczenia. Rauschenberg wybrał pracę ze śladami tuszu, a nawet farby, bo te wykonane ołówkiem wydawały się zbyt proste do wymazania. Pracując nad aktem zniszczenia finalnie udało mu się wymazać wszystkie ślady obrazu de Kooninga. Jego przyjaciel Jasper Johns oprawił pustą pracę w ramę i opatrzył podpisem: „Erased de Kooning Drawing Robert Rauschenberg 1953”. Realizacja ta stała się jednorazowym aktem badawczym w bogatym portfolio amerykańskiego artysty. Gdyby Rauschenberg kontynuował wymazywanie prac znanych artystów stałby się zapewne prekursorem sztuki konceptualnej, stworzył dzieło sztuki niszcząca dzieło sztuki.

Kilka lat później John Chamberlain zaczyna spawać rzeźby wykorzystując blachy ze zniszczonych, starych samochodów. Jego przełomowa realizacja *Shortstop* została w całości wykonana z materiałów „znalezionych” - błotników porzuconego zabytkowego Forda, które Chamberlain przerobił przejeżdżając po nich ciężarówką. Powstałe w ten sposób elementy połączył metodą prób i błędów, zdając się na własną intuicję i sugestie materiału. Od tego czasu artysta wykorzystywał porzucone karoserie samochodów, które zgniatał i spawał ze sobą, tworząc żywe dynamiczne rzeźby

XXV

Facel Vega
César Baldaccini
1962



w jaskrawych kolorach lakierów samochodowych. Spontaniczność i intuicyjność procesu sprawiała, że w jego pracach można było dostrzec podobieństwa z popularnym w tym czasie w USA nurtem malarstwa - ekspresjonizmem abstrakcyjnym, a w związku z tym, że Chamberlain znalazł i przyjaźnił się z kilkoma artystami reprezentującymi ten kierunek oraz podzielał ich dążenia do stworzenia nowej amerykańskiej sztuki nowoczesnej, spotkał się również z podobnym odbiorem wśród krytyków. Artysta celowo udawał się na złomowiska w poszukiwaniu porzuconych części samochodowych, które nadawały się do jego twórczych realizacji. Krytyka szybko powiązała pochodzenie materiałów i źródła inspiracji Chamberlaina z tragizmem ich pochodzenia. Artysta odżegnywał się od tych insynuacji, lecz z pewnością był świadomy, że emocjonalna siła jego prac przywołuje skojarzenia z następstwami wypadku, torturowaną blachą, zniekształceniami zderzenia. W tym samym czasie we Francji César Baldaccini w podobny sposób korzystał z możliwości jakie daje gięta blacha. Podobnie do Chamberlaina zaopatrywał się na złomowiskach i wybierał materiały, których było dużo, były tanie i łatwe w obróbce. W 1958 roku w punkcie skupu złomu César zaobserwował działanie prasy do zgniatania aut i zainspirowany tym odkryciem skupił

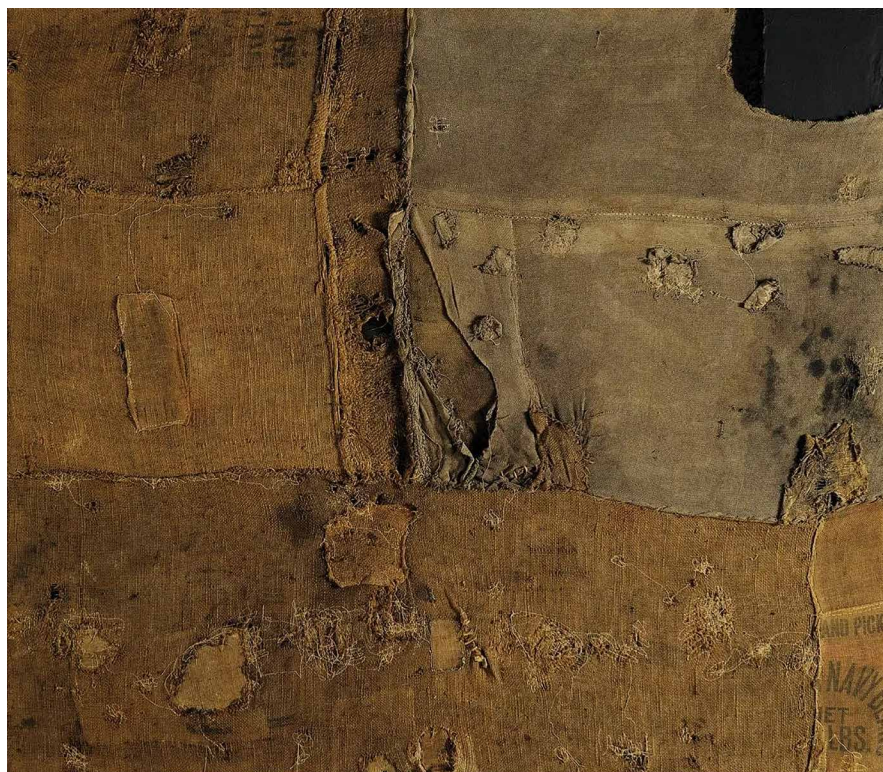
XXVI

Untitled
John Chamberlain
1962



XXVII

Sacchi
Alberto Burri
1955



się na technice ukierunkowanej kompresji, która stała się jego znakiem rozpoznawczym. Za pomocą prasy hydraulicznej ścisnął różne przedmioty w formie równoległokątów, najpierw w małych formatach, a następnie całych samochodów. Na Salon de Mai w 1960 r. wystawił *Trois tonnes*, pracę składającą się z trzech sprasowanych samochodów, która wywołała skandal. Akt przywłaszczenia miał być wyzwaniem rzuconym społeczeństwu konsumpcyjnemu i szybko sprawił że César zaczął być kojarzony z ruchem nowych realistów. Zarówno Chamberlain jak i César zmienili znaczenie pojęcia „ready-made”. Wykorzystali samochód jako medium i jako narzędzie. W pełni urzeczywistnili myśl Kandinsky’ego, że „artysta jest nie tylko uprawniony, lecz i zobowiązany tak operować formą jak mu to jest do jego celów potrzebne”.⁵⁰ Zniszczenie i modyfikacja, które nastąpiły w trakcie jednego procesu stworzyły nową jakość i na tym doświadczeniu obydwaj zbudowali swoją późniejszą twórczość.

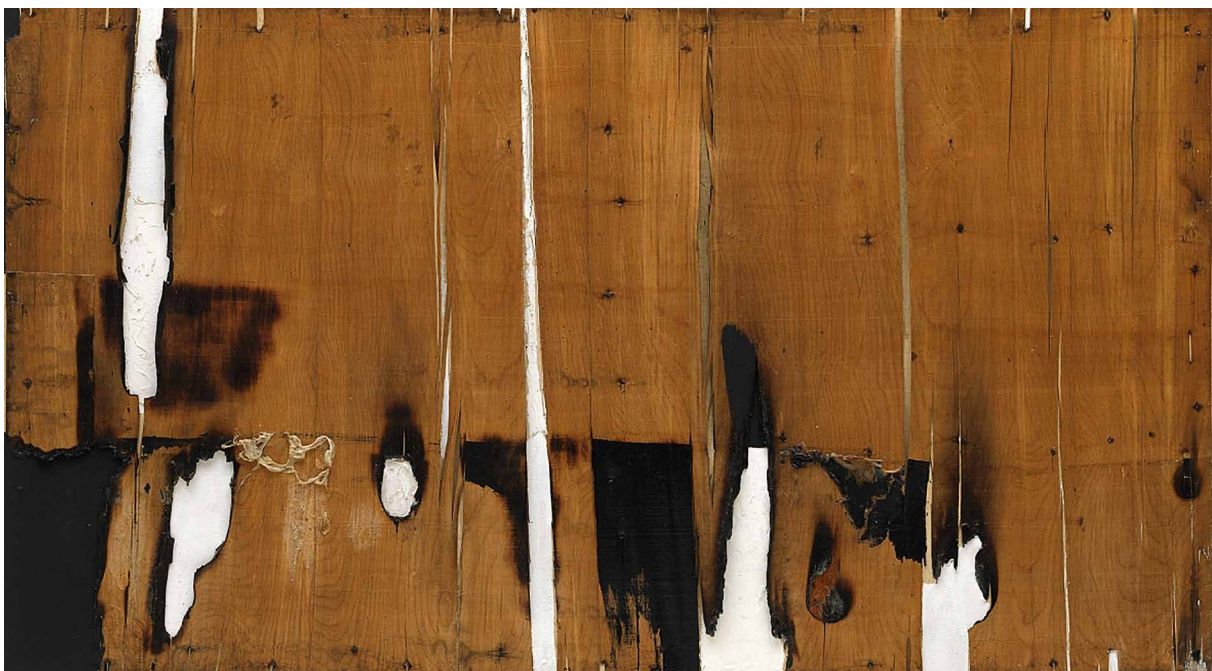
Będąc studentem zafascynowała mnie sztuka informel. Byłem bardzo wrażliwy na milczącą mowę materii, jednakże bardziej od niej zainteresowały mnie procesy, którym była poddawana - siły żywiołów, niszczyielskie działanie czasu. Przestała mnie interesować sztuka, która wynikała tylko z racjonalnej wiedzy, proces twórczy wymagał również zaangażowania intuicji, gestu i relacji z materiałem. Jednym z artystów informelu, którego dokonania i ścieżka twórcza miały bardzo silny wpływ na moją twórczość oraz powstanie niniejszego cyklu był Alberto Burri, artysta, który w dość

50 W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1966, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, s. 124.

przypadkowy sposób odnalazł cel życia w sztuce. Z wykształcenia był lekarzem, zaraz po ukończeniu studiów został wcielony do armii i w 1943 roku znalazł się w Afryce. Kilka miesięcy później dostał się do brytyjskiej niewoli, a następnie trafił do obozu jenieckiego w Hereford w Teksasie. Paradoksalnie pobyt w obozie na pustyni stał się dla Burriego zbawienny w skutkach. To właśnie tam zainteresował się sztuką i zaczął malować. Pierwszym materiałem, którego używał stało się zgrzebne płótno, które odzyskiwał z jutowych i lnianych worków. Ten materiał został z nim na długo i stał się jednym ze znaków rozpoznawczych jego twórczości. Do Włoch, które powoli podnosiły się po klęsce przegranej wojny Burri powrócił w 1946 roku. W swych eksperymentach malarskich zwrócił się w kierunku materiałów tanich i ogólnodostępnych takich jak drewno, glina, słoma, piasek, spalone tworzywa sztuczne, a także klej na bazie polichloru winylu, który stał się dla niego materiałem równie ważnym jak farby. Jednym z najbardziej znanych cykli prac Burriego jest *Sacchi (Worki)*, który powstawał w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. Abstrakcyjne kompozycje z worków jutowych, połatanych i zszytych, a następnie naklejanych na płótno, zwykle czerwone lub czarne. W tym samym okresie pojawiały się prace w których Burri używał ognia w procesie twórczym. Również w latach pięćdziesiątych powstało kilka prac wykorzystujących efekt spękania farby, które Burri rozwinął w późniejszym okresie życia pod nazwą *Cretti*. Nazwa wywodzi się od opisywanej przeze mnie krakelury, której włoskim odpowiednikiem jest słowo *crettare*, mające swój źródłosłów w łacińskim *crepitare* oznaczającym pękać, trzaskać, trzeszczeć. Naturalne spękania, tak często występujące na pustyniach stały się inspiracją cyklu. Aby uzyskać efekt Burri nakładał na płaszczyznę obrazu mieszaninę pigmentu, kaolinu, żywicy

XXVIII

Legno e bianco I
Alberto Burri
1956





XXIX

Grande Cretto Nero
Alberto Burri
1977

i polioctanu winylu, która w miarę schnięcia pękała. Grubość warstwy powodowała, że owa plastyczna masa mogła schnąć nawet tydzień. Przez ten czas Burri, chcąc choćby częściowo kontrolować proces „spękania”, poddawał obraz dodatkowym zabiegom, modelował szpachlą, nacinał czy celowo poddawał powierzchnię działaniu ognia aby przyspieszyć proces wysychania, a powstałe w ten sposób bruzdy utrwał klejem. Proces malowania był w jego wypadku bardzo swobodny i podobnie jak Chamberlain, Burri zdawał się na własną intuicję i sugestie materiału. Mistrzowsko ukształtowana materia charakteryzowała się olbrzymią siłą przekazu. Burri będąc miłośnikiem sztuki renesansu musiał być świadomy, że jego *Cretti* przywołują ideę upływu czasu uwypukloną przez pęknięcie materiałów. Elementarne formy i prostota środków podkreślają ekspresję i odgrywający się dramat rozpadu. Włoski artysta udowodnił, że „wyczerpanie usprawiedliwiających malarstwo sensów i wartości nie jest możliwe, malarstwo odkrywać może coraz nowe ich grupy, czy też w coraz nowy sposób wcielać je na płótnie”.⁵¹ Kulminacja serii nastąpiła w 1984 roku, wraz z momentem rozpoczęcia projektu na pograniczu sztuki land art i site specific o nazwie *Cretto di Gibellina (Pęknięcie Gibelliny)*, znanym również jako *Il Grande Cretto (Wielkie Pęknięcie)*. Na miejscu zniszczonego przez trzęsienie ziemi miasteczka Gibellina na Sycylii powstała jedna z największych realizacji artystycznych jakie kiedykolwiek wykonano. Burri pokrył większą część ruin miasta, o powierzchni ponad 85 tysięcy metrów kwadratowych, białym betonem. Szczeliny między płytami materiału podążają za starą mapą ulic i są na tyle duże, że można po nich

51 P. Taranczewski, *O płaszczyźnie obrazu...*, op. cit., s. 12.

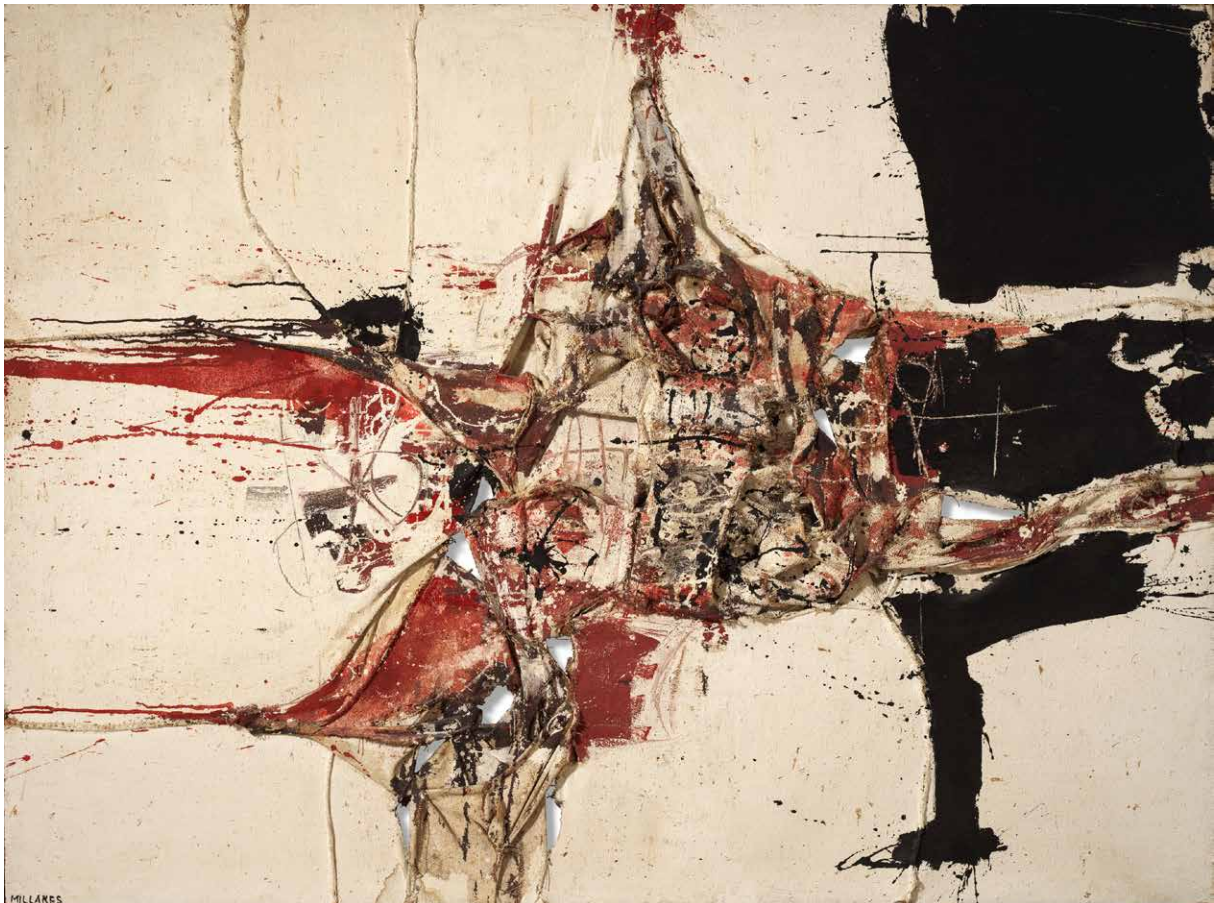
spacerować, symbolicznie przywracając zdevastowane miasto do życia. Struktura w formie labiryntu pozostaje w ciągłej, intrygującej relacji z krajobrazem. Prace Burriego posiadają wiele wspólnych cech z informelem i arte povera, jednak na tle przedstawicieli obydwu tych kierunków, dzieła Burriego pozostają jakby z boku.

W tym samym czasie w Hiszpanii swoją karierę rozwijał inny malarz zaliczany do nurtu informel - Manolo Millares. Podobnie jak Burri był samoukiem, nie posiadał dyplomu artystycznej uczelni. Tak samo jak on korzystał ze zgrzebnego płótna, odzyskiwanego ze starych worków, na których często widoczne były handlowe napisy. Jego cykl *Muros* z 1954 roku zdradza podobieństwa z twórczością Burriego, z którą Millares najprawdopodobniej zetknął się poprzez duży artykuł w nowojorskim czasopiśmie „Art News”.⁵² Pochodzący z Wysp Kanaryjskich artysta, zafascynowany historią rdzennych mieszkańców - Guanczów, zwrócił się do swych korzeni. W bardzo indywidualny sposób połączył tradycję i ekspresję, prehistorię i współczesny symbolizm. Z czasem Millares zradykalizował swoje malarskie poszukiwania, wykorzystał działania z pozoru uważane za „odtwórcze”. W przełomowym dla artysty roku 1957, Millares rozpoczął numerować każde swoje dzieło, pojawiły się rozdarcia odsłaniające przestrzeń za płótnem, ekspresyjne, gwałtowne wręcz

XXX

Cuadro 54
Manolo Millares
1959

52 J.M. Bonet, R.M. Mason, M.J. Borja-Villel, *Millares, Saura, Tapis*, Hiszpania 1990, IVAM, s. 15.



pociągnięcia pędzla, surowe zszycia czy znane z obrazów Jacksona Pollocka *drippings*. Dla wielu hiszpańskich widzów, pierwsze wrażenie, jakie odnosili było wrażeniem agresji a nawet zniewagi skierowanej do nich poprzez dzieło odpychające, odrażające. Sam autor podkreślał „brzydotę” swoich dzieł. W roku 1959 oświadczył kategorycznie: „Nie wierzymy dzisiaj w sztukę pogrążoną w rozwadze”.⁵³ Jego obrazy to „twórczość rozdarta, w której śmierć jest stale obecna, i jednocześnie ponadczasowa jak wszystkie dzieła klasyczne”.⁵⁴ Świadomość sytuacji politycznej w jakiej znalazła się Hiszpania rządzona przez dyktaturę Franco, czy cała Europa cierpiąca po doświadczeniach II wojny światowej, miała bardzo duży wpływ na twórczość malarza. Zaangażowanie Millaresa znajdowało swój wyraz w tytułach jego prac i cykli, które czasem w sposób brutalny, a czasem ironiczny odwoływały się do bieżących wydarzeń lub do pesymistycznego spojrzenia na historię wieku i hiszpańską „czarną legendę”: „od początku do końca (...) potrzebował, tak jak powietrza, refleksji o przeszłości”.⁵⁵

Doświadczenia frankizmu oraz koszmary wojny w równie dużym stopniu naznaczyły twórczość rodaka Millaresa, Joana Miró. Twórczość Miró jest trudna do kategoryzowania, bo mimo, że artysta przez całe życie budował spójną narrację to sam stanowczo odżegnywał się od przynależności do któregośkolwiek z ruchów artystycznych. Najczęściej łączono go z surrealistami, ale jego konsekwentne pozostawanie poza wszelkimi ramami, umożliwiała mu nieskrępowane eksperymenty. W 1974 roku zaplanowano ogromną wystawę retrospektywną w Grand Palais w Paryżu, na której Miro pokazał między innymi pięć prac powstałych w wyniku malowania, następnie cięcia, dziurawienia, ochlapywania farbą, polewania benzyną i podpalania. Nie jest do końca jasne, czy cykl był odpowiedzią na napiętą sytuację polityczną w Hiszpanii, czy wyrażał chęć radykalizowania działań twórczych. Cykl, nad którym Miro pracował wspólnie z Josepem Royo⁵⁶ zatytułowany *Toiles brûlées (Spalone płótna)* wzbudził duże kontrowersje, radykalnie kontrastując z dotychczasowym dorobkiem artysty. Miro używał mokrego mopa oraz palnika do kontrolowania ognia i koncentracji jego działania w określonych obszarach. Poprzepalane płótna odsłoniły konstrukcje blejtramów oraz pozwoliły zobaczyć to, co zwykle znajduje się za nimi. Dwie z prac były nawet wyeksponowane na wystawie w Paryżu w sposób umożliwiający ich obejrzenie z obydwu stron. Miró zdecydował się na ogień, ponieważ ten żywioł był mu już bliski poprzez pracę z ceramiką i tłumaczył, że uwielbia z nim pracować, bo bardziej przekształca niż niszczy. Prace były wcieleniem kolejnych prób „zabójstwa” czy też „zgwalcenia” sztuki,

53 Ibidem, s. 15-16.

54 Ibidem, s. 17.

55 Ibidem, s. 18.

56 W. Jefett, *Burn, canvas, burn. Joan Miró*, [w:] Tate, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-21-spring-2011/burn-canvas-burn> [dostęp: 28.04.2022].



XXXI

Burnt Canvas 4
Joan Miró
1974

jak sam mówił. Jacques Dupin w swoim eseju do katalogu Grand Palais podkreślił, że Miró „wybrał przemoc ognia jako swojego współnika i partnera”.⁵⁷ „Zamordowanie” konwencjonalnych technik malarskich miało na celu oddanie pola bardziej współczesnym środkom ekspresji. Miró znany był ze swoich radykalnych poglądów na kondycję sztuki i otwarcie wyrażał niezadowolenie z postaw kuratorów, którzy nie wkładali wysiłku w zrozumienie dzieła, a jedynie próbowali je nasycić swoimi systemami filozoficznymi. W przypadku *Toiles brûlées* chodziło o wymowny przekaz: drwinę ze wszystkich, którzy cenili prace Miro ze względu na ich inwestycyjną wartość. Artysta nie zgadzał się na redukcję sztuki do elitarnej kultury i roli ekonomicznego towaru.⁵⁸ Działania Joana Miró będące aktem zuchwalstwa, niespotykanej odwagi albo prawdziwej wściekłości (albo wszystkiego naraz) ujawniały także głęboką relację między twórcą a dziełem, w którym ten pierwszy świadomie zadziałal, fizycznie okaleczając to drugie.

Przykłady działań destrukcyjnych w sztuce można wymieniać dalej: od sztuki autodestrukcyjnej Gustava Metzgera i artystów związanych z *Destruction in Art Symposium*, przez maszynę *Tribute to New York* Jeana Tinguely'ego dokonującej samounicestwienia, kolaże Jacquesa Villeglé i Raymonda Hainsa, zdzieranie warstw obrazu Mimo Rotella, po działalność Gordona Matty Clarka, który zatarł granice pojęć destrukcji i dekonstrukcji z chirurgiczną precyzją ingerując

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

w substancję budynków. Rodzący się konceptualizm radykalnie zmienił reguły gry, jak pisze Morawski: „od twórczości zerowej i systemowej do konceptualnej, która stała się w końcu metasztuką, datuje się radykalny zwrot, tzn. uteoretycznienie samej praktyki twórczej. [...] owo zjawisko [...] sytuuje się już na samej granicy sztuki, kiedy bariery między nią a życiem, zabawą, technologią, polityką, pracą czysto intelektualną etc. zostały niemal doszczętnie złamane”.⁵⁹ Artystów na świecie było coraz więcej, więc i coraz więcej wydarzyło się działań coraz bogatszych w swej różnorodności. Rodząca się nowa era globalizacji i wszechobecnej informacji spowodowała, że „żaden zakątek Ziemi nie jest dziś zamknięty w swym geometrycznym obszarze, jego życie staje się w wielu momentach życiem pozostałych części świata. Przez to, że zgodnie z prawami fizyki rzeczy znajdują się tam, gdzie odczuwa się ich działanie, mamy teraz do czynienia z prawdziwą wszechobecnością każdego miejsca na Ziemi”.⁶⁰ Im bliżej końca milenium tym przykłady działań destrukcyjnych w sztuce, czy też na pograniczu „sztuki” mnożyły się. W tym samym czasie znaczenie samego pojęcia „sztuka” rozmyło się, co w jakże charakterystyczny sposób ujął Władysław Stróżewski: „wolność panująca w sztuce dopuszcza możliwość jej zagłady. Dlaczego rezultat jej unicestwienia nadal nazywa się sztuką? Nie istnieje wszak konieczność aksjologicznej nicości. Może więc trzeba wreszcie powiedzieć tę prawdę: sztuka, odchodząc od konieczności wypływającej z sensu i wartości, traci swą tożsamość. Może rzecz jasna stać się czymś innym, działaniem, produkcją, nawet rodzeniem - ale nie sztuką”.⁶¹

W kontekście mojego cyklu chciałbym jeszcze przywołać osobę Valerie Hegarty. Zetknięcie z jej twórczością zmusiło mnie do ponownej refleksji nad tym, co sam robię. Na początku swej kariery Hegarty zajmowała się procesem, który nazywała

59 S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki...*, op. cit., s. 157.

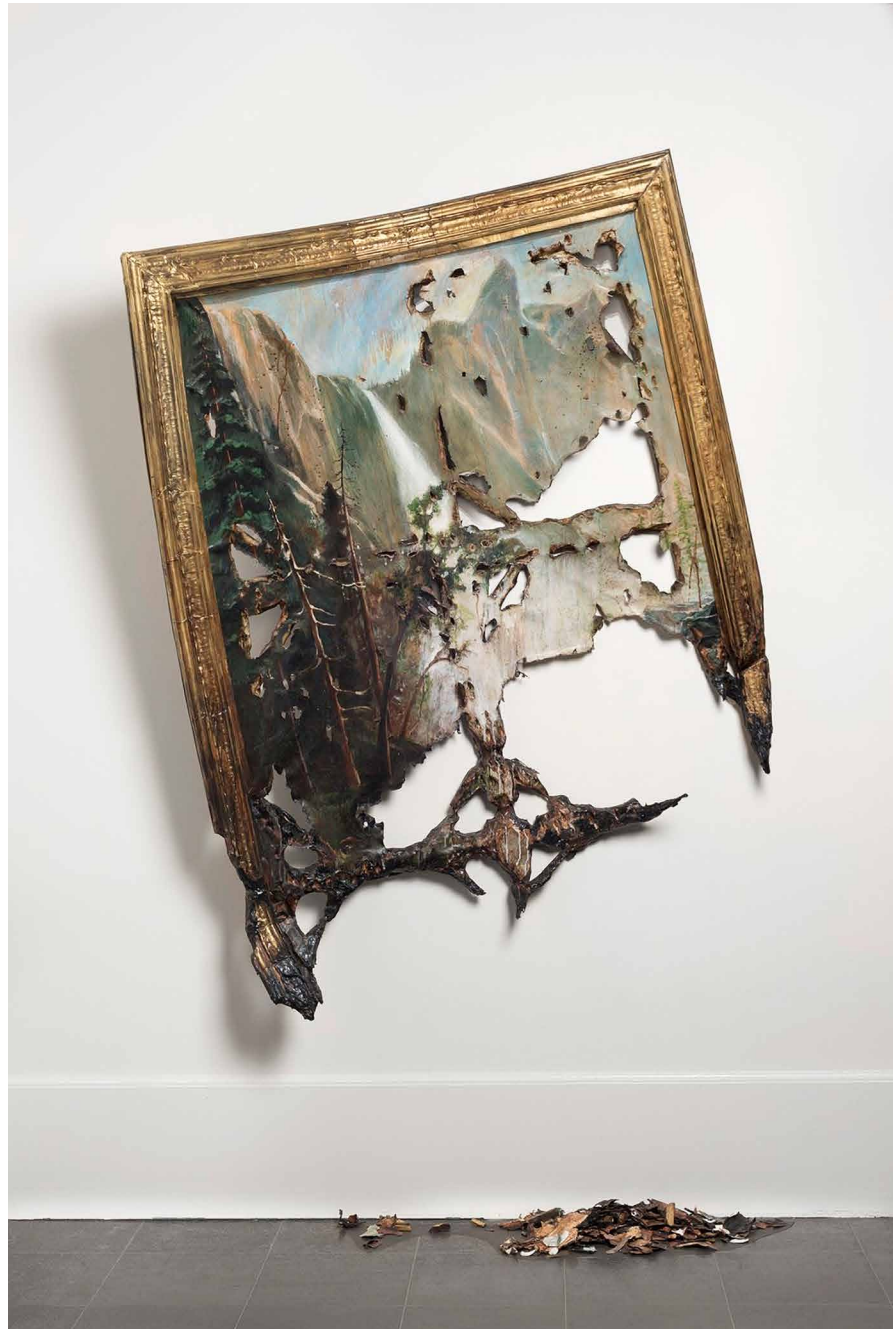
60 J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1980, s. 27.

61 W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 286.



XXXII

Conical Intersect
Gordon Matta Clark
1975



XXXIII

Fallen Bierstadt
Valerie Hegarty
2007

„odwróconą archeologią”. Przyklejała do ścian galerii warstwy malowanego papieru, które następnie zdrapywała, tworząc materialne wspomnienie przestrzeni. Proces bardzo bliski *Zdjęciom* Mikołaja Smoczyńskiego, z którego twórczością mogła się zetknąć w Nowym Jorku. Od 2005 roku artystka wykonuje serię prac - obiektów, wykorzystując repliki antyków i obrazów wczesnej sztuki amerykańskiej. Przedstawia je jednak zniszczone, budując kontekst między pracą i sposobem owego zniszczenia. Porusza w ten sposób kwestie pamięci, miejsca i historii, w sposób szczególnie wykorzystując „zaskakujące zestawienia i niesamowite transformacje, w których materiały i znaczenia nieustannie się

zmieniają”.⁶² Nigdy nie interesowało mnie takie zniszczenie dzieła, po którym już nic nie zostaje, bo takie działanie wydawało mi się zbyt łatwe. Fascynuje mnie styk, to „pomiędzy” byciem i niebyciem, unicestwieniem a stworzeniem. Prace Hegarty robią wrażenie swoją teatralnością zahaczającą o groteskę. Sama stylistyka nie jest mi bliska, ale dobitnie oddaje charakter „zepsutych” dzieł będących komentarzem do pogarszającego się stanu amerykańskiego społeczeństwa. Artystka w szczególnie sugestywny sposób rejestruje moment bycia dzieła pomiędzy życiem i śmiercią.

Przypadków zniszczenia przez artystów ich własnych dzieł jest sporo, tylko nikt nie chce o nich rozmawiać. Każdy artysta ma taki epizod. Zniszczenie pracy jest odpowiedzią na nieudane poszukiwania, eliminacją drogi, która okazuje się ślepą uliczką i pozbyciem się dowodów porażki. Pablo Picasso na początku swej kariery, zmagając się z kłopotami finansowymi często zamalowywał swoje „gorsze” obrazy. Francis Bacon zniszczył wszystkie swoje wczesne prace. Louise Bourgeois, jeśli nie podobała jej się wykonana rzeźba, zrzucała ją ze stołu. Luc Tuymans obraz wart milion dolarów maluje ledwie jeden dzień, by po skończonej pracy zdecydować czy wysłać gotowe płótno do swojego marszanda czy je zniszczyć. Fizyczne unicestwienie dzieła sztuki nie jest czymś trudnym. To zniszczenie idei, które owo dzieło ze sobą niesie wydaje się w dzisiejszych czasach niemożliwym. „Malarstwo jest sztuką, a sztuka w ogóle nie jest bezcelowym stwarzaniem rzeczy w pustce, lecz siłą celową, która powinna służyć rozwojowi i wyrafinowaniu duszy człowieka”.⁶³ Jawi mi się jako obiekt podatny na zranienie: delikatne, wysuszone, pokryte bliznami, odzwierciedlające świat, który stworzyliśmy.

62 Valerie Hegarty. About. Bio., <https://valeriehegarty.com/news.html> [dostęp: 28.04.2022].

63 W. Kandyński, O duchowości w sztuce..., op. cit., s. 125.



Pęknięte oblicza

6

Destrukcja w mojej twórczości jest działaniem o funkcji daleko bardziej poznawczej niż tworzenie. Czysty akt kreacji jest uwikłany we własną celowość, ma swoją masę, ciężar, który przygniata jego pierwotny koncept. Destrukcja jest narzędziem, które pozwala odgruzować to, co opadło i przykryło styk bytu i niebytu. Akt kreacji przegląda się w lustrze własnego stworzenia, a destrukcja pozwala uchylić drzwi, by stojąc z boku przyjrzeć się tej tajemnicy. Destrukcja całkowita nie istnieje: puste miejsce po akcie zniszczenia zapelnia nowy byt, a wszystko odbywa się na zasadzie linearnej ciągłości. Pustki nie należy identyfikować z niebytem, ponieważ rozciąga się na granicy bycia i niebycia, nie jest negacją bytu, a go poprzedza.⁶⁴

Cykl malarski *Pęknięte oblicza* jest kontynuacją moich dotychczasowych artystycznych poszukiwań. Zależało mi, żeby opierając się na pracach Rafaela, namalować nowy obraz, który byłby przeciwieństwem tego, co zrobił mistrz z Urbino. Chciałem sprawdzić, czy jeśli zdestruuję i wypaczę klasyczne przedstawienia to coś się stanie z zawartą w nich ideą piękną – czy pozostanie nietknięta? Wykorzystałem gotowe schematy kompozycyjne, dzięki czemu uniknąłem pułapki komponowania: gotowe „szablony” były już możliwie bliskie idealnej kompozycji – mogłem zająć się procesem destrukcji. Będąc świadomym, że wizerunek matki z dzieckiem niesie w sobie ogromną emocjonalną pojemność, mogłem go teraz wypełnić nowym ciężarem znaczeniowym. Rafaelowskie przedstawienie matki i dziecka pierwotnie wywoływało spokój, ukojenie, kojarzyło się z łagodnością i ufnością. Kiedy poddałem to wyobrażenie działaniom destrukcyjnym, zaczęło wyrażać moje własne emocje związane z kondycją naszego świata: strach, nieufność, rozgoryczenie, rozczarowanie. Madonny z moich obrazów nie były już piękne, łagodne, powabne. Zaczęły uśmiechać się przez zasłonę z resztek farby, smutno, jakby pozbawione swojej godności. Poczucie bezpieczeństwa i bez troski, tak czytelne u Rafaela, w moich pracach zaczęło rozpadać się na kawałki, tak jak pokruszona farba. Pierwsze prace, które powstały w ramach cyklu były bardziej dosłowne – nie umiałem jeszcze wyzwolić się spod figuratywnego wpływu mistrza z Urbino, chociaż uzyskana

XXXIV

Unknown meaning of the term „angry” | Nieznane znaczenie terminu „gniewny” - detal

Grzegorz Tomczyk
2019

64 S. Marzec, *Sztuka czyli wszystko...*, op. cit., s. 65.

XXXV

Isn't she cute? |
Czyż nie jest słodka?
Grzegorz Tomczyk
2021



na nich krakelura rozsadza malarską materię zwiastując bardziej radykalne działania. W kolejnych pracach zintensyfikowałem swoje wysiłki destruując zbudowany porządek jeszcze mocniej drapiąc płótno, zamalowując, ochlapując, krusząc i zeskrobując farbę, tworząc wypaczone sgrafitto. Miało to swoją cenę jako doświadczenie czysto duchowe – każdy kolejny akt zniszczenia był podniesieniem ręki na swoisty absolut zarówno w postaci boskiego wizerunku jak i symbolu apogeum naszej cywilizacji. Tego, co chciałem zakomunikować nie dało się wyrazić inaczej, te obrazy miały być brzydkie, choć powinny być piękne, miały niepokoić, choć wizerunek Madonny powinien przynosić ukojenie. Moje obrazy to nie hedonistyczne „widzi mi się”, destrukcja na zawołanie czy z potrzeby chwili – one przepowiadają moment, w którym trzeba będzie wszystko zniszczyć, żeby na gruzach budować nową świątynię prawdy. Wyswobodzenie spod figuratywnego imperatywu Rafaela udało mi się osiągnąć w najpóźniejszych pracach, kiedy czytelny pozostawiłem już tylko ogólny zarys kompozycji poprzez wskazanie konturów sylwetek. Odczytuję to w symboliczny sposób: kiedy zaczynałem szczegóły postaci były widoczne, a twarze rozpoznawalne, natomiast w miarę postępu prac te rzeczy zaczęły się zacierać, znikać pod farbą lub wraz z nią odpadać pozostawiając pustkę. Wydarte malarskiej materii miejsca, ta swoista krakelura, wydają się być tym, czego szukam – szczeliną do podejrzenia tajemnic bytu i niebytu, chaosu i kosmosu, miejsca

narodzin idei piękna. Środkiem wyrazu w obrazach z mojego cyklu jest także kolor: stosuję mocne barwy w zawężonych gamach. Kolor jest dla mnie nośnikiem emocji i zawartych w nich treści. Był to również kolejny środek do przełamania dyktatu klasycznego piękna.

Paradoksalnie, mimo, że zniszczenie, dezintegracja, rozpad wywołują u odbiorcy negatywne odczucia, a więc są niepożądane, destrukcja może się podobać. To przejaw klasycznej miłości do śmierci: człowiek się jej boi, jest dla niego tabu, ponieważ egzystuje w kulturze życia, a z drugiej strony jest w stanie tę śmierć oglądać, epatować nią, jej widok mu spowszedniał. Niejednokrotnie próbowałem odrzucać estetyczne sacrum, zwracając się w stronę materii, ale wydaje się, że idea piękna jest po prostu tak głęboko zakorzeniona w człowieku, że powoduje niemożność przewyciężenia estetycznego wymiaru obrazu. W moich pracach udało mi się zerwać z klasycznym przedstawieniem piękna, ale wydaje się, że artysta nie jest w stanie wyzbyć się tego wrodzonego zmysłu smaku, słuchu oka, który każde mu estetyzować własne działania. Czy obrazy informelistów rzeczywiście były brzydkie, czy tylko odwoływały się do brzydkich skojarzeń poprzez formę, kolor, fakturę? Czy artysta świadomy jest w stanie stworzyć brzydki obraz, czy właśnie to czyni go artystą, że jest dużo bardziej wrażliwy na piękno niż inni ludzie i dlatego nie może wyswobodzić się spod imperatywu estetyzowania? Pewna brutalność moich prac jest bezsprzeczna, ale już dawno zdałem sobie sprawę, że to też jest stylistyką - brudne, obdrapane, ochlapane farbą obrazy - i że znajdę odbiorców, którym się ten brud, to obdrapanie, ta rozpacz będzie podobać i dlatego bunt, żeby tworzyć tylko „brzydkie” prace nie jest do końca możliwy.

Punktem centralnym mojej pracy było prześledzenie relacji między destrukcją a ideą piękna oraz oddziaływania tej pierwszej na drugą. Udało się zmienić pierwotny wydźwięk wizerunku matki i dziecka oraz nasycić go nową warstwą znaczeniową. Najtrudniejszy w ocenie pozostaje proces destrukcji samej idei piękna. Agnes Martin w eseju pt. „Piękno jest tajemnicą życia” (1989) napisała, że „kiedy umiera piękna róża, piękno nie umiera, ponieważ tak naprawdę nie ma go w róży. Piękno jest świadomością w umyśle. To nasza mentalna i emocjonalna reakcja”.⁶⁵ Ta ocena jest o tyle trudna, że sama sztuka będąca apoteozą piękna nie podlega czynnym władzom logiki i rozumu. Chcę wierzyć, że istnieje piękno absolutne, wieczne i niepodważalne, właśnie w formie idei. Ale jako artystę daleko bardziej fascynuje mnie, że piękno może przyjmować tak różnorodne formy, że jest subiektywne, że się zmienia i ewoluuje, że podlega wpływom czasu i okoliczności i że każdy może je interpretować według siebie. To właśnie dążenie do ideału ma sens, jego osiągnięcie oznacza kres działania.

65 E. Prettejohn, *Beauty & Art...*, op. cit., s. 202.



Zakończenie

7

Kiedy rozpoczynałem prace nad cyklem *Pęknięte oblicza. Destrukcja wobec idei piękna* byłem przede wszystkim zorientowany na cel i chciałem poznać odpowiedzi na postawione pytania: o istotę idei piękna, o jej żywotność i podatność na destrukcję. I po raz kolejny przekonałem się, że jako artystę bardziej niż cel fascynuje mnie sam proces, bo to on rozwiewa wątpliwości i przynosi odpowiedzi. Zdarza się też, że rodzi nowe pytania, ale mimo wszystko to zawsze jest ścieżka, po której się kroczy, a nie ściana wzdłuż, której się spaceruje. Upływ czasu jest największą stałą naszego życia. Wszystko jest mu podporządkowane. I to też jest proces postępujących sekund, godzin, dni, lat, któremu nie oprze się żadna materia. Próby jej zachowania są szlachetne, bo jak inaczej ocenić ten cały heroiczny wysiłek włożony w walkę o przetrwanie najcenniejszych artefaktów sztuki? Ale kiedyś i Monę Lisę trafi szlag. I Madonny Rafaela. I *Pęknięte oblicza*. Zmienia się w popiół, który rozwieje wiatr i wraz z innymi drobinkami opadnie na ziemię. Dzieło sztuki już w momencie powstania należy do przeszłości, ale jego piękno tkwi w chwili obecnej, w każdej sekundzie spojrzenia obserwatora.⁶⁶ Pomimo aspektu fizyczności, zaakcentowanego w tym stwierdzeniu, należy podkreślić, że to my nadajemy znaczenie. To my odczytujemy tę ideę, bo jesteśmy do tego zdolni. Dlatego nawet w przypadku fizycznego zniszczenia dzieła *piękno przetrwa jako idea* i będzie trwać póki my trwamy. Warto zaznaczyć, że niezniszczalność idei nie wyklucza jej przeobrażeń: idee mogą się przeplatać, wchodzić w interakcje, oddziaływać wzajemnie na swoje znaczenia: jakaś część klasycznego rafaelskiego ideału nadal jest obecna w moich obrazach, ale odbiór stworzonych prac to teraz między innymi efekt fuzji z moimi ideami. W sztuce jest piękno, i to jest też piękne w sztuce, że jest „świadomością wielowymiarowości istnienia. I wciąż pozostaje żywa, wciąż możliwe są nowe jej perspektywy”.⁶⁷

XXXVI

*Did you miss me? |
Tęskniłeś za mną? - detal*
Grzegorz Tomczyk
2019

66 Loc. cit.

67 S. Marzec, *Sztuka czyli wszystko...*, op. cit., s. 136.

Reprodukcje prac



Isn't she lovely? | Czyż nie jest urocza?
2022, technika własna, 200x170 cm



The lights are all on but nobody's home / Palą się światła, ale nikogo nie ma w domu
2018, technika własna, 80x60 cm



They made me to feel polish, do they? | Zmusili mnie do polskości, czy tak?
2018, technika własna, 80x60 cm



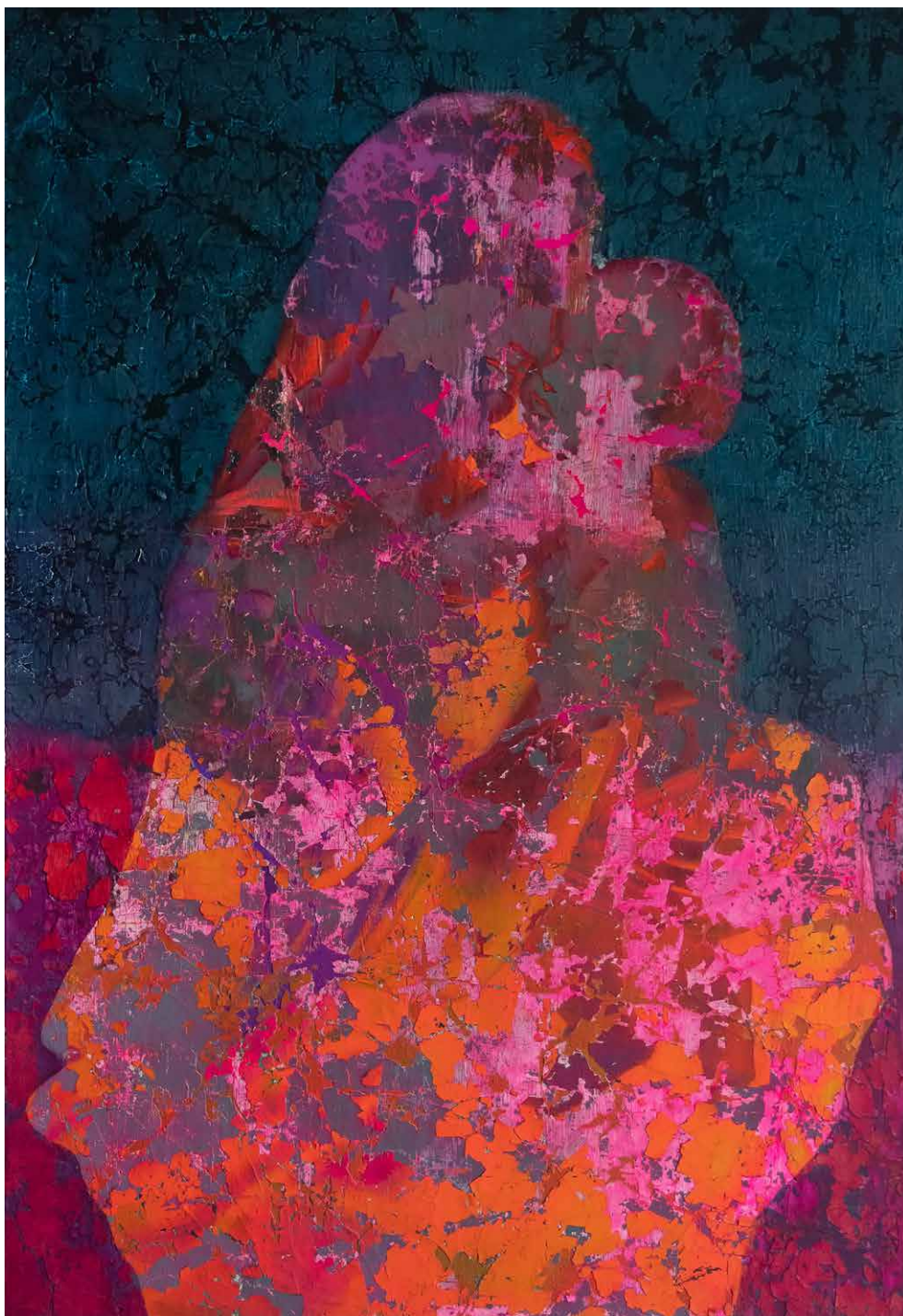
New hope for a dead scene | Nowa nadzieja dla martwej sceny
2019, technika własna, 80x60 cm



Isn't she cute? | Czyż nie jest słodka?
2021, technika własna, 80x60 cm



No boundaries | Żadnych granic
2019, technika własna, 73x50 cm



Did you miss me? | Tęskniłeś za mną?
2021, technika własna, 90x60 cm



No blessings | Żadnych błogosławieństw
2021, technika własna, 73x50 cm



There was a boy who heard the whisper of the stones | Był sobie chłopiec, który usłyszał szept kamieni
2015, technika własna, 94x75 cm



Isn't she happy? | Czyż nie jest szczęśliwa?
2022, technika własna, 190x152 cm



There was a boy who had too many toys | Był sobie chłopiec, który miał zbyt wiele zabawek
2018, technika własna, 94x75 cm



Precious | Skarb
2017, technika własna, 80x60 cm



Isn't she pretty? | Czyż nie jest piękna?
2022, technika własna, 170x130 cm



Isn't she calm? | Czyż nie jest spokojna?
2019, technika własna, 80x60 cm



Unknown meaning of the term „fear” | Nieznane znaczenie terminu „strach”
2022, technika własna, 96x71 cm



Unknown meaning of the term „angry” | Nieznane znaczenie terminu „gniewny”
2019, technika własna, 80x60 cm



Let Hours Pass | Niech upłyną godziny
2015, technika własna, 94x75 cm



In the glow of the brightest of stars | W blasku najjaśniejszej z gwiazd
2018, technika własna, 80x60 cm



XXXVI

Die Sieben Siegel, die
geheime Offenbarung des
Johannes / Siedem Pieczęci,
Tajemne Objawienie Jana
Anselm Kiefer
2019

Bibliografia

Arystoteles,

Rhet. 1366, a 33.

Arystoteles,

Topica, 146, a 2.

Bonet J.M., Mason R.M., Borja-Villel M.J.,

Millares, Saura, Tapiés, Hiszpania 1990, IVAM.

Borowiecka E.,

Poznawcze wartości sztuki, Lublin 1986, Wydawnictwo Lubelskie.

Broszkowski K.,

Cnota umiarkowania, czystości i powściągliwości według sumy teologicznej św. Tomasza z Akwinu, [w:] Tau, http://tau.broszkowscy.com/tom_temperantia1.html [dostęp: 28.04.2022].

Hamacher A.,

An Original Banksy Has Been Burned and Turned Into an NFT, [w:] Decrypt, <https://decrypt.co/60070/an-original-banksy-has-been-burned-and-turned-into-an-nft> [dostęp: 28.04.2022].

Kandyński W.,

O duchowości w sztuce, Łódź 1966, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi.

Kuspit D.,

Koniec sztuki, tłum. Borowski J., Gdańsk 2006, Muzeum Narodowe w Gdańsku.

Jefett W.,

Burn, canvas, burn. Joan Miró, [w:] Tate, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-21-spring-2011/burn-canvas-burn>, [dostęp: 28.04.2022].

Kubalska-Sulkiewicz K., Bielska-Łach M., Manteuffel-Szarota A. (red.),

Słownik terminologiczny sztuk pięknych, Warszawa 1996, Wydawnictwo Naukowe PWN SA.

Leyton M.,

The Structure of Paintings, Austria 2006, SpringerWienNewYork.

Małkowska M.,

Mafia bardzo kulturalna, „PlusMinus. Rzeczpospolita wydanie weekendowe” nr 7 (10036), <https://www.rp.pl/1500plusminus/art19226031-mafia-bardzo-kulturalna> [dostęp: 28.04.2022].

Marzec S.,

Sztuka czyli wszystko. Krajobraz po postmodernizmie, Lublin 2008, Towarzystwo Naukowe KUL & Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych.

McLuhan M.,

Wybór pism, Warszawa 1975, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.

Morawski S.,

Absolut i forma, Kraków 1966, Wydawnictwo Literackie.

Morawski S.,

Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki, Kraków 1985, Wydawnictwo Literackie.

-
- Nowicki M.,**
Kapitał XXI wieku” Thomasa Piketty’ego. Najważniejsza książka dekady w Newsweeku, [w:] Newsweek, <https://www.newsweek.pl/swiat/kapital-xxi-wieku-thomasa-pikettyego-wywiad-w-newsweeku/12zrw5y> [dostęp: 28.04.2022].
- Ortega y Gasset J.,**
Bunt mas i inne pisma socjologiczne, Warszawa 1982.
- Ortega y Gasset J.,**
Dehumanizacja sztuki i inne eseje, Warszawa 1980.
- Osberg M.,**
Over 40 Years since His Death, a Look at Lucio Fontana’s Prolific Destruction, [w:] Artsy, <https://www.artsy.net/article/artsy-over-40-years-since-his-death-a-look-at-lucio-fontana-s-prolific-destruction> [dostęp: 28.04.2022].
- Plotyn,**
Enneady t. 2, Warszawa 1959.
- Popkiewicz M.,**
Świat na rozdrożu, 2014, Sonia Draga, [PDF].
- Prettejohn E.,**
Beauty & Art, Wielka Brytania 2005, Oxford University Press.
- Radajewski A.,**
Żywa sztuka współczesności, Wrocław 1982, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Robinson W. I.,**
Global Capitalism Has Become Dependent on War-Making to Sustain Itself, [w:] Truthout, <https://truthout.org/articles/global-capitalism-has-become-dependent-on-war-making-to-sustain-itself/> [dostęp: 28.04.2022].
- Strinati C.,**
Rafael, Kielce 2017, Wydawnictwo JEDNOŚĆ.
- Stróżewski W.,**
Dialektyka twórczości, Kraków 1983, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 286.
- Taranczewski P.,**
O płaszczyźnie obrazu, Wrocław 1992, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Thoenes Ch.,**
Rafael, Niemcy 2005, TASCHEN GmbH.
- Valerie Hegarty.**
About. Bio., <https://valeriehegarty.com/news.html> [dostęp: 28.04.2022].
- World’s eight richest people have same wealth as poorest 50%,**
[w:] The Guardian, <https://www.theguardian.com/global-development/2017/jan/16/worlds-eight-richest-people-have-same-wealth-as-poorest-50> [dostęp: 28.04.2022].
- Working for the few,**
[w:] OXFAM, <https://www.oxfamamerica.org/explore/research-publications/working-for-the-few-publication/> [dostęp: 28.04.2022].
-

Ilustracje

- I **Rafaello Sanzio** *Madonna Diotallevi* 1502/1503, detal, fot. Grzegorz Tomczyk
- II **Jacob van Ruisdael** *Haarlem widziany z wydm na północnym zachodzie* 1670, detal, fot. Grzegorz Tomczyk
- III **Sandro Boticelli** *Wenus* 1490, detal, fot. Grzegorz Tomczyk
- IV **Piero Manzoni** *Merde d'Artiste / Gówno Artysty* 1961, fot. <https://www.christies.com/en/lot/lot-5939872>
- V **Damien Hirst** *For the Love of God / Na miłość boską* 2007, fot. <https://www.christies.com/lot/lot-damien-hirst-for-the-love-of-5870151/>
- VI **Andy Warhol** *Campbell's Soup Can (Tomato) / Puszka zupy Campbell's (pomidorowa)* 1962, fot. <https://www.christies.com/lot/lot-andy-warhol-1928-1987-campbells-soup-can-5371697/>
- VII **Maurizio Cattelan** *Duct-taped Banana / Banan przyklejony taśmą* 2019, fot. <https://www.refinery29.com/en-us/2019/12/8985156/duct-tape-banana-art-basel-miami>
- VIII **Tracey Emin** *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995 / Wszyscy z którymi kiedykolwiek spałam 1963-1995*, 1995 <https://news.artnet.com/art-world/top-10-controversial-art-projects-563213>
- IX **Gilbert & George** *Shit Faith / Gówniana Wiara* 1982, fot. <https://i.pinimg.com/originals/c8/04/77/c804774496095e9b80b082a8a0d86826.jpg>
- X **Banksy** *Girl with baloon / Dziewczynka z balonem* 2006, fot. <https://publicdelivery.org/banksy-girl-with-red-balloon/>
- XI **Banksy** *Morons / Kretyni* 2006, fot. <https://www.indulgexpress.com/culture/art/2019/sep/13/banksy-i-cant-believe-you-morons-actually-buy-this-sht-goes-up-for-bids-september-11-24-18127.html>
- XII **Elias Garcia Martinez / Cecilia Gimenez** *Ecce Homo / Oto człowiek* 1894/1930, fot. <https://www.dailymail.co.uk/news/article-3950938/Ecce-Homo-painting-inspired-fresco-botched-restoration-sparked-thousand-memes-discovered.html>
- XIII *Fragment muru berelińskiego przy Potsdamer Platz*, fot. Grzegorz Tomczyk
- XIV **Leonardo da Vinci** *Mona Lisa* 1503-1507, detal, fot. [https://www.kunst-fuer-alle.de/english/fine-art/artist/image/leonardo-da-vinci/980/1/142234/mona-lisa-\(la-gioconda\)---detail-of-face/index.htm](https://www.kunst-fuer-alle.de/english/fine-art/artist/image/leonardo-da-vinci/980/1/142234/mona-lisa-(la-gioconda)---detail-of-face/index.htm)
- XV *Malowidło przedstawiające bizona Altamira, Hiszpania 17000-12000 p.n.e.*, fot. <https://theessentialschoolofpainting.com/photograph-paleolithic-cave-art-altamira-bison-in-the-great-hall-of-polychromes-altamira-cave/>
- XVI *Polowanie na lwy króla Assurbanipala* 645–635 p.n.e., fot. Grzegorz Tomczyk
- XVII *Wenus z Milo* ok. 130–100 r. p.n.e., fot. Grzegorz Tomczyk
-

-
- XVIII **Jan Vermeer van Delft** *Młoda kobieta z naszyjnikiem z perel* 1662/1665, fot. Grzegorz Tomczyk
- XIX **Gao Qifeng** *Paradise Flycatcher on Pine Tree / Muchodławka rajska na sośnie* 1932, fot. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/fine-chinese-paintings-2/gao-qifeng-gao-qifeng-qiao-ke-tian-shou-paradise?locale=en>
- XX **Alexandre Cabanel** *Narodziny Wenus* 1863, fot. Grzegorz Tomczyk
- XXI **Raffaello Sanzio** *Duża Madonna Cowpera* 1508, fot. <https://www.doppiozero.com/materiali/raffaello-e-lalfabeto-degli-esseri-celesti>
- XXII **Raffaello Sanzio** *Madonna Alba* https://en.wikipedia.org/wiki/Alba_Madonna#/media/File:Raphael_-_The_Alba_Madonna_-_Google_Art_Project.jpg
- XXIII **Lucio Fontana** *Concetto Spaziale Attese* 1959, fot. https://archive.org/details/2017CKS144410114000lucioFontanaConcettoSpazialeAttese/2015_CKS_11005_0129_000%28lucio_fontana_concetto_spaziale_attese%29.jpg
- XXIV **Robert Rauschenberg** *Erased de Koonig drawing / Wymazany rysunek de Kooniga* 1953, fot. <https://www.sfmoma.org/>
- XXV **César Baldaccini** *Facel Vega* 1962, fot. <https://www.dailyartmagazine.com/cesar-baldaccini/>
- XXVI **John Chamberlain** *Untitled* 1962, fot. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-day-auction/john-chamberlain-untitled>
- XXVII **Alberto Burri** *Sacchi / Worki* 1955, fot. <https://www.rivistastudio.com/un-insulso-pittore-di-sacchi-al-guggenheim/>
- XXVIII **Alberto Burri** *Legno e bianco I / Drewno i biel I* 1956, fot. <https://manpodcast.com/portfolio/no-206-emily-braun-abby-subak/>
- XXIX **Alberto Burri** *Grande Cretto Nero / Wielkie czarne spękania* 1977, fot. Grzegorz Tomczyk
- XXX **Manolo Millares** *Cuadro 54 / Obraz 54* 1959, fot. <https://www.christies.com/lot/lot-manolo-millares-cuadro-54-6269965/>
- XXXI **Joan Miro** *Burnt Canvas 4 / Spalone płótno 4* 1974, fot. https://arthive.com/fr/publications/4404~7_stories_about_things_that_inspired_Joan_Mir
- XXXII **Gordon Matta Clark** *Conical Intersect / Przecięcie stożkowe* 1975, fot. https://www.youtube.com/watch?v=W8_laap8y5c
- XXXII **Valerie Hogarty** *Fallen Bierstadt / Upadły Bierstadt* 2007, fot. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/184064>
- XXXIII **Grzegorz Tomczyk** *Unknown meaning of the term „angry” / Nieznane znaczenie terminu „gniewny”* 2019, detal, fot. Grzegorz Tomczyk
- XXXIV **Grzegorz Tomczyk** *Isn't she cute? / Czyż nie jest słodka?* 2021, detal, fot. Grzegorz Tomczyk
- XXXV **Grzegorz Tomczyk** *Did you miss me? / Tęskniłeś za mną?* 2019, detal, fot. Grzegorz Tomczyk
- XXXVI **Anselm Kiefer** *Die Sieben Siegel, die geheime Offenbarung des Johannes / Siedem Pieczęci, Tajemne Objawienie Jana* 2019, detal, fot. Grzegorz Tomczyk
-