

GRY

GAMES

GRY

PRACE Z KOLEKCJI
GALERII STARMACH

GAMES

WORKS FROM THE
STARMACH GALLERY
COLLECTION

JULITA DELUGA	I	GRY WOJENNE	9
MARIA POPRZĘCKA	II	KRZESŁO, ŁAWKA	41
ANDA ROTTENBERG	III	MACIERZYŃSTWO	57
MARIA POPRZĘCKA	IV	SZNURY, WĘZŁY, BÓL	89
MARIA POPRZĘCKA	V	CZAS, W NAS...	113

JULITA DELUGA	I	WAR GAMES	21
MARIA POPRZĘCKA	II	A CHAIR AND A BENCH	47
ANDA ROTTENBERG	III	MOTHERHOOD	67
MARIA POPRZĘCKA	IV	ROPES, KNOTS AND PAIN	97
MARIA POPRZĘCKA	V	TIME, IN US...	121



GRY WOJENNE

JULITA DELUGA

GRY WOJENNE

- ZACZEKAJ CHWILĘ...
- WSZYSCY TAK MÓWICIE. JA NIE DAJĘ ODROCZENIA.
- ALE GRASZ W SZACHY?
- SKĄD WIESZ?
- WIDZIAŁEM NA OBRAZACH, SŁYSZAŁEM O TYM PIEŚNI.
- ZAISTE TO PRAWDA, JESTEM NIEZŁYM GRACZEM.

W filmie Ingmara Bergmana *Siódma pieczęć* powracający z wypraw krzyżowych rycerz, zaskoczony przez Śmierć, wyzywa ją na pojedynek szachowy. Film, mocno osadzony w realiach i klimacie średnio-wieczna, jest obrazem ludzkiego życia. Partia szachów rozgrywana przez Antoniusa to metaforyczna opowieść o jego losie. Szachowy debiut to narodziny, a rozwijająca się gra to pełnia dojrzałego życia, która trwa do nadejścia tak zwanej końcówki, ostatecznego ruchu śmierci – mata.

Szachy, jak każda gra, rządzą się pewnymi regułami i mechanizmami. Zasady te można spróbować zbadać, opisać i zrozumieć. To właśnie gry takie jak szachy były pierwszym typem gier analizowanych przez matematyków w latach 20. i 30. XX wieku. Należą one do grupy tak zwanych dwuosobowych gier o sumie stałej, których szczególnym przypadkiem są gry o sumie zerowej. W 1944 roku została opublikowana *Theory of Games and Economic Behaviour*, praca matematyka Johna von Neumanna oraz ekonomisty Oskara Morgensterna, która stała się podstawą współczesnej teorii gier, rozwiniętej przez Johna Nasha. Jego praca doktorska na temat równowagi w grach niekooperacyjnych (tzw. równowaga Nasha), opublikowana w 1950 roku, przyniosła mu Nagrodę Nobla w dziedzinie ekonomii.

Teoria gier jest działem matematyki zajmującym się działaniem w sytuacji konfliktowej. Opisuje różne okoliczności, w których podejmowane są konkretne decyzje mogące wpłynąć na rezultat gry. Nie bada ani przyczyn, ani genezy konfliktów. Obszarem jej zainteresowań jest optymalne ich rozwiązanie. Z czasem teoria gier znalazła bardzo szerokie zastosowanie w biologii ewolucyjnej, ekonomii, filozofii, naukach politycznych oraz socjologii. We wszystkich tych dziedzinach służy ona zasadniczo jako narzędzie do rozpatrywania

modeli podejmowania optymalnych decyzji oraz przyjmowania strategii działania. Niektórzy teoretycy uważają, że dostarcza ona podstaw wyjaśniających myślenie strategiczne, inni, że tylko „doradza”,
p. 1 co zrobić w grze, aby jak najwięcej wygrać¹.

Teoria gier bywa nazywana matematyczną teorią konfliktu. To jednak uproszczenie, gdyż w praktyce zajmuje się ona również takimi grami, które pozwalają na kooperację między graczami. Jednym z bardziej znanych przykładów rozpatrywanych przez teorię gier jest „dylemat więźnia”. Dwóch podejrzanych o dokonanie przestępstwa siedzi w areszcie, nie komunikując się między sobą. Śledczy nie ma dostatecznych dowodów, by skazać obu. Proponuje każdemu, by obciążył drugiego i w ten sposób uzyskał zwolnienie. Każdy podejrzany ma do wyboru dwie strategie: milczeć (kooperacja) lub obciążyć drugiego (zdrada). Jeżeli jeden zdradzi, a drugi będzie milczał, to zdradzający wyjdzie na wolność, a milczący dostanie 5 lat. Jeżeli obaj będą milczeć, to obaj odsiedzą rok. Jeżeli obaj zdradzą, to obaj dostaną trzyletnie
p. 2 wyroki².

W świetle teorii gier najlepszą strategią dla każdego podejrzanego, z punktu widzenia jego indywidualnych interesów, jest zdradzić (zeznawać), ponieważ w takim przypadku kara, jaką otrzyma, będzie niższa bez względu na to, co zrobi drugi z więźniów.

Powyższą grę można rozgrywać wielokrotnie, co wpływa na wybór strategii, bowiem gracz ma możliwość ukarania drugiego gracza za „zdradę” w poprzedniej rundzie. W powtarzanej wersji gry najlepszą strategią jest „wet za wet”, gdyż wyraża zasadę odwzajemnienia. W pierwszym kroku tej strategii gracz wyraża wolę współpracy, chęć porozumienia, a kolejne kroki są lustrzanym odbiciem decyzji przeciwnika. Jest to niezwykle prosta, stara strategia opisana już w Kodeksie Hammurabiego i przynosząca zaskakująco dobre rezultaty. Cechuje ją „przyjacielskie” nastawienie w początkowej fazie i założenie, by dalej postępować tak, jak rywal postąpił z nami, ale ze skłonnością do puszczania w niepamięć wcześniejszych zdrad, jeżeli przeciwnik zacznie znów kooperować. Zasada wzajemności jest naturalną skłonnością człowieka, intuicyjnym zachowaniem, wynikającym z procesu ewolucyjnego. Jest efektem poszukiwań równowagi w świecie i relacjach między ludźmi i między społecznościami.

p. 1

R. P. Kostecki, *Wprowadzenie do teorii gier*,
http://www.fuw.edu.pl/~kostecki/teoria_gier.pdf
[dostęp: 1 lutego 2019].

12

p. 2

Zob. T. Płatkowski, *Wstęp do Teorii Gier*,
Uniwersytet Warszawski, [Warszawa] 2011,
s. 9, [https://www.researchgate.net/
publication/228483221_Wstep_do_Teorii_Gier](https://www.researchgate.net/publication/228483221_Wstep_do_Teorii_Gier)
[dostęp: 1 lutego 2019].

Teoria gier nie jest jednak uniwersalnym narzędziem do rozwiązywania wszelkiego typu konfliktów. Zakłada ona bowiem racjonalne zachowanie uczestników. Jednak wskazanie, co jest racjonalne dla poszczególnych graczy, nie jest takie oczywiste. Założenie, że każdy chce tylko i wyłącznie pomnożyć swój zysk w grze, też nie jest zawsze zgodne z prawdą. Chcąc rozwiązać dylemat więźnia, musimy przyjąć, że każdy więzień woli krótszy wyrok niż dłuższy oraz że nie zależy mu na losie i długości wyroku drugiego z oskarżonych. Rzeczywistość często bywa inna. Ludzie kierują się w życiu różnymi przekonaniem i motywacjami. Nie ma jednej reguły postępowania. Zwłaszcza w sytuacjach konfliktowych zachowania bywają rozmaite, czasem trudne do przewidzenia i spontaniczne. Pomimo to teoria gier pozwala nam odkryć i zrozumieć reguły oraz mechanizmy konfliktu niewidoczne na pierwszy rzut oka. Pozwala podejmować racjonalne działania i lepiej przemyśleć kolejne posunięcia; pomaga wykonać najlepszy ruch w oparciu o reguły gry i analizę dotychczasowych ruchów przeciwników. Przede wszystkim daje wewnętrzne poczucie kontroli nad sytuacją, wynikające z wiedzy oraz ze znajomości zasad.

Każde zjawisko, które ma swoje reguły, nawet jeśli są one głęboko ukryte, jest swoistą grą.

Sytuacje konfliktowe, niezależnie od tego czy dotyczą frakcji politycznych, grup etnicznych, religijnych, poszczególnych państw czy jednostek (odnosi się to również do najmłodszych członków społeczeństwa – dzieci), są do siebie bardzo podobne. Mają zbliżoną strukturę, schemat rozwoju sytuacji i narastania nieporozumienia. Co jakiś czas okazuje się jednak, że spory o charakterze lokalnym, konfrontacje pomiędzy jednostkami przeradzają się w wielkie totalne konflikty, niejednokrotnie o charakterze zbrojnym.

* * *

Wojna włosko-abisyńska tocząca się w latach 1935–1936 była jednym z istotniejszych konfliktów o podłożu kolonialnym. Przed wybuchem otwartego sporu dochodziło do ekscesów granicznych i zajmowania przez oddziały włoskie osad należących do Etiopii. Obie strony nie podjęły żadnych zasadniczych kroków, które mogłyby przeciwdziałać otwartemu konfliktowi. Agresja była wynikiem włoskich

13

ambicji stworzenia jednolitej kolonii, która objęłaby Abisynię, Erytreę i Somalię. Wojska włoskie wkroczyły do Abisynii 3 października 1935 roku. Włoska strategia miała polegać na szybkim przełamaniu frontu północnego i zajęciu stolicy, Addis Abeby. Panujący od 1930 roku cesarz Etiopii Hajle Sellasje postanowił wykorzystać ten konflikt do wzmocnienia swojej pozycji i przekonania do siebie niechętnego mu narodu. Zasadniczy schemat walki można określić jako wet za wet. Etiopczycy torturowali pojmanych włoskich jeńców. Włosi, nie przejmując się protokołem genewskim z 1925 roku, używali gazów bojowych zrzucając z samolotów między innymi gaz musztardowy. Już w 1936 roku cesarz udał się na emigrację, co znacznie osłabiło jego pozycję w kraju, Etiopczycy zaś rozpoczęli walkę partyzancką z faszystowskimi Włochami. W 1937 roku miał miejsce punkt kulminacyjny konfliktu. Po nieudanym zamachu na Rodolfo Grazianiego, ówczesnego namiestnika włoskiej kolonii w Afryce, doszło do masakry w klasztorze Debre Libanos położonym na północny zachód od Addis Abeby. Włosi otrzymali informację, że to właśnie tam ukryli się zamachowcy. W odwecie dokonali rzezi około 300 mniszek i mnichów³, a następnie dopuścili się masakry w Addis Abebie. Szacuje się, że w wyniku tych działań śmierć mogło ponieść od 3 do 6 tysięcy ludzi⁴.

W 1947 roku do tych wydarzeń odwołał się Jerzy Nowosielski. Namalował obraz *Bitwa o Addis Abebę*, który tak opisał: „[...] plan bitwy z cienkimi liniami i drobnymi kółeczkami znaków topograficznych, wybuchy granatów (okrągłe białe obłoczki). Kolor, jakim zamalowałem powstające formy, przypominał kolor krajów, za którymi tęskniłem będąc dzieckiem, a więc Abisynię – plan bitwy i niebieski kolor gór abisyńskich – tak powstała *Bitwa o Addis Abebę*”⁵.

Ta przepiękna, składająca się głównie z trójkątów, oniryczna abstrakcja powstała 10 lat po masakrze w Addis Abebie. Nowosielski o tych zdarzeniach mówił: „Nie wiem sam z jakiej przyczyny od dziecka szczególnie ukochałem Etiopię. Dla mnie było wielce tragicznym przeżyciem śledzenie przebiegu wojny włosko-etiopskiej. Byłem wtedy uczniem gimnazjalnym i dla mnie stanowiło osobistą tragedię niszczenie tego państwa i tej kultury. Oczywiście wszystko to z mej strony było bardzo naiwne, niemniej te emocje pozostały w moim sercu. A potem, kiedy zacząłem tworzyć obrazy abstrakcyjne, to oczy-

p. 3

Por. A. Mockler, *Haile Selassie's War*,

Olive Branch, New York 2003.

p. 4

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojna_włosko-abisyńska_\(1935-1936\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojna_włosko-abisyńska_(1935-1936)) [dostęp: 1 lutego 2019].

p. 5

J. Nowosielski, *Nie istnieje dla mnie*

kwestia obrazu, w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Kraków 1998, s. 232.



F. 1

Magdalena Abakanowicz in her studio with the *Runa* from the *War Games* series, Warsaw 1995, fot. A. Starewicz | Magdalena Abakanowicz in her studio with the *Runa* from the *War Games* series, Warsaw 1995, photo A. Starewicz

F. 2

Giver z serii *Gry wojenne*, 1992, fot. A. Starewicz | *Giver* from the *War Games* series, 1992, photo A. Starewicz



wiecie były abstrakcje, lecz zawsze wywoływały pewne skojarzenia uczuciowe. I ten obraz po prostu skojarzył mi się z pewnymi elementami sakralnej architektury etiopskiej. I tytuł przyszedł sam, ja nigdy na siłę nie nadaję tytułów, one rodzą się spontanicznie. Poza tym ja mam wielki sentyment do etiopskiego Kościoła, ulokowanego gdzieś na marginesie prawosławia wschodniego⁶. Ale on magazynował pewne tajemnicze elementy zapomnianego chrześcijaństwa, wypieranego przez jakiś racjonalizm teologiczny. I w mojej świadomości ta wojna to był atak Kościoła zachodniego na wschodni. To była agresja przeciwko chrześcijaństwu wschodniemu. Tak to odbieram i stąd mój dziecięcy czy młodzieńczy dramat⁷.

O losach Addis Abeby pisał także Ryszard Kapuściński. Wydany w 1978 roku *Cesarz* w warstwie faktograficznej opowiadał o cesarzu Etiopii Hajle Sellasje, a także o ludziach z otoczenia monarchy. Kapuściński ukazał dwór cesarza za czasów monarchii konstytucyjnej, w trakcie krwawej rewolucji z 1974 roku i w momencie detronizacji władcy.

„Na szczytach nigdy nie jest ciepło. Wieją lodowate wichry, każdy stoi skulony i musi pilnować się, żeby sąsiad nie stracił go w przepaść⁸”.

Na pierwszy rzut oka to obraz życia cesarza, ale również sytuacji, w jakiej znajdowali się, czy też mogli znaleźć się jego zaufani ludzie. W istocie jednak nie jest to ani reportaż o sytuacji w Etiopii, ani nawet opowieść o osobie Hajle Sellasje. Kapuściński napisał utwór o wymiarze uniwersalnym, którego głównym tematem są mechanizmy władzy, gra „we władzę”. Zwyczajny człowiek podejmując grę o władzę, wchodzi w układy, wzajemne zależności, struktury, w konsekwencji czego może stać się zdemoralizowany i bezduszny. Może stanowić zagrożenie dla innych, a inni mogą zagrażać jemu, bo polityka to ryzykowna gra. Kiedy wycofuje się z rozgrywki, wypada z układów – staje się na powrót kimś całkowicie zwyczajnym. Gra jednak toczy się dalej.

Podobnie uniwersalnego języka użyła w swoim cyklu *Gry wojenne* Magdalena Abakanowicz. W tworzonych w latach 1987–1995 pracach operuje językiem mitu i opowieści o przyrodzie, o „uniwersum”. Język ten posłużył do wyizolowania jej sztuki z otaczającej

rzeczywistości, z historii. Został użyty w taki sposób, aby uniemożliwić rozmaite zawłaszczenia i jednoznaczne polityczne interpretacje. Nadawał sztuce uniwersalny, ponadczasowy wymiar opowieści o śmierci, odrodzeniu i nieustannym procesie – o cyklu życia. Dzięki temu *Gry wojenne* zyskały moc, jaką operowały mity. „Istota mitu nie tkwi ani w sposobie narracji, ani w składni, ale w historii, która jest w nim opowiedziana. Mit jest mową [langage], lecz mową, która pracuje na bardzo wysokim poziomie [...]”⁹.

Abakanowicz o tym okresie swojej twórczości mówiła: „Nie używałam drzewa. Widziałam je jako zakończony twór, zamknięty w sobie. Kilka lat temu zobaczyłam wewnątrz spróchniałego pnia kręgosłup i unerwienie. Wycinane drzewa, muskularne ciała o amputowanych członkach. Metalowe obręcze, które na nie nakładam, są jak bandaż albo jak do atakowania przygotowane żądła, dzioby, tarcze¹⁰”. To, kolokwialnie mówiąc, „odkrycie drzewa” pozwoliło Abakanowicz powrócić do form, które urzekły ją, gdy tworzyła *Abakany* – unerwienie, kręgosłupy, żywe wnętrza. Podobnie jak tam przestrzenna tkanina, tak tutaj spróchniały pień z amputowanymi członkami okazał się „żywym” organizmem, tkanką, ciałem. Siła *Abakanów* tkwi w ich wieloznaczności. Podobnie jest w *Grach wojennych*. Organiczne pnie, żywe formy, kalekie i pozbawione członków, zostają przez artystkę oblepione żywicą/woskiem i owinięte płótnem. Inne, dla odmiany „uzbrojone” metalowymi formami, przywołują skojarzenie z zabójczą bronią. Wszystkie mają horyzontalną formę. Wyglądają jak gigantyczne maszyny bojowe. Jednak nie śmierć jest tu najistotniejsza. Kluczowa jest transformacja i regeneracja prowadząca do odrodzenia. Niszczycielska działalność człowieka zestawiona z witalnością przyrody i mocą życia.

Gry wojenne są jak zbiór reguł prowadzenia gry/walki. Forma wydaje się być czysta, prosta, nieskomplikowana. Jednak to tylko pozorne pierwsze wrażenie. Monumentalne w swoim rozmiarze rzeźby zaskakują użyciem nieoczekiwanego materiału i metody twórczej. Przywodzą na myśl przedmioty magiczne, służące do rytuałów plemiennych, szamańskich. Wydają się trwać w ciągłym procesie tworzenia, wzrastania, niekończącego się powstawania – w procesie narodzin. *Gry wojenne* są jak ciało, jak żywy organizm o skomplikowanej

p. 6
Kościół etiopski jest w istocie kościołem wschodnim, ale nie prawosławnym. Należy do grupy kościołów orientalnych.

p. 7
Rozrzuciłem kawalki siebie do wód Gangesu... – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Agata Ławniczak, 1993, w: J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy, wybór i oprac.* K. Czerni, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 54.

p. 8
R. Kapuściński, *Cesarz*, Agora, Warszawa 2008, s. 19.

p. 9
C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 247.

p. 10
M. Abakanowicz, *Rozmyślenia*, „Konteksty” 2006, nr 3–4, s. 137.

wielowarstwowej i wielowątkowej strukturze, w której gdzieś pod powierzchnią jawią się głębiej ukryte zasady i znaczenia.

Wojna, konflikt – to czas, w którym dorastał Władysław Hasior. Jego prace są pewnego rodzaju mieszanką mitologii i religii. Tworzą język uniwersalny, ponadczasowy i funkcjonujący ponad podziałami, który najpełniej opowiada o agresji i jej niszczycielskich, długotrwałych konsekwencjach. Hasior, szczególnie w swoich assamblage'ach, ukazuje destrukcję, której doświadczył i śmierć, którą widział w czasie wojny. Obiekty kultu, przedmioty sakralne i religijne służą do komunikacji i przekazywania kluczowych ponadczasowych prawd.

Dorastający na ziemi sądeckiej artysta tworzył obiekty, wyrosłe z połączenia znajomości sztuki współczesnej i fascynacji ludowością, prymitywizmem, lokalnością, mitologią i legendami. Przytaczana wielokrotnie w literaturze opowieść o św. Kindze, broniącej zakonnic przed Tatarami, najpełniej pokazuje rodowód poetyckich fascynacji Hasiora. Magiczny grzebień rzucony przez Kingę sprawił, że przed agresorem wyrósł nieprzenikniony las, błękitna wstążka wyjęta z włosów zamieniła się w wąwóz i rwący potok, laska Kingi w drzewo. Niezwykła moc natury została użyta jako tarcza przeciwko wojnie. Jak w *Grach wojennych* powalony pień drzewa, tak i tutaj las wyrastający z grzebienia zamienił się w broń, otrzymał nowe znaczenie, zaczął pełnić inną funkcję.

O swojej fascynacji przedmiotem i języku twórczym Hasior mówił: „Przecież ten rodzaj działań istnieje od początku, a wynika z [...] potrzeby, by nadawać przedmiotom i rzeczom inne niż ich codzienne, użytkowe znaczenie. [...] Tak jak w ludowych opowieściach funkcjonują latające dywany, siedmiomilowe buty i czapki-niewidki, tak jest i szansa wśród milczących, czekających przedmiotów, że ktoś – artysta – zechce ten przedmiot wziąć do ręki i uruchomić sferę zawartych w nim poetyckich znaczeń”¹¹.

p. 11 *Cmentarz*, assamblage z 1968 roku, uderza oszczędnością i prostotą użytych środków. Aluminiowe krzyże/mogiły, druczane drzewa, górująca nad wszystkim figurka Matki Boskiej z wypalonymi, zwęglonymi wnętrzościami, która została zestawiona ze swoistym cytatem – fragmentami trzech prac Andrzeja Wróblewskiego z cyklu *Rozstrzelanie*¹². Cytaty wybrane przez Hasiora to jedne z najbardziej

p. 11

M. Grochowska, *Jechał na jawie i śpiewał*, „Gazeta Wyborcza” z 8.06.1999, cyt. za: A. Żakiewicz, *Władysław Hasior 1928–1999*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 35.

18

p. 12

Są to: *Rozstrzelanie surrealistyczne*, 1949; *Rozstrzelanie zakładników*, 1949; *Rozstrzelanie*, 1949.

sugestywnych przedstawień wojennej traumy w polskiej sztuce. Całość przywodzi na myśl obrazy wotywnie z wizerunkami Matki Boskiej Płaszczowej, tutaj pozbawionej opiekuńczej szaty; budzi skojarzenia ze średniowieczną sztuką sakralną i z pewnością jest wyrazem fascynacji Hasiora tym okresem w sztuce, a w szczególności jego „podhalańską” odmianą. Z tego głębokiego zainteresowania człowiekiem, przedmiotem, symbolem, religią i sztuką powstają obrazy/obiekty.

Ta ogromna świadomość oraz docenianie wagi i roli tradycji w sztuce, w połączeniu z wielowątkowością i uniwersalizmem tworzy oryginalny, mocno ugruntowany język. Język, którym nie mówi się wprost, ale który jest jednak językiem bardzo sugestywnym, wręcz porażającym.

„Wojna to zwierzę. To jest żywy organizm, pasożyt na ciele narodów; on rośnie z polityki, ekonomii, religii, strachu, z wszystkiego; wszystko Pożera, a wydała śmierć i zniszczenie. Owo zwierzę – ono ma swoją młodość, ma wiek dojrzały, ma starość; ma swe wdechy i wydechy; ma zimę, ma lato, a nie są to zimy i lata Ziemi. Ci ludzie już instynktownie pojmują owe cykle, potrafią je przewidzieć i przystosować się do zmieniających się warunków, jak do suszy, deszczu czy mrozu. Zwierzę jest ich bogiem. Z obawą i nadzieją spoglądają w jego chmurne oblicze. Z drobnych oznak odczytują nastrój bóstwa. Gdzie padnie palący wzrok? Czego dotknie karząca dłoń? Kulą się w swych domach, gdy ponad nimi grzmie bombowce. [...] To wszystko jest wzajemnie sprzężone, powiązane, nici biegną przez całą kulę ziemską”¹³.

p. 13

p. 13

J. Dukaj, *Xavras Wyzryn i inne fikcje narodowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 12.

19

WAR GAMES

WAIT A MOMENT.
THAT'S WHAT THEY ALL SAY. I GRANT NO REPRIEVES.
YOU PLAY CHESS, DON'T YOU?
HOW DID YOU KNOW THAT?
I HAVE SEEN IT IN PAINTINGS AND HEARD IT SUNG IN BALLADS.
YES, IN FACT, I'M QUITE A GOOD CHESS PLAYER.'

N. 1

In Ingrid Bergman's film *The Seventh Seal*, Antonius Block, a knight returning from the Crusades, is surprised to encounter Death and challenges him to a chess match. The work, which is firmly set in the realities and atmosphere of the Middle Ages, is a picture of human life. The game of chess Antonius plays is a metaphorical tale of his fortunes and vicissitudes. His chess debut is his birth, while the unfolding game is his full, adult life, which lasts until the arrival of the endgame and Death's final move... checkmate.

Like every game, chess is governed by certain rules and mechanisms and an attempt can be made to study, describe and understand those principles. In fact, games like chess were the first type to be analysed by mathematicians in the nineteen twenties and thirties. They belong to the group of two-player, constant-sum games of which zero-sum games such as chess are a special case. In 1944, mathematician John von Neumann and economist Oskar Morgenstern published their *Theory of Games and Economic Behaviour*, a groundbreaking work which became the basis for the modern game theory developed by John Forbes Nash. His PhD thesis on the topic of equilibrium in non-cooperative games, now known as the Nash Equilibrium, was published in 1950 and won him the Nobel Prize in Economic Sciences.

Game theory is the area of mathematics concerned with actions in situations of conflict. It describes various circumstances under which specific decisions may have an impact on the outcome of the game. It is not the study of either the causes or the origins of conflicts; its focus of interest is on the optimal solutions to them. With time, game theory was widely applied in evolutionary biology, economics, philosophy, political studies and sociology. In each of those fields, it fundamentally serves as a tool for examining models

N. 1

The Seventh Seal, screenplay
and direction by Ingmar Bergman, 1957; English
translation retrieved from the Internet Movie
Script Database at [https://www.imsdb.com/scripts/
Seventh-Seal,-The.html](https://www.imsdb.com/scripts/Seventh-Seal,-The.html) on 05.02.2019,
no translator's name.

for optimal decision-making and adopting strategies for the action to be taken. Some theorists are of the opinion that it provides explanatory bases for strategic thinking, while others consider it to be simply 'advisory' as regards what to do in the game in order to win as much as possible.²

N. 2

Game theory is sometimes referred to as mathematical conflict theory, which is, however, a simplification, given that, in practice it is also engaged with games which permit cooperation between the players. One of the most famous of the examples examined by way of game theory is the 'prisoners' dilemma'. Two associates suspected of having committed a crime are under arrest and have no means of communicating with each other. The investigators have insufficient evidence to convict both of them, so they approach each of them with an offer; 'accuse the other and go free'. The arrestees have two strategies they can choose from. They can stay silent, which is cooperating with each other, or they can betray the other by accusing them. If one of them chooses betrayal and the second stays silent, the betrayer will be set free and the other will be sentenced to five years imprisonment. If they both keep quiet, then they will both serve one year in prison. If they both choose betrayal, then they will both end up serving a three-year sentence.³ As far as game theory is concerned, the best strategy from the standpoint of the arrestees' individual interests is to choose betrayal and testify against the other because, in that case, the penalty they receive will be less, no matter what the other arrestee chooses to do.

N. 3

The 'prisoner's dilemma' is a game that can be played repeatedly, which will affect the choice of strategy, since each player has the opportunity of punishing the second player for 'betraying' them in previous rounds. In the repeated version, the best strategy is 'tit for tat', given that it expresses the principle of reciprocity. With the first step of that strategy, the player voices a willingness to cooperate; they want to come to an agreement. The subsequent steps mirror their opponent's decision. The strategy is an extraordinarily simple one. It was described long ago in the Code of Hammurabi and it produces surprisingly good results. It features a 'friendly' attitude in the initial phase and the assumption that we will continue to proceed

N. 2

Ryszard Paweł Kostecki, *Wprowadzenie do teorii gier*, http://www.fuw.edu.pl/~kostecki/teoria_gier.pdf, retrieved on 01.02.2019.

24

N. 3

See Tadeusz Płatkowski, *Wstęp do Teorii Gier*, Uniwersytet Warszawski, Warsaw 2011, p. 9, https://www.researchgate.net/publication/228483221_Wstep_do_Teorii_Gier, retrieved on 01.02.2019.

as our rival has proceeded with us, but with a tendency to forget all about previous betrayals if our opponent begins cooperating again. The principle of mutuality is human beings' natural inclination; it is intuitive behaviour which springs from the evolutionary process. It is a result of the quest for equilibrium in the world and in relationships between people and between communities.

Game theory is not a universal tool for solving any and every kind of conflict, though, for it presupposes rational behaviour on the part of the participants. However, pointing to what is rational for individual players is not all that clear-cut a matter. The assumption that all anyone wants is purely and simply to multiply their gains in the game is also sometimes at odds with the truth. When we want to solve the prisoner's dilemma, we have to accept that every prisoner would prefer a shorter sentence to a longer one and that the fate of the second prisoner and the length of the sentence handed down to that person will be of no account to them. The reality can often be different. In life, people are prompted by all sorts of convictions and motives. There is no one rule for proceeding. In particular, behaviour in situations of conflict can be diverse and is sometimes spontaneous and thus difficult to predict. Even so, game theory enables us to discover and understand a conflict's rules and mechanisms, which are invisible at first glance. This makes it possible to take rational actions and think through one's next move more effectively; it assists both in making the best move on the basis of the rules of the game and in analysing one's opponents' moves thus far. First and foremost, knowledge of, and familiarity with, the rules gives an inner sense of control over the situation.

Every phenomenon, which has its own set of rules, even if they are deeply hidden, is a *sui generis* game.

Irrespective of whether situations of conflict relate to political factions, ethnic or religious groups, particular states or individuals, including the youngest members of society, children, they are very much alike. Their structure is similar, as is the pattern by which the situation develops and the misunderstanding grows. From time to time, though, it turns out that local disputes, confrontations between individuals, will turn into massive, total conflicts, which, on many an occasion, are armed.

25

The Italo-Abyssinian War of 1935 to 1936 was one of the most crucial conflicts with colonialism as the underlying issue. Before it broke out, the dispute had reached the point of excesses at the borders and Italian army units occupying settlements which belonged to Ethiopia. Neither side took so much as a single step which might have prevented an open conflict. The aggression was the result of Italian ambitions to establish a homogenous colony which would encompass Abyssinia, Eritrea and Somalia. The Italian army invaded Abyssinia on 3rd October 1935. Italy's strategy was designed to accomplish a fast breakthrough on the northern front and the rapid seizure of the capital, Addis Ababa. The Ethiopian emperor, Haile Selassie, who had ruled since 1930, though with little popular acceptance, decided to use the conflict to reinforce his own position and win his nation round. The war's fundamental pattern could be described as 'tit-for-tat'. The Ethiopians tortured their Italian prisoners-of-war. The Italians, paying no heed to the Geneva Protocol of 1925, employed chemical weapons, including mustard gas, which they dropped from aeroplanes. After the fall of Addis Ababa in May 1936, the emperor went into exile, significantly weakening his position at home. The Ethiopians launched a partisan fight against the Italian fascists. The conflict reached its peak in 1937. Following an unsuccessful attempt to assassinate Rodolfo Graziani, Viceroy of Italy's East African colony, the Italians received information that the would-be assassins had gone into hiding at the Debre Libanos monastery, which lies to the north-west of Addis Ababa. In retaliation, Graziani authorised a massacre in the monastery. Around three hundred nuns and monks were butchered⁴ and the slaughter then spread to Addis Ababa. Estimates put the number of people who died as a result of that reprisal at between three and six thousand.⁵

In 1947, Jerzy Nowosielski invoked those events, painting *The Battle of Addis Ababa*. He described the work as: "(...) the battle layout, with slender lines and tiny circles as topographical symbols, and grenade explosions (the round, white clouds). The colour I used to paint the nascent forms recalls the colour of the countries I longed for when I was a child, and thus Abyssinia—the layout of the battle

n. 4
cf. Anthony Mockler, *Haile Selassie's War*, Olive Branch, New York 2003.
n. 5
[https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojna_włosko-abisyńska_\(1935-1936\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojna_włosko-abisyńska_(1935-1936)), retrieved on 01.02.2019.

n. 6
Jerzy Nowosielski, *Nie istnieje dla mnie kwestia obrazu*, in: 1 Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później, Fundacja Nowosielskich, Galeria Starmach, Krakow 1998, p. 232.

n. 7
In essence, the Ethiopian Church is of the East, but is not Eastern Orthodox. It belongs to the Oriental Orthodox communion.

and the blue of the Abyssinian mountains—and so *The Battle of Addis Ababa* was created.”⁶

n. 6

This glorious, oneiric abstract, composed primarily of triangles, was created ten years after the massacre in Addis Ababa. In conversation with radio journalist Agata Ławniczak, Nowosielski said of those events: “I don't know what caused me to fall in love with Ethiopia in particular as a child. To me, following the course of the Italo-Ethiopian War was an enormous, tragic experience. I was a middle school pupil at the time and, for me, the destruction of that country and its culture constituted a personal tragedy. Of course, on my part, all of that was very naïve. Nevertheless, those emotions stayed in my heart. And then, when I started creating abstract paintings, they were abstracts, of course, but they always evoked certain emotional associations. And, quite simply, this painting brings certain elements of Ethiopian sacral architecture to my mind. And the title arrived of its own accord. I never have to force my titles. They're born spontaneously. What's more, I have a huge affection for the Ethiopian Church, which lies somewhere on the margin of Eastern Orthodoxy.”⁷ But it has accumulated certain mystic elements of the forgotten Christianity, which has been ousted by a kind of theological rationalism. And, in my consciousness, that war was the Western Church attacking the Eastern. It was aggression against Eastern Christianity. That's how I construed it and that's where that tragic childhood or youthful experience of mine came from.”⁸

n. 7

n. 8

Ryszard Kapuściński⁹ also wrote about the fortunes and vicissitudes of Addis Ababa. The factual stratum of his book, *The Emperor: Downfall of an Autocrat* (1978), tells the story of Emperor Haile Selassie and the people in his immediate circles. Kapuściński presented the imperial court during the era when Selassie's constitutional monarchy held sway, in the course of the bloody revolution of 1947 and at the moment of the ruler's dethronement: “It's never comfortable on the summits. An icy wind always blows, and everyone crouches, watchful lest his neighbour hurl him down the precipice.”¹⁰

n. 9

n. 10

At first glance, it draws a picture not only of the emperor's life, but also of the situation that he found himself in and that those he trusted might have found themselves in. However, in reality, it is

n. 8
Rozrzuciłem kawalki siebie do wód Gangesu... – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Agata Ławniczak, 1993, in: Jerzy Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, selected and compiled by Krystyna Czerni, Wydawnictwo Znak, Krakow 2012, p. 54.

n. 9
Ryszard Kapuściński (04.03.1932-23.01.2007) was an internationally acclaimed, award-winning journalist, author, poet and photographer – *trans.*

n. 10
Ryszard Kapuściński, *Cesarz*, Agora, Warszawa 2008, p. 19. / *The Emperor: Downfall of an Autocrat*, trans. Willam R. Brand and Katarzyna Mroczkowska-Brand, Penguin Books Ltd, London 2006, translation originally published by Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, CA 1983; retrieved from: <https://books.google.pl/books?id=sLchOleQl5oC&printsec=frontcover&dq=kapuściński+the+emperor&hl=en&sa=X&ved=0ahUKWwj6262bp8rgAhVisosKHe5kA5gQ6AEIKTAA#v=onepage&q=kapuściński+the+emperor&f=false> 05.02.2019, no page number.

neither reportage concerning the situation in Ethiopia nor is it even a story about Haile Selassie himself. With *The Emperor*, Kapuściński wrote a work of universal dimension, a work which takes the mechanisms of power and power games as its main theme. An ordinary person playing power games enters into agreements and deals, mutual dependency and structures where they may become demoralised and soulless as a consequence. They might represent a threat to others and others might be a danger to them, because politics is a high-risk game. When they withdraw from the game, dropping out of the deals, they become someone completely normal again. The game goes on, though.

Magdalena Abakanowicz used a similar universal device in her *War Games* series (1987–1995), where she employed the language of myth and stories of nature, of a *universum*. That language served to isolate her art from the reality around it, from history. It was used in a way which rendered all kinds of appropriation and explicit political interpretation impossible and endowed her work with the universal, timeless dimension of a story about death, rebirth and a continual process... about the cycle of life. It was thanks to this that *War Games* obtained the power with which myths operate.

“[The] substance [of myth] does not lie in its style, its original music or its syntax, but in the *story* which it tells. Myth is language, functioning on an especially high level (...).”¹¹

Abakanowicz wrote of this period in her work as follows: “I used no wood. I saw it as a finished creation, complete unto itself. A few years ago, I saw a spine and innervation inside a decaying tree trunk. A felled tree, a muscular body, its limbs amputated. The metal bands I place on it are like bandages or like stings, like beaks, like shields ready to attack.”¹²

This ‘discovery of wood’, to put it colloquially, enabled Abakanowicz to return to the forms which had cast a spell on her when she was creating her *Abakans*, in other words, to innervation, spines, living interiors. Like the spatial fabric then, the rotting tree trunk with its amputated limbs here proved to be a ‘living’ organism, living tissue, a living body. The force of the *Abakans* lies in their ambivalence. The same is true of *War Games*. Abakanowicz coated organic tree trunks, living forms, mutilated and deprived of their limbs, in resin/wax and

wrapped them in canvas. For variety, others were ‘armed’ with metal forms which evoke associations with a murderous weapon. All of them are horizontal. They look like gigantic machines of war. However, death is not the most important thing here. The crucial aspect is that of transformation and regeneration leading to rebirth. Humankind’s destructive activity is juxtaposed with the vitality of nature and the life force.

Abakanowicz’s *War Games* are like a collection of rules for running a game/war. The form seems to be pure, straightforward, non-complex. This, though, is merely ostensible, a first impression and no more. Monumental in size, the sculptures startle us with the unexpected material and creative method used in their making. They bring to mind magical objects used in tribal, shamanic rituals. They seem to endure in a constant process of creation, growing, an unending beginning... in the process of birth. *War Games* are like a body, like a living organism with a complex, many-layered and many-levelled structure wherein, somewhere beneath the surface, hidden rules and meanings emerge.

War and conflict... such were the times in which Władysław Hasiór grew up. His works are a kind of mixture of mythology and religion. They create a universal, timeless language, which functions beyond the divisions that speak most completely of aggression and its destructive, long-term consequences. In his assemblages, in particular, Hasiór presents the destruction he experienced and the death he saw during the Second World War. Religious and sacral buildings and objects serve to communicate and convey pivotal, timeless truths.

Hasiór, who was born and grew up in Nowy Sącz¹³, created objects which sprang from combining his knowledge of modern art and his fascination with folk art, primitivism, localness, mythology and legends. The tale of Saint Kinga defending the nuns from the Tatars, which is repeatedly cited in the literature, most fully demonstrates the origins of Hasiór’s poetic fascinations. The magical comb she cast to the ground caused an impenetrable forest to spring up in front of the attackers, a blue ribbon she pulled from her hair turned into a gorge with a swift-flowing torrent of water racing through it and her staff was transformed into a tree. Nature’s extraordinary force was used

N. 11
Claude Lévi-Strauss, *The Structural Study of Myth*, in: Structural Anthology, trans. Claire Jacobson and Brooke G. Schoepf, Basic books Inc., New York 1963, p. 210; retrieved at https://monoskop.org/images/e/e8/Levi-Strauss_Claude_Structural_Anthropology_1963.pdf on 05.02.2019.

N. 12
Magdalena Abakanowicz, *Rozmyślania*, in: “Konteksty” 2006, No. 3–4, p. 137.

N. 13
A town situated in the forelands of several mountain ranges in south-east Poland, close to the border with the present-day Slovakia – *trans*.

as a shield against war. Like the felled tree trunk in *War Games*, the forest springing from her comb was transformed into a weapon, it obtained a new meaning and began to fulfil a different function.

Hasior himself spoke of his fascination with the object and with creative language, saying: "I mean, this kind of activity has existed from the outset and it springs from (...) a need to endow objects and things with something other than their daily, utilitarian meaning. (...) Like the flying carpets, seven-league boots and a magic invisibility caps function in folk tales, there's that which someone... an artist... will want to pick up from amidst the silent, waiting objects and then set the sphere of poetic meanings within it in motion."¹⁴

N. 14

Hasior's *Cemetery* assemblage, created in 1968, is striking in the frugality and simplicity of the materials used. Aluminium grave-stone crosses, wire trees and, hovering over everything, a towering figure of the Madonna, with burned, charred entrails, juxtaposed with a *sui generis*, visual quotation; fragments of three works from Andrzej Wróblewski's *Executions* series.¹⁵ The fragments Hasior chose are some of the most evocative presentations of the trauma of war in Polish art. In its entirety, *Cemetery* brings to mind votive pictures featuring images of the Virgin of the Mantle, here deprived of her robe; it triggers associations with mediaeval sacral art and is certainly an expression of Hasior's fascination with the work of that period and, in particular, with the form it took in Poland's Podhale¹⁶ region. It was from that profound interest in human beings, the object, the symbol, religion and art that his paintings/objects were born.

N. 16

This vast awareness and appreciation of the importance and role of tradition in art, combined with many-levelled complexity and universalism, creates an original, firmly grounded language. A language not spoken outright, yet highly evocative, quite simply, transfixing.

"War is an animal. It is a living organism, a parasite on the bodies of nations; it springs from politics, economics, religions, fear, from everything; it Devours everything and excretes death and destruction. This animal, it has its youth, its adulthood, its old age; it has its inhalations and exhalations; it has winter and it has summer, but they are not the winter and summer of the Earth. These people [here, in this war zone] instinctively grasp those cycles now, they're able

N. 14

Magdalena Grochowska, *Jechał na jawie i śpiewał*, in: "Gazeta Wyborcza", 8.06.1999, citing: Anna Zakiewicz, *Władysław Hasior 1928–1999*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warsaw 2005, p. 35.

N. 15

The works in question are *Surrealist Execution* (1949), *Execution of Hostages* (1949) and *Execution* (1949).

N. 16

Poland's southernmost region, situated in the foothills of the Tatra Mountains – *trans.*

30

to foresee and adapt to changing conditions like drought, rain and freezing temperatures. The animal is their god. They gaze at his lowering countenance with fear and hope. They interpret the divine mood from tiny signs. Where has the scorching glance fallen? What has the retributory hand touched? They cower in their homes as the bombers thunder overhead. (...) All this is mutually connected, linked, the threads run right around the globe."¹⁷

N. 17

N. 17

Jacek Dukaj, *Xavras Wyzryn i inne fikcje narodowe*, Wydawnictwo Literackie, Krakow 2010, p. 12.

31



Jerzy Nowosielski, *Bitwa o Addis Abebę*, 1947, olej/plótno, 136,7 × 78,4 cm,
fot. M. Gardulski | Jerzy Nowosielski, *The Battle of Addis Ababa*, 1947, oil on canvas,
136.7 × 78.4 cm, photo M. Gardulski



Władysław Hasiór, *Cmentarz*, 1968, technika mieszana, assamblage, 65 × 95 × 10 cm, fot. T. Maryks | Władysław Hasiór, *Cemetery*, 1968, mixed media, assamblage, 65 × 95 × 10 cm, photo T. Maryks



Magdalena Abakanowicz, *Giver* z serii *Gry wojenne*, 1992, drewno, stal, 130 × 563 × 100 cm, fot. T. Maryks | Magdalena Abakanowicz, *Giver* from the *War Games* series, 1992, wood, steel, 130 × 563 × 100 cm, photos T. Maryks



Magdalena Abakanowicz, *Runa* z serii *Gry wojenne*, 1995, drewno, stal, płótno, żywica, 130 × 615 × 140 cm, fot. T. Maryks |
Magdalena Abakanowicz, *Runa* from the *War Games* series, 1995, wood, steel, canvas, resin, 130 × 615 × 140 cm, photos T. Maryks

KRZESŁO, ŁAWKA



MARIA POPRZEĆKA

KRZESŁO, ŁAWKA

Nieważne, jaka była intencja Warhola – z jego programowo niejasnych wypowiedzi można wypreparować dowolny program. Ważne, że jego multiplikowane techniką sitodrukową zdjęcie krzesła elektrycznego stało się na długie lata obrazem emblematycznym dla walki o zniesienie w USA kary śmierci. Najbardziej wstrząsającym obrazem ze składających się na cykl *Death in America*. Widok krzesła stojącego w pustej celi nie stracił swojej siły, mimo że samo urządzenie – prezentowane jako staroświecki mebel oswojony przydomkiem Old Sparky – doczekało się muzealizacji. Siły nie odebrała pracy Warhola także galeryjna i komercyjna kariera artysty. Londyńska galeria prowadząca sprzedaż sztuki w walutach wirtualnych właśnie *Krzesła* wybrała jako najdroższe dzieło zaoferowane w bitcoinach. Co więcej, obraz bywa traktowany jako element dekoracji wnętrz, „jeśli kolorystyka koresponduje z zasłonami” – co ze zdumieniem stwierdził jeden z biografów artysty. Sam Andy Warhol zapewne nie miałby nic przeciwko temu.

Praca *Electric Chair* nie straciła swej siły, ponieważ sprawa, której dotyczyła – kara śmierci – pozostaje w USA aktualna. Aktualna pozostaje także metoda jej egzekucji. W grudniu 2018 roku w stanie Tennessee wykonano wyrok śmierci na 61-letnim Davidzie Millerze, który 36 lat temu brutalnie zgwałcił i zamordował niepełnosprawną umysłowo dziewczynę. Miller na własną prośbę został stracony na krześle elektrycznym. Nie był pod tym względem ani pierwszy, ani jedyny. Więźniowie wybierają krzesło elektryczne jako formę protestu przeciwko stosowanemu w Stanach zastrzykom z trucizny. Ta metoda – uznana za najbardziej humanitarną z przysługujących skazanym form pozbawienia ich życia – okazuje się zawodna, ponieważ może przedłużyć męczarnie traconego nawet do 20 minut. Z drugiej strony egzekucja na krześle elektrycznym od lat budzi sprzeciw, dlatego liczne stany już wiele lat temu zaczęły się z niej wycofywać, odsyłając krzesło do muzeum. Procedura jest straszna: ogolony, przytroczony do krzesła skazaniec ze skórzaną maską na twarzy, podłączony do elektrod, wpada w drgawki; prąd pali skórę, rozchodzi się swąd, dzięki któremu krzesło zyskało inną więzienną ksywkę – Old Smokey. Dochodzi do krwotoków, wypróżnienia, ale wszystko trwa tylko 35 sekund, a nie kilkanaście minut.

Krzeseł Warhola zostało zestawione ze szkolną ławką Kantora. Dlaczego nie z krzesłem, które przez lata było tak ważnym elementem Kantorowskiego „interioru imaginacji”? Dlaczego nie z krzesłem z *Wariata i zakonnicy* czy krzesłem z *Maszyny aneantyzującej*? Dlaczego nie z krzesłami-pomnikami, krzesłami-kolosami? Odpowiedź jest prosta – bo jego sens jest inny. Diametralnie inny, co winno nam uzmysławiać, jak przeciwne treści mogą nieść pospolite przedmioty. Krzesło, niezależnie od tego, jakimi znaczeniami Kantor je obarczał, było przedmiotem wyciągniętym z peryferii odległych od sfery Sztuki; pozbawionym znaczenia i funkcji przedmiotem najniższej rangi, który został podniesiony do Wielkości, do formy monumentalnej. Było afirmacją twórczości artystycznej, tak jak ją Kantor rozumiał. Również tej twórczości upostaciowaniem. Dlatego też ostatnim krzesłem Kantora stało się krzesło w pośmiertnie wystawionym spektaklu *Dziś są moje urodziny* z 1990 roku. Puste, miało zarówno przypominać o nieobecności artysty, jak i go w sztuce uobecniać.

Natomiast w Kantorowskim imaginarium *killer image* to szkolna ławka. W przeciwieństwie do potężnych *Krzesel*, jest mała i nędzna. Ale to ona jest głównym rekwizytem „teatru śmierci”. Sztywno wypełniająca przestrzeń „umarłej klasy” ławki są siedliskiem śmierci. W nich tkwią ludzie/manekiny „bliscy śmierci, niektórzy już umarli”. Daremnie zrywają się do życia, wyrzucając z siebie idiotyczne resztki szkolnych nauk. Przekrzykują się, przepychają, przedrzeźniają, ale po każdym rejuwachu, doprowadzeni do porządku, wracają na swoje miejsca w ławkach. Albowiem ze szkolnej ławki nie ma ucieczki. Ławka jest grobem – obok kukły chłopca, niczym wierny kolega ze szkolnej ławy, miejsce zajmuje nagrobny krucyfiks. Ostatecznie Kantor przesądził o nagrobnym przeznaczeniu szkolnej ławki, nadając jej formę nagrobkowi matki na cmentarzu Rakowickim w Krakowie. Sam także został w nim pochowany kilka lat później.

A CHAIR AND A BENCH

What Warhol intended is of no matter ... his intentionally ambiguous utterances can be used to illustrate all manner of intentions. What is of matter is that, for many years, his photograph of the electric chair, iterated using screen printing technology, was an emblematic image for the fight to abolish the death sentence in the USA. It is the most terrifying of the images comprising his *Death in America* series. The sight of the chair, standing in an empty cell, has lost none of its power, even though the devices themselves have become museum pieces displayed as antiquated furniture, tamed and rendered familiar by their nickname, Old Sparky. The work has lost none of its power as a result of Warhol's art-gallery and commercial career, either. A London gallery selling art for cryptocurrency chose *Electric Chair* as the most expensive work to be offered for bitcoins. Moreover, as one of Warhol's biographers noted in amazement, the picture has been treated as an element of interior décor, with commentary as to whether the colour scheme would go with the curtains. Warhol himself would most probably have nothing against that.

Electric Chair has lost none of its forcefulness because the issue it addresses, the death penalty, still exists in the USA today. As does the method of carrying it out. In December 2018, sixty-one-year-old David Miller was executed by the State of Texas for the savage rape and murder of a young, mentally disabled woman thirty-six years previously. He died in the electric chair at his own request. In that, he was neither the first nor the only person. Prisoners choose the electric chair as a form of protest against the lethal injections used in the United States. That method, which is deemed the most humanitarian of the forms of execution from which death row inmates can choose, has proved to be unreliable, extending the suffering of the condemned for as long as twenty minutes. On the other hand, execution by means of the electric chair has excited opposition for years and numerous states dropped the method long ago, consigning their devices to a museum. The procedure is appalling. The condemned person, head shaved, strapped to the chair, face masked by a leather hood, connected to electrodes, starts convulsing, the current singes their skin and the stench of burning spreads, which gave rise to another nickname for the chair; Old Smokey. Then come the haemorrhages, the

involuntary release of bladder and bowels, but the whole thing takes just thirty-five seconds and not anything up to twenty minutes.

Warhol's *Electric Chair* was juxtaposed with Tadeusz Kantor's school bench. Why not with the chair which had been such a vital aspect of the Kantorian 'interior of the imagination' for so many years?

n. 1 Why not with a chair from *The Madman and the Nun*¹ or with a chair
 n. 2 from his 'aneantisating machine'?² Why not with the chair-monuments, the chair-collossi? The answer is simple; because its meaning is different. Diametrically different, which should alert us to how contrary the content borne by common-or-garden objects can be. Regardless of the messages which Kantor loaded it with, the chair was drawn from the distant peripheries of the sphere of Art, devoid of meaning and function, an object of the lowest order elevated to Greatness, to monumental form. It was an affirmation of artistic creativity as Kantor understood it and of that creativity personified, too. This is also why Kantor's last chair became the chair in the production of *Today Is My Birthday*, which had its premiere shortly after his death in December 1990. Empty, it was intended both to recall his absence and render him present in the play.

However, within the Kantorian imaginarium, the killer image is actually the school bench. Unlike his mighty *Chair*, it is paltry.

n. 3 Yet this is the main prop in his Theatre of Death³. Starkly filling the
 n. 4 spaces in his 'dead class'⁴, the benches are death's abode. The people-mannequins, close to death, some of them already no longer alive, as Kantor himself described them, sit on them. They spring into life, babbling idiotic, residual scraps of their 'school-learning', but they spring in vain. They shout one another down, push and shove, mimic and mock, but after each uproar, they settle down, order is restored and they return to their places on the benches. For there is no escaping the school bench. The bench is the grave. The place next to a puppet boy is occupied by a form perched there like a trusty schoolfriend... a tombstone cross. In the end, Kantor settled the sepulchral predestination of the school bench by endowing his mother's grave in Krakow's famous Rakowicki Cemetery with one as a monument. He himself was buried there a few years later.

n. 1
 A play written by Stanisław Ignacy Witkiewicz, known as 'Witkacy', in 1923. It was produced by Tadeusz Kantor in 1963 at the Krzysztofory Gallery in Krakow – *trans.*

n. 2
 "Kantor constructed a huge pyramid of joined-up chairs in the form of a mobile which shuddered and juddered as it was activated (...) This machine drowned out the actors speech and pushed them off the stage, making it impossible for them to perform"; Noel Witts, *Tadeusz Kantor*, Routledge, Abingdon, Oxon – New York 2019, p. 37 – *trans.*

n. 3
 An artistic period in Kantor's life, described in his manifesto entitled *The Theatre of Death* (1975) – *trans.*

n. 4
The Dead Class (1975) was the first of Kantor's 'theatre of death' productions – *trans.*



P. 1

Tadeusz Kantor, *Ławka*, prezentowana na wystawie w pierwszej siedzibie Galerii Starmach na Rynku Głównym w Krakowie, 1995, fot. M. Gardulski | Tadeusz Kantor, *Bench*, on display in the Starmach Gallery's first venue on the Old Market Square in Krakow, 1995, photo M. Gardulski



Tadeusz Kantor, *Ławka*, 1975, technika mieszana, wymiary zmienne, fot. T. Maryks | Tadeusz Kantor, *Bench*, 1975, mixed media, dimension variable, photos T. Maryks



Andy Warhol, *Electric Chair*, 1971, sitodruk, 90 × 122 cm, fot. M. Gardulski | Andy Warhol, *Electric Chair*, 1971, screenprint on white paper, 90 × 122 cm, photo M. Gardulski



MACIERZYŃSTWO

ANDA ROTTENBERG

MACIERZYŃSTWO

Hodegetria, Hodigitria, czyli Wskazująca Drogę, jest najstarszym – sięgającym IV wieku – i najbardziej rozpowszechnionym typem ikonograficznym przedstawienia Matki Bożej z Dzieciątkiem. W pierwotnym wzorze Maria ukazana jest frontalnie, najczęściej w półpostaci. Na lewym ramieniu trzyma Dzieciątko, wskazując na nie dostojnym gestem prawej dłoni.

Na terenie Ukrainy, Polski i Słowacji typ Hodegetrii należał do najczęściej spotykanych ikon zarówno w cerkwi prawosławnej, jak i w unickiej, która – przypomnijmy – powstała w roku 1596 na mocy Unii w Brześciu, łączącej prawosławny obrządek z hierarchiczną podległością katolickiej stolicy apostolskiej w Rzymie. Łemkowie, mieszkający na ówczesnym pograniczu Ukrainy i Korony, także przyjęli to wyznanie. Po rozbiorach znaleźli się pod administracją austro-węgierską i przeszli na obrządek greckokatolicki. Posługiwali się językiem rusińskim, podobnym do staro-cerkiewno-słowiańskiego, z różnymi naleciałościami. Mieszkali na wsi, gdzie stawiali swoje drewniane chyże z zaznaczonym na biało duktem spojeń. Budowali drewniane cerkiewki z kopulastymi zwieńczeniami. Uprawiali niewielkie poletki, zajmowali się produkcją dziegciu, mieli upodobanie do rzemiosła artystycznego i muzyki. Pisali ikony, które daleko odbiegały od kanonicznego pierwotnego wzoru, a Maria często miała na nich twarz dobrodusznej gospodyni. W wieku XX malowane wizerunki świętych coraz częściej zastępowano naklejonym na deskę powielanym oleodrukiem, szczególnie popularnym w biedniejszych domach. Autorstwo pierwotnego wzoru nie miało dla wiernych żadnego znaczenia.

28 kwietnia 1947 roku rozpoczęła się w Polsce akcja „Wisła”. Łemkowie, razem z Bojkami, Ukraińcami i resztą ludności wyznania greckokatolickiego oraz prawosławnego, zaczęli znikać ze swoich domów. Do kwietnia 1950 roku przesiedlono 140 tysięcy mieszkańców południowo-wschodniej Polski. Inteligencję, księży greckokatolickich i osoby podejrzane o współpracę z UPA kierowano do więzień lub Centralnego Obozu Pracy w Jaworznie – niegdysiejszej filii KL Auschwitz przysposobionej na potrzeby nowego reżimu. Pozostali jechali do „punktów rozdzielczych” w Olsztynie, Szczecinku, Poznaniu i Wrocławiu, skąd kierowano ich na osiedlenie zgodnie z Planem Ewakuacyjnym, przygotowanym przez Ministra Ziem Odzyskanych

Władysław Gomułkę. Wyludniły się obszary Roztocza, Pogórza Przemyskiego, Bieszczadów i Beskidu Niskiego. Przestało całkowicie istnieć kilkadziesiąt miejscowości, a dziedzictwo kulturowe tych regionów uległo zniszczeniu.

Rodzina Jerzego Nowosielskiego szczęśliwie uniknęła powojennego losu większości Łemków. Artysta, który spędził wczesną młodość w lwowskim klasztorze prawosławnym św. Jana Chrzciciela, podczas wojny kształcił się w Krakowie i na pierwszy rzut oka w jego wczesnych pracach nie widać wpływów Wschodu. Brak w nich tego, co stało się później najbardziej charakterystyczną cechą jego twórczości: hieratyzmu, osiowej kompozycji, a wreszcie bardzo szczególnego sposobu wykorzystania bieli. Jeśli jednak wejrzymy głębiej w serię kobiecych postaci i portretów z 1945 roku, dostrzeżemy w nich subtelne ślady Bizancjum, choć to jeszcze nie czas na wyznanie, że „kobieta jest symbolem Kościoła. A cerkiew i akt są do siebie podobne”. To przyjdzie później. Na razie jest intuicja i zapatrzenie w ciemne twarze ikon. Nowosielski wyzna później, że duchowo narodził się w Ławrze Poczajowskiej, a stwierdzi to być może pod wpływem fascynacji świętą ikoną Matki Bożej, której rysy i nachylenie głowy powtórzył we własnej twórczości, na przykład w niewielkiej ikonie gablutowej.

Renesans nie objął Kościoła Wschodniego, świeckość nie wkroczyła do świątyń naznaczając twarze Madonny i świętych rysami przyjaciół artystów; niebiańskie oblicze nadal musiało odbiegać od realności, być nie z tego świata. Dlatego nie ma pewności, czy z punktu widzenia Paryża, Rzymu czy Londynu *Czarny Kwadrat* Malewicza jest właściwie rozumiany. Czy jest rozumiany jako ikona XX wieku. Decyzja malarza o zerwaniu z dotychczasowym sposobem rozumienia sztuki nie jest wynikiem sublimacji obrazu widzialnego świata; odwołuje się on nie tylko do nieobecnych w naturze linii i form, ale nawiązuje też do podstawowej pitagorejskiej opozycji bieli i czerni, dobra i zła, światła i ciemności, do których to kategorii dodaje nową dychotomię: świadomości i podświadomości – o czym napisze później we wstępie do swojej rozprawy z 1922 roku¹. Czarny kwadrat, ale też czarne koło i czarny krzyż miały stanowić syntetyczne odzwierciedlenie świata wrażeń i doznań, niemających nic wspólnego z obrazem postrzeganej rzeczywistości; miały być projekcją „ducha doznań

nieprzedmiotowych”². Aranżując wystawy Malewicz umieszczał swój „kwadrat” wysoko w narożniku, pod lekkim skosem – dokładnie tak, jak zwykle umieszczano ikony w prawosławnych domach. Mogła to więc być ikonoklastyczna propozycja zastąpienia boskiego wizerunku ponadreligijnym doznaniem *sacrum*.

Podobne poszukiwania pozaziemskiego uniwersum wiary stały się istotą późnych dzieł Marka Rothko i Burnetta Newmana. Pierwszy urodził się w Dyneburgu, rodzice drugiego wyemigrowali z Łomży. Obydwaj pozostawili po sobie służące medytacji ekumeniczne kaplice. Młody Nowosielski zapewne nie znał ich twórczości. I nie od razu włączył się w sakralne konotacje obrazów Malewicza. Abstrakcja służyła mu początkowo do kodowania znaczeń politycznie niecenzuralnych, takich jak akcja „Wisła”, do której pośrednio odnosi się na przykład jego *Bitwa o Addis Abebę*. Dopiero po latach studiów teologicznych i ćwiczeń w sztuce pisania ikon zaczął podejmować próby stworzenia swojej własnej wersji abstrakcyjnego *sacrum*, w którym ujęta w klasyczne obramowanie, rozedrgana płaszczyzna koloru miała zastąpić święty wizerunek. Niektórzy, bardziej lub inaczej wtajemniczeni, dostrzegą w tych obrazach podobną uniwersalność, jaka cechuje medytatywne, ekumeniczne obrazy wspomnianych mistrzów.

Na pierwszy rzut oka żadnej z tych cech nie dostrzeżemy w obrazoburczej twórczości Andy’ego Warhola. Artysta urodził się jako Andrej Warhola, najmłodsze dziecko Andreja i Julii, przybyłych do Pittsburgha ze wsi Mikova na dzisiejszej Słowacji. W archiwum rodzinnym pozostała podkolorowana „na monidło” fotografia rozległej rodziny Julii, z domu Zavackiej, zrobiona zapewne na pamiątkę rozstania. Podobnie podkolorowane zdjęcie kilkunastoletniego Andy’ego na tle sakralnego wnętrza Julia wysłała do pozostałej w Mikovej rodziny. Byli Łemkami wyznania greckokatolickiego.

Solennie kultywowana religijność, w której wyrastał mały Andy, dopiero od niedawna zaprzęta uwagę badaczy jego twórczości³. Ten temat został po raz pierwszy poruszony w książce *Andy Warhol „Giant” Size*⁴. Opowiada ona między innymi o tym, że w domu Warhola mówiło się po słowacku i każdej niedzieli, bez względu na pogodę, rodzina wędrowała w komplecie do odległej o kilka mil cerkwi. Musieli wstawać bardzo wcześnie, aby przebyć urwiste Polskie

p. 1

Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой, 1922; wydanie niemieckie: *Die gegenstandslose Welt*, Übersetzt von A. von Riesen, Albert Langen Verlag, München 1927.

p. 2

K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, tłum. S. Fijałkowski, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 66.

p. 3

Temat ten podjęła także Jane D. Dillenberger w książce *The Religious Art of Andy Warhol*, Continuum International Publishing Group, New York 2001.

p. 4

Andy Warhol „Giant” Size, conceived and ed. by Phaidon editors, photo ed. by S. Bluttal, with an introduction by D. Hickey, Phaidon Press, London – New York 2006.



F. 1
Jerzy Nowosielski, *Ikona Matki Bożej*, 1969, tempera/karton, 32,5 × 23 cm,
fot. M. Gardulski | Jerzy Nowosielski, *Icon of the Mother of God*, 1969, tempera on cardboard,
32.5 × 23 cm, photo M. Gardulski

Wzgórze (Polish Hill), przejść przez betonowy most i wspiąć się na kolejne wzgórze. Nabożeństwa odbywały się w języku staro-cerkiewno-słowiańskim, bardziej zbliżonym do rusińskiego, którym mówią Łemkowie po polskiej stronie Przełęczy Dukielskiej.

Trudno nie pomyśleć, że ikony były pierwszymi dziełami sztuki, z jakimi zetknął się mały Andy. Widział je nie tylko w cerkwi, ale i w domu, gdzie jako chorowite dziecko spędzał dużo czasu. Mogły być przywiezione z Mikovej bądź nabyte na miejscu; w Pittsburghu działała łemkowska wspólnota zajmująca się kultywowaniem tradycji, między innymi w dziedzinie muzyki i tańca, a być może również produkcji ikon. Jedne i drugie, te stare i te nowe, mogły być zwykłymi oleodrukami naklejonymi na deskę. Dziś już nie wiadomo, jacy święci cieszyli się największym kultem w rodzinie Warholów. Wiadomo natomiast, że w powszechnym użyciu były niewielkie „święte obrazki”, rozdawane przy okazji rozlicznych świąt, a także rodzinnych uroczystości. O pobożności Julii świadczą też słane na Słowację, własnoręcznie przez nią dekorowane życzenia świąteczne, pełne modlących się aniołów i nieodmiennie podpisywane w imieniu własnym i Andy’ego. Jedną z kart, z okazji Bożego Narodzenia, ozdobiła reprodukcja przesłodzonej, zapewne XIX-wiecznej Madonny z Dzieciątkiem zachodniej proveniencji. Lecz modlitwy na potrzeby wiernych drukowane były w Pittsburghu na rewersach reprodukcji klasycznych ikon. Uczestnicy greckokatolickiego pogrzebu Andy’ego otrzymali modlitwy za spokój jego duszy wydrukowane przez Dom Pogrzebowy Thomasa P. Kunsaka, zapewne także Łemka, na rewersach wizerunków Jezusa Chrystusa Nauczyciela, Świętej Paraskewy oraz Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w typie Hodegetrii. Musiała się cieszyć popularnością w niewielkiej łemkowskiej wspólnocie.

Jak wiadomo, sztuka ikony nie zna pojęcia oryginału i kopii. Ważny jest kult. Dorosły Andy szybko dostrzegł, że amerykańskie obiekty kultu nie mają charakteru chrześcijańskiego. Odnoszą się zarówno do masowego produktu konsumpcyjnego, jak i produktu masowej wyobraźni. Przykładem pierwszego była Cola i zupa Campbell, drugiego – wizerunki Liz Taylor czy Marilyn Monroe. Oraz, oczywiście, dolar. Rewolucja, jakiej Warhol dokonał w dziedzinie sztuki, polegała na zmultiplikowaniu ikon amerykańskiej religii. Czyli na

użyciu tradycyjnych środków służących w jego rodzinnym środowisku do szerzenia i umacniania wiary. Tyle że zastosował nowe techniki i powiększył formaty. Co ciekawe, przejął też wyniesiony z domu zwyczaj nakładania „zewnętrznego” koloru na już zdefiniowane formy; robił to w sposób niemal dokładnie taki sam, w jaki kolorowane były fotografie rodziny Zavackich czy jego własny, młodzieńczy portret.

Akurat o tym Dave Hickey, autor wstępu do wspomnianej amerykańskiej książki nie pisze. Być może nie zadał sobie trudu odwiedzenia muzeum Warhola w Medzilaborcach na Słowacji, gdzie są eksponowane rozmaite pamiątki rodziny Andreja Warholi i Julii Zavackiej. I być może z tego samego powodu nie dostrzegł związków między Hodegetrią a zrobionymi w roku 1981, miękkimi i z pozoru całkowicie świeckimi rysunkami, przedstawiającymi matkę z dzieckiem na ręku. Na pierwszy rzut oka są one bowiem tak samo niewidoczne, jak związki abstrakcyjnych płócien Nowosielskiego z ikoną. Naga postać matki ujęta jest w półobrocie, raz od strony pleców i lewego ramienia, raz od frontu i ramienia prawego. Kadry odcinają górną partię jej głowy, kierując uwagę widza ku postaci dziecka – w jednym ujęciu patrzącego wprost na nas, w drugim ssącego obnażoną pierś. Obie sceny tchną spokojem i poczuciem bezpieczeństwa, którego gwarantem jest więź matki i dziecka. Nie jest w nich eksponowana boskość, lecz człowieczeństwo, co musi zastanawiać u autora filmu, w którym matka, doprowadzona do rozpaczki ustawicznym płaczem dziecka, wyrzuca je przez okno wieżowca⁵. Akurat u tego artysty jest to zatem człowieczeństwo wyjątkowe, symbolicznie uogólnione, uniwersalne, a więc zahaczające o nieziemskość. Jeśli jednak ten „Gigant” sztuki amerykańskiej przesunął swoją uwagę z kultu religijnego na świecki, to musiał znaleźć nową formułę dla reprezentacji klasycznego przedstawienia Marii. Odpowiednim rozwiązaniem wydaje się w tym wypadku „wyjęcie” Jej z hieratycznego, zewnętrznego i oficjalnego porządku i umieszczenie z dala od zgiełku świata, w sferze intymnej, całkowicie prywatnej. Tam, gdzie w swej istocie znajduje się miejsce wiary.

Taki punkt widzenia doprowadza do konkluzji sformułowanej przez Jerzego Nowosielskiego na temat podobieństwa między cerkwią i aktem. Jeśli jednak podążymy za tym rozumowaniem, odczytamy

p. 5
Bad, 1977.

jeszcze inne przesłanie: człowiek (dziecko) jest bezpieczny tylko w ramionach Kościoła (matki). Nie dowiemy się, czy Warhol-artysta naprawdę myślał w ten sposób, ale mógł tak myśleć mały, chory Andrej Warhola, kiedy tuliła go w ramionach jego pobożna matka.

MOTHERHOOD

The Hodegetria, in other words, She Who Shows the Way, also known as Our Lady of the Way, dates back to the fourth century and is the oldest and most widespread type of iconographic representation of the Madonna and Child. In the earliest versions, Mary is depicted frontally, most often shown to the waist, holding the Child on her left arm and pointing to Him with her right hand in a dignified gesture.

In the lands which make up the modern-day Ukraine, Poland and Slovakia, the Hodegetria numbered among the most frequently encountered icons in both the Orthodox churches and the Uniate Church. The latter was established in 1596 on the strength of the Union of Brest, which united the Ruthenian Orthodox rite with the hierarchical structure of the Catholic See of Rome. The Lemkos¹, who lived on what was then the border between Ukraine and the Crown of the Kingdom of Poland, also adopted that faith. In the late eighteenth century, following the Partitions of Poland, they found themselves under the rule of the Austro-Hungarian Empire and converted to the Greek Catholic rite. They spoke the Rusyn, or Ruthenian, language, which was similar to Old Church Slavonic, with a miscellany of accretions. They lived in rural communities, where they built distinctive wooden dwellings with white bonding between the joints and constructed wooden churches with semi-spherical finials. They cultivated modest plots of land, produced birch tar and had a love of artistic crafts and music. They created icons which diverged greatly from the canonical archetypes and often featured Mary with the face of a kindly housewife. In the twentieth century, painted images of the saints were more and more often replaced by duplicated chromolithographic prints glued to a piece of wood. These were particularly popular in poorer homes. The authorship of the originals was of no significance to the faithful.

On 28th April 1947, Operation Vistula² was launched in Poland. Lemkos, Boykos, Ukrainians and all the other members of the population professing the Greek Catholic or Orthodox faiths began to disappear from their homes. By April 1950, one hundred and forty thousand inhabitants of south-eastern Poland had been forcibly resettled. The intelligentsia, Greek Catholic priests and anyone suspected

n. 1

An ethnic minority group – *trans.*

n. 2

The forced resettlement of ethnic minorities from the provinces in the south-east of post-war Poland, primarily to the 'Regained Lands', in other words, the swathes of former German territory to the west – *trans.*

of collaborating with the nationalist Ukrainian Insurgent Army were either sent to prison or to the Central Labour Camp in the central southern city of Jaworzo. A former branch of the Auschwitz concentration camp, it had been adapted to the requirements of the new regime. The remainder of the forcibly displaced made their way to 'distribution points' in Olsztyn, Szczecinek, Poznań and Wrocław and, from there, they were sent onwards to settle in accordance with the Evacuation Plan drawn up by the Minister for the Regained Lands, Władysław Gomułka. The south-eastern regions of Roztocze, Pogórze Przemyskie, the Bieszczady Mountains and the Lower Beskid Mountains became deserted. Several dozen places ceased to exist entirely and the cultural heritage of those regions was destroyed.

Jerzy Nowosielski's family were fortunate in escaping the post-war fate which overtook most of the Lemkos. He himself had spent his early youth in the Orthodox monastery of Saint John the Baptist in Lwów. During the war, he was a student in Krakow and, at first glance, there are no Eastern influences to be seen in his early works. The loftiness, axial composition, and, finally, the highly specific use of white, all of which would become his most characteristic features, are not present at all in their earliest predecessors. However, if we look more closely at his series of female figures and portraits from 1945, we can identify subtle traces of Byzantium, although this was not yet the time for avowing, as he would later, that "woman is a symbol of the Church. And an Orthodox church and a nude are much alike" For now, there was intuition and gazing into the icons' dark faces. Later on, Nowosielski would acknowledge that his spiritual birth happened in the Pochayiv Lavra monastery in western Ukraine. It might be that he said as much under the influence of his fascination with the monastery's holy icon of the Madonna, with its outlines and inclination of the head which he would reiterate in his own works, such as his small icons set in cases of his own choosing.

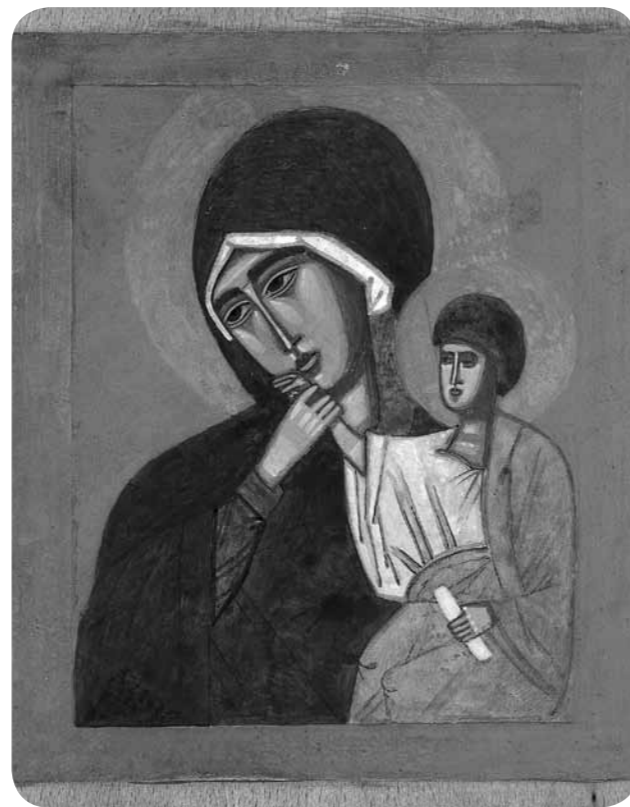
The Renaissance left the Eastern Church untouched and the secular remained outside the door, rather than entering and endowing the faces of Mary and the saints with the features of the artists' friends. Celestial countenances still had to diverge from reality and be other-worldly. There is thus no certainty as to whether Malevich's

Black Square is properly understood from the viewpoint of Paris, Rome or London. Is it understood as a twentieth-century icon? Malevich's decision to break away from the way in which art had been understood thus far is not the result of sublimating the image of the visible world. It alludes not only to the lines and forms which are not present in nature, but also to the fundamental, Pythagorean opposition of black and white, good and evil, light and darkness and it adds a new dichotomy to those categories, namely, the conscious and the subconscious, which he wrote of later on, in 1922, in the introduction to his thesis³. His black square, his black circle and his black cross were intended to comprise a synthetic reflection of the world of impressions and experiences which have nothing in common with an image of perceived reality; they were intended to be a projection of "the spirit of objectless experiences"⁴. When setting up an exhibition, he placed his 'square' high up in a corner, at a slight angle, exactly as icons are usually placed in Orthodox homes. It could thus have been an iconoclastic proposal for replacing a divine image with a transcendental experience of the *sacrum*.

A similar search for a cosmic *universum* of faith lay at the heart of Mark Rothko's and Barnett Newman's later works. Rothko was born in what was then Dvinsk, in the Russian empire and is now the Latvian city of Daugavpils. Newman's parents emigrated from the small town of Łomża in east-central Poland. They both left the legacy of an ecumenical chapel intended to serve meditative purposes. The young Nowosielski was certainly not familiar with their work. He would not have delved into the sacral connotations of Malevich's work immediately, either. Initially, he used the abstract to encode censorable political meanings, such as Operation Vistula, to which he makes oblique reference in his *Battle of Addis Ababa*, for instance. It was only after years of theological study and practice in the art of icon painting that he began endeavouring to create his own version of an abstract *sacrum*, where a dancing plane of colour enclosed in a classic frame was intended to replace the holy image. What some people, who are either more profoundly or otherwise initiated, perceive in those paintings is a universalism similar to that which features in Rothko's and Newman's meditative works.

n. 3
Супрематизм. Мир как
беспредметность или вечный покой, 1922;
German edition: *Die gegenstandslose Welt*,
Übersetzt von A. von Riesen, Albert Langen Verlag,
München 1927.

n. 4
Kazimierz Malewicz, *Świat
bezprzedmiotowy*, trans. Stanisław Fijałkowski,
słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2006, p. 66.



p. 2
 Jerzy Nowosielski, *Ikona Matki Bożej*, 1969,
 tempera/deska, 27,5 × 25 cm, fot. M. Gardulski |
 Jerzy Nowosielski, *Icon of the Mother of God*, 1969, tempera
 on wood, 27.5 × 25 cm, photo M. Gardulski

At first glance, we discern none of those features in the iconoclastic works of Andy Warhol. Born Andrew Warhola, he was the youngest child of Andrej and Julia, who had emigrated from the village of Miková in the modern-day Slovakia and settled in Pittsburgh. The family archive holds a hand-coloured photograph of Julia's extensive family, the Zavackás. In all likelihood, it was made as a keepsake before they parted. Julia sent a similar, hand-painted photo of the teenage Andy, with a sacral interior in the background, to the family left behind in Miková. They were Greek Catholic Lemkos.

The solemnly cultivated religiousness amidst which young Andy grew up has only recently begun to absorb scholars of his work.⁵ It was first tackled in *Andy Warhol "Giant" Size*⁶. For instance, we learn from its pages that Warhol spoke Slovakian at home and that every Sunday, no matter what the weather, the whole family set off for the Orthodox church, which lay several miles away. They had to get up very early in order to conquer the precipitous Polish Hill, make their way over a concrete bridge and then tackle another steep hill. The services were conducted in Old Church Slavonic, which is very much akin to the Rusyn, or Ruthenian, language spoken by the Lemkos on the Polish side of the Dukla Pass in the Lower Beskids, on the border with Slovakia and close to the border with Ukraine.

It is hard not to think that icons would have been the first works of art which the young Andy encountered. He saw them not only in church, but also at home, where he spent a great deal of time on account of his frail health. They might have been brought from Miková or they could have been bought in Pittsburgh; the Lemko community there invested in cultivating their traditions, including music, dance and, perhaps, producing icons. Both the former and the latter, the old and the new, might well have been chromolithographic prints glued to pieces of wood. Today, we have no idea which saints enjoyed the greatest worship in the Warhol family. What we do know, though, is that small 'holy pictures' were in widespread use. They were handed out on the numerous feast days, high days and holidays, as well as during family celebrations. Julia's devoutness was also attested to by the festive greetings she sent to Slovakia. She decorated them herself, by hand; they were full of praying angels and were invariably

n. 5
 The topic was also addressed
 by Jane D. Dilleberger in *The Religious Art of Andy Warhol*, Continuum International Publishing Group, New York 2001.

n. 6
Andy Warhol "Giant" Size, conceived
 and edited by Phaidon editors, photo edited
 by Steven Bluttal, with an introduction by Dave
 Hickey, Phaidon Press, London–New York 2006.

signed with her name and Andy's. One of the cards, sent at Christmas, was decorated with a saccharine Madonna and Child of Western provenance, almost certainly dating from the nineteenth century. Yet prayers for the faithful were printed in Pittsburgh on the reverse of reproductions of classic icons. The people who attended Andy's Greek Catholic funeral received prayers for the repose of his soul. They had been printed by the Thomas P. Kunsak Funeral Home; in all likelihood, Mr Kunsak was also a Lemko. The obverse featured images of Christ the Teacher, Saint Paraskeva of the Balkans and a Hodegetria-type portrayal of Our Lady of Perpetual Succour. She must have been popular in that small Lemko community.

As we know, there is no concept of 'original' and 'copy' in icon art. What is important is the cult, the devotion. As an adult, Andy quickly spotted the fact that American cult objects are not Christian by nature. This applied to mass-produced consumer goods and mass-produced images alike. Examples of the first instance were Coca-Cola and Campbell's soup and of the second, images of Elizabeth Taylor and Marilyn Monroe. And, of course, of the dollar. The revolution Warhol brought about in the field of art involved the iteration of icons of the American religion, in other words, the use of the traditional means which served his family circles in disseminating and reinforcing their faith. He just used new technologies and enlarged the formats. It is interesting to note that he also brought something else from his home; the custom of applying the 'outer' colour to forms which have already been defined. He did this in almost exactly the same way as the photo of the Zavacká family and his own, youthful portrait had been coloured.

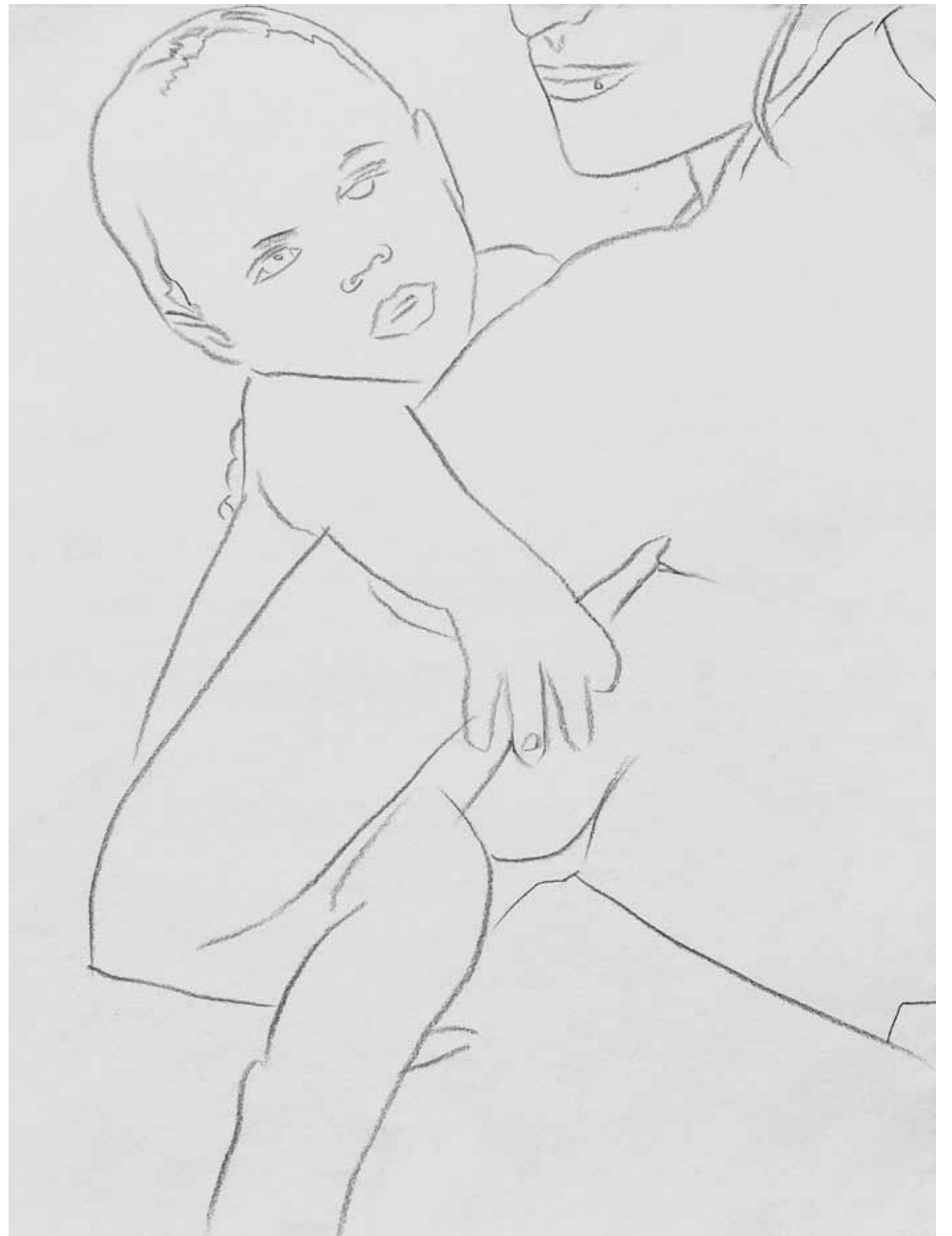
That is exactly what Dave Hickey wrote about in his introduction to *Andy Warhol "Giant" Size*. Perhaps he saved himself the trouble of visiting the Andy Warhol Museum of Modern Art in the Slovakian town of Medzilaborce, where a diverse range of keepsakes from Andrej Warhola's and Julia Zavacká's families are exhibited. And perhaps, for the same reason, he failed to spot the connections between the Hodegetria and Warhol's soft, apparently wholly secular drawings of a mother holding a child on one arm, created in 1981. At first glance, those connections are just as imperceptible as the ones between Jerzy

Nowosielski's abstract canvases and an icon. The naked figure of the mother is shown in half-profile, sometimes from the back, with her left arm featured, and sometimes from the front, with her right arm featured. The frame cuts off the upper part of her head, steering our attention to the figure of the child, who gazes straight out at us in one shot and suckles from a naked breast in the other. Both scenes are pervaded by peace and a sense of security which is guaranteed by the bond between mother and child. It is not divinity which is displayed in them, but humanity, which must give pause for thought in the maker of a film where a mother, driven to despair by her baby's continuous crying, throws the child out of the window of a skyscraper⁷. In fact, N. 7 with this artist it is therefore exceptional humanity, symbolically generalised, universal and thus touching on other-worldliness. However, if this 'giant' of American art shifted his attention from the religious cult to the secular, he had to find a new formula for representing the classic depiction of Mary. In this instance, the appropriate solution would seem to be 'excising' Her from the hierarchical, exterior and official order and placing her far from the hubbub of the world, in an utterly private sphere of intimacy. In a place where, in its essence, faith finds a place.

This viewpoint leads to the conclusion formulated by Jerzy Nowosielski on the similarity between an Orthodox church and a nude. If we are going to pursue this reasoning, though, we must decipher one more message; the human being, which is to say the child, is only safe within the arms of the church, in other words, the mother. We will not find out whether Warhol-the-artist really thought along those lines, but it is possible that the small, sickly Andrew Warhola did when his devout mother held him close in her arms.



Andy Warhol, *Matka i dziecko*, [1981], grafit/papier, 101,5 × 78 cm,
fot. M. Gardulski | Andy Warhol, *Mother and Child*, c. 1981, graphite on paper, 101.5 × 78 cm,
photo M. Gardulski



Andy Warhol, *Matka i dziecko*, 1981, grafit/papier, 101,9 × 76,8 cm, fot. M. Gardulski | Andy Warhol, *Mother and Child*, 1981, graphite on paper, 101.9 × 76.8 cm, photo M. Gardulski



Matka Boża, malarstwo ludowe, olej na płótnie, przełom XIX i XX wieku, fot. T. Maryks | *Mother of God*, folk painting, oil on canvas, turn of the 20th century, photo T. Maryks



Jerzy Nowosielski, *Ikona Matki Bożej*, 1969, tempera/deska, drewniany kiot wybrany przez artystę, 27,5 × 25 cm,
fot. M. Gardulski | Jerzy Nowosielski, *Icon of the Mother of God*, 1969, tempera on wood, wooden kiot (case) chosen by the artist,
27.5 × 25 cm, photo M. Gardulski



Jerzy Nowosielski, *Ikona Matki Bożej*, 1969, tempera/karton, drewniany kiot wybrany przez artystę, 32,5 × 23 cm, fot. M. Gardulski | Jerzy Nowosielski, *Icon of the Mother of God*, 1969, tempera on cardboard, wooden *kiot* (case) chosen by the artist, 32.5 × 23 cm, photo M. Gardulski



Jerzy Nowosielski, *Abstrakcja*, 1978, olej/plótno, 100 × 80 cm, fot. M. Gardulski | Jerzy Nowosielski, *Abstraction*, 1978, oil on canvas, 100 × 80 cm, photo M. Gardulski

SZNURY, WĘZŁY, BÓL

MARIA POPRZEĆKA

SZNURY, WĘZŁY, BÓL

W 2000 roku w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej miała miejsce wystawa współczesnej sztuki japońskiej *Gendai. Pomiędzy ciałem a przestrzenią*. Wśród kilkunastu artystów, w większości wtedy w Polsce nieznanych, znalazł się Nobuyoshi Araki – „fotograf Tokio”, którego prace wywołały szok. Araki, penetrując ciemne strony tego niepojętego miejskiego molocha, przeniknął w obszary sex-biznesu, ujawniając jego perwersyjną erotykę. Fotografował niekryjące fizycznego bólu kobiety, obnażane, krępowane sznurami o skomplikowanych splotach, podwieszane zgodnie ze starą japońską sztuką *kinbaku*, której nazwa oznacza „ciasne wiązanie”. *Kinbaku*, wywodzące się z samurajskich technik torturowania jeńców *hojōjutsu*, jest wyrafinowanym erotycznym rytuałem, sadomasochistyczną specjalnością słynnej japońskiej sztuki seksu.

Niemal w tym samym czasie, latem 2001 roku w Galerii Starmach na wystawie *Notatki III* po raz pierwszy zostały publicznie pokazane obrazy i rysunki Jerzego Nowosielskiego z wczesnych lat 50. „Mroczne i perwersyjne, odsłaniały ukrytą, wstydliwą fascynację artysty. Kobiety spętane, torturowane, ujarzmione – przedziwny splot okrucieństwa i seksualności” – pisze biografka Nowosielskiego, Krysztyna Czerni.

Dziś Andrzej Starmach na wspólnym pokazie zestawia ze sobą fotografie Arakiego i rysunki Nowosielskiego. Co wynika z tego mocnego zderzenia?

Po upływie bez mała dwudziestu lat od japońskiej wystawy *Gendai* fotografie Arakiego raczej już nie szokują. Internet zrobił swoje. *Kinbaku*, tak jak i *shibari* – sznur do krępowania ciał kobiet – szerokim frontem weszły do globalnego sex-show-biznesu. Mistrzowie wiązania jeżdżą po świecie, prowadzą wykłady i warsztaty, w wywiadach rozwijają „filozofię *kinbaku*”. Sam Araki wykonuje sesje zdjęciowe dla wielkich magazynów modowych, fotografując w *Araki style* skrępowane sznurami gwiazdy, jak Lady Gaga czy Björk. Od Buenos Aires, przez Wiedeń, po Sankt Petersburg szeroką publiczność ściągają *rope fests* lub *shibari festivals*, widowiska bardziej lub mniej stylizowane na ceremoniał *japanese*. Mężczyźni pętając ciała demonstrują swój kunszt i dominację, a kobiety swoją uległość, co jest niezbywalnym elementem gry. Czasem dla podkreślenia artystycznego, a nie

pornograficznego charakteru *show* podaje się nazwiska wykonawców, tak jak aktorów lub performerów. Częściej jednak spektakle oscylują między porno a cyrkami, zwłaszcza gdy japoński rytuał jest tylko egzotyżującym scenariuszem dla pokazu sado-maso. *Kinbaku* stało się też elementem praktyk BDSM (*bondage, discipline/domination, submission/sadism, masochism*). Dla początkujących są samouczki na Youtube. Liny *shibari* – „niezbędny gadżet w sypialni” – można kupić niedrogo i z dostawą do domu. Jesteśmy bardzo daleko od sekretnych tokijskich klubów Arakiego. Jego wyszukane estetycznie fotografie są niczym *ukiyo-e* – obraz świata, który przemija, pożerany przez wulgarną popkulturę. Drzeworyty dawnych mistrzów *ukiyo-e* także przecież utrwały sceny z dzielnic rozrywki i rozpusty.

Natomiast sadystyczne prace Nowosielskiego, ujawniane z rzadka, pozostają czymś problematycznym i wstydlwym. Stoją bowiem w sprzeczności z rozpowszechnionym wizerunkiem artysty jako twórcy ikon i prawosławnego teologa, „sztandarowego malarza *sacrum*, niejako wcielenia metafizycznych poszukiwań w sztuce”. Są raczej przemilczane, odsuwane, marginalizowane. Dla wyciszenia konsternacji próbuje się przekonywać, że przez „kultywację kobiecego ciała, mistykę nagości, sakralizację kobiecości” Nowosielski „wprowadza nas w duchowy wymiar”, chce „przywrócić cielesności duchowe znaczenie”. Okrucieństwo wyobrażeń kobiet tłumaczy się skrywaną mizoginią, wyparciem pożądań, tłumionymi problemami z własną cielesnością i seksualnością, wreszcie mitomanią. Dopiero Krystyna Czerni w swej źródłowej biografii artysty miała odwagę poważnie zmierzyć się z trudnością pogodzenia w osobie Nowosielskiego *homo religiosus* z *homo crudelis*. Zawierzyła tu najbliższemu przyjacielowi malarza – poecie Tadeuszowi Różewiczowi – od niego zapożyczając określenie artysty jako „nietoperza w świątyni”. „Obraz Nowosielskiego – pisze cytowany przez biografistkę Różewicz – jest pułapką, celą, a nawet klatką, w której mistrz więzi swoje twory [...]. Są to zmysły spętane, unieruchomione, spowite szczelnie bandażami, są to projekcje snów i marzeń twórcy, który właściwie boi się, ale pożąda ciała jak grzechu [...], uświęca ciało, ale jednocześnie przy pomocy różnych (magicznych?) zabiegów wydobywa z tego ciała trucizny, jątrzy wyobraźnię [...]. Jest w tym wszystkim jakieś bolesne

doświadczenie dziecka, dla którego płęć łączyła się z wyobrażeniem grzechu i kary, bólu i ognia piekielnego”.

Najbardziej drastyczne są rysunki z lat 50., wśród których kilka istotnie bliskich jest *kinbaku* – skrępowane nagie kobiety są wiązane i podwieszane, niczym w sztuce *shibari*. Ale niemało jest innych odniesień – do męczeństwa gwałconych przez katów chrześcijańskich dziewczyc (na co zwracał uwagę Mieczysław Porębski), do martyrologicznej ikonografii łamanej kołem św. Katarzyny, do wyposażenia zwiedzanej z upodobaniem przez Nowosielskiego średniowiecznej katowni w Bieczu. Rysunek przedstawiający przerzuconą przez barierkę kobietę o związanych rękach i nogach przywołuje dawny szkolny sprzęt do wymierzania kar cielesnych.

Rzecz jednak nie tylko w rzadko ujawnianych *carnets intime* artysty. Znajdujące się w publicznym obiegu obrazy gimnastyczek, piłkarek, pływaczek, niezliczone kobiece akty – wszystkie one podsyte są okrucieństwem. Sportsmenki poddane są tresurze zakutych w garnitury trenerów, usta otwierają się w bolesnym jęku, miejsca erogenne jarzą się jak papierosy, którymi Nowosielski ponoć przypalał dłonie koleżanek. Tak znane dzieła jak cykl *Villa dei Misteri* odnoszą się przecież do rytualnych biczowań, bolesnych seksualnych inicjacji, jakich miejscem miała być pompejańska willa. Zmysłowość, seksualność, pożądanie, orgazm zawsze muszą być okupione bólem i cierpieniem. Okupione czy pobudzane?

To ostatnie pytanie zdaje się być wspólne dla *kinbaku* Arakiego i okrucieństw Nowosielskiego. Ale analogia jest ograniczona. Znajdujemy bowiem w twórczości malarza kilka prac, które wyprowadzają nas daleko poza zrytualizowane w japońskim ceremoniale zadawanie bólu i osiągnięcie w ten sposób erotyczne spełnienie. Także poza „projekcję snów i marzeń” czy perwersyjnych męskich fantazji. To obrazy *Egzekucji*, które sytuują się w określonym historycznym kontekście. Wiosną 1946 roku odbył się w Gdańsku pierwszy proces załogi obozu koncentracyjnego w Stutthofie, w którym zapadło pięć wyroków śmierci na niemieckie nadzorkynie. Ich publiczna egzekucja, która zgromadziła stutysięczny tłum, miała miejsce 4 lipca 1946 w Gdańsku. Panował tumult, doszło do usiłowania linczu. „Miejskie święto”, jak nazwała wydarzenie lokalna gazeta, było szeroko opisywane

i ilustrowane w prasie. Obraz Nowosielskiego *Egzekucja* z 1949 roku ujęty jest właśnie od strony tłumu zgromadzonego pod szubienicami. Nadzorcynie mają skrępowane z tyłu ręce, są rozebrane do bielizny (widać fetyszystyczne detale, jak buty na obcasach i pończochy ze szwem). Stoją, czekając na założenie stryczków. W rzeczywistości kobiety zawisły, zepchnięte z ciężarówek. Istnieje rysunek Nowosielskiego o reporterskim niemal charakterze, ukazujący rząd ciał wiszących na szubienicach, bliski prasowej fotografii. Malarz prawie nigdy nie odnosił się w swojej sztuce do aktualnych wydarzeń. Dlaczego zatem odniósł się właśnie do tego?

W archiwum malarza Krystyna Czerni znalazła mały fragment niewydanego opowiadania zawierającego „bezlitośnie precyzyjny” opis tortur zadawanych dwóm japońskim zbrodniarkom. Podczas miłosnej nocy narrator wraz z partnerką Mimi doznają najwyższej seksualnej ekstazy, podnieceni perspektywą oglądania egzekucji umęczonych kobiet. Nietoperz utkwiał w najciemniejszej szczelinie świątyni.

ROPES, KNOTS AND PAIN

In late 2000, the Centre for Contemporary Art in Warsaw held an exhibition entitled *Gendai. Japanese Contemporary Art. Between the Body and Space*. From amongst the fourteen participating artists, most of whom were unknown in Poland at the time, it was Nobuyoshi Araki, the 'Tokyo photographer', who caused a furore. Penetrating the dark side of that inconceivable urban behemoth, he infiltrated the sex-business sphere and revealed its perverse eroticism. He photographed women who made no secret of their pain, naked, bound with ropes intertwined in intricate patterns and then suspended in mid-air, all in accordance with the ancient Japanese art of *kinbaku*, which translates as 'tight binding'. *Kinbaku* derives from *hojojutsu*, a samurai technique for torturing prisoners, and it is a refined erotic ritual, a sado-masochistic speciality of the famous Japanese art of sex.

At much the same time, in the summer of 2001, the Starmach Gallery held an exhibition, *Notatki III* (Notebooks 3), where Jerzy Nowosielski's paintings and drawings from the early nineteen fifties were shown in public for the first time. "Dark and perverse, they exposed the artist's hidden, embarrassing fascination. Women fettered, tortured, subjugated... an extraordinary tangle of cruelty and sexuality"; thus Nowosielski's biographer, Krystyna Czerni, has written of them.

Now, in a joint show, Andrzej Starmach is bringing Araki's photographs and Nowosielski's drawings into a head-on confrontation. What is the outcome of that potent, 'face-to-face' encounter?

Almost twenty years after the *Gendai* exhibition, Araki's photography should not really come as much of a shock. The Internet has done its work. *Kinbaku* and *shibari*, the ropes for binding women's bodies, have stepped, full-frontal, into the global sex-show-business arena. Experts in the field tour the world, giving talks, running workshops and amplifying on the 'philosophy of *kinbaku*' in interviews. Araki himself carries out shoots for A-list fashion magazines, with stars like Lady Gaga and Borg being bound with ropes and photographed 'Araki-style'. From Buenos Aires, via Vienna, to Saint Petersburg, rope fests and *shibari* festivals attract extensive audiences with shows styled, to a greater or lesser extent, on 'Japanese ceremony'. Men bind women's bodies, displaying their skill, artistry and dominance, whilst the women demonstrate their submissiveness, which

is an indispensable part of the game. Sometimes, in order to emphasise the artistic, rather than the pornographic, nature of the event, the names of the participants are given, as if they were actors or performance art artists. More often than not, though, the show oscillates between pornography and circus, particularly since the Japanese ritual is simply an exotic scenario for a sado-masochistic display. *Kinbaku* has also become an aspect of BDSM (bondage, discipline, dominance, submission) practices.

For beginners, there are teach-yourself videos on YouTube. *Shibari* ropes, those ‘indispensable bedroom accessories’, can be bought at no great cost, with home delivery thrown in. We are a very long way away from Araki’s secret clubs of Tokyo. His aesthetically sophisticated photographs are like *ukiyo-e*, ‘pictures of the Floating World’. In this case, it is a world passing as it is devoured by a vulgar pop culture. But then, the woodcuts by the *ukiyo-e* masters of bygone times also recorded scenes from the districts which were centres of entertainment and sensual pleasures.

On the other hand, Nowosielski’s rarely shown sadistic works remain something problematic and embarrassing, for they stand in opposition to the widespread image of him as a creator of icons and Orthodox theology, who, as Krystyna Czerni notes, “is perceived as a standard-bearing painter of the *sacrum*, an embodiment of metaphysical quests in art, so to say”. They are more by way of being passed over in silence, brushed away and marginalised. Endeavours were made to soothe the consternation by way of persuasive arguments such as that put forward by curator and art historian Andrzej Szczepaniak, whereby, in cultivating the female body and the mysticism of its nakedness and in sacralising the feminine itself, Nowosielski leads us into the spiritual dimension. In one of her works, Krystyna Czerni quotes the artist himself as saying “I want to restore the spiritual meaning of corporeality”. The cruelty in his depictions of women have been explained as concealed misogyny, displaced desires, suppressed problems with his own corporeality and sexuality and, finally, as mythomania.

It was Krystyna Czerni, in her seminal biography of the artist, who had the courage to make a serious attempt at tackling the difficulties in reconciling the *homo religiosus* and *homo crudelis* within Nowo-

sielski. In this, she put her trust in the artist’s closest friend, the poet Tadeusz Różewicz. Indeed, it was from him that she borrowed the description of Nowosielski as a “bat in a temple”, a phrase which was to become the title of the biography. She quotes Różewicz, who wrote: “A Nowosielski picture is a trap, a cell, or even a cage wherein the master confines his creations (...) They are the sense fettered, immobilised, shrouded in tightly wound bandages, they are projections of the dreams and daydreams of the artist, who, in reality, fears but desires the body as a sin (...), sanctifies the body but, at one and the same time, by way of various (magical?) treatments extracts the poison from that body, inflames the imagination (...) In all this, there is something of the painful experience of a child for whom sex became associated with the notion of sin and punishment, pain and the infernal fires of hell”.

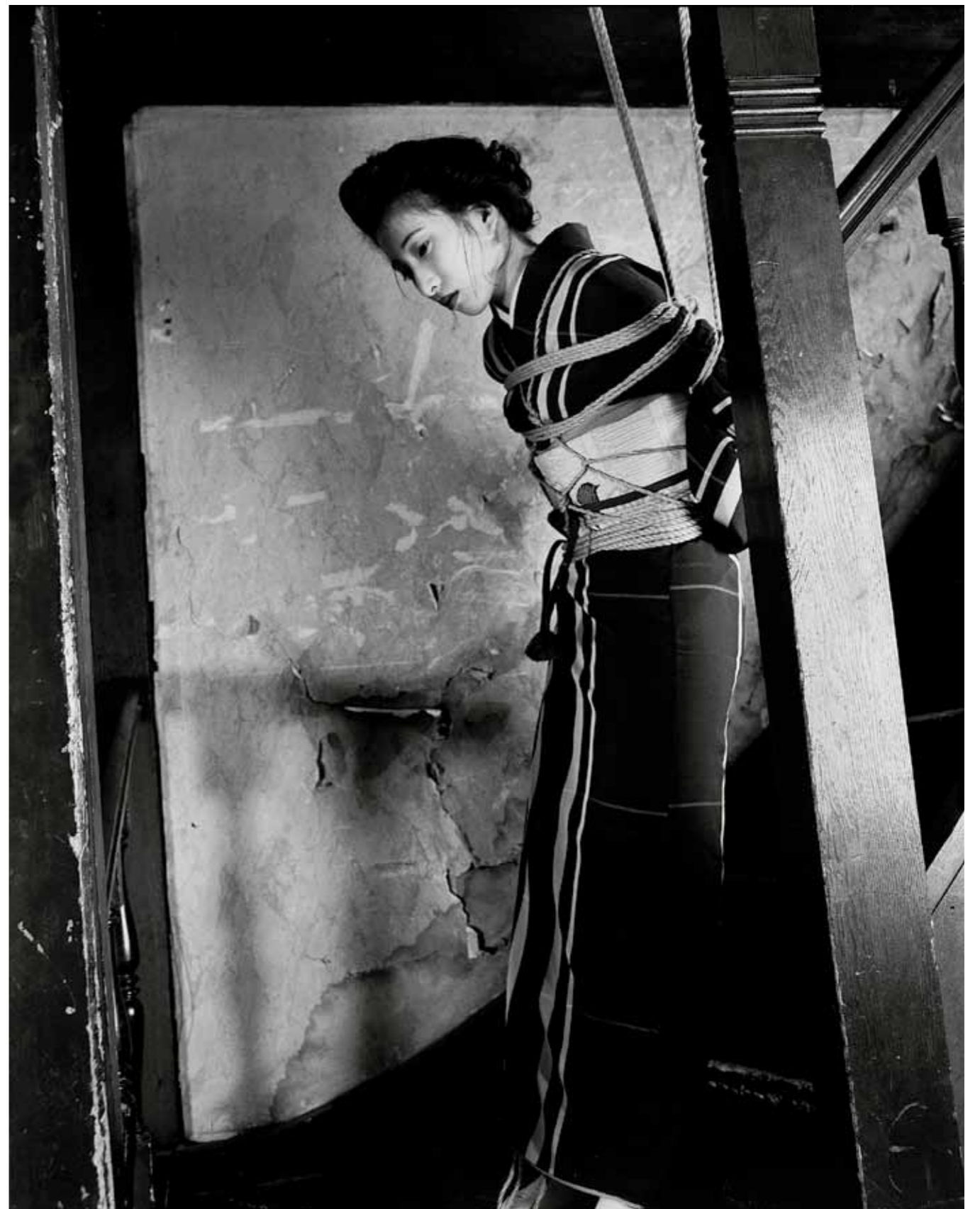
The most drastic works are the drawings from the nineteen fifties, amongst which there are several that are, in essence, close to *kinbaku*, with naked women, fettered, bound and suspended in mid-air, similarly to the art of *shibari*. However, there are more than a few other allusions, too. As art critic, historian and theorist Mieczysław Porębski noted, there are allusions to the torment and martyrdom of Christian virgins raped by their oppressors. There are also allusions to the martyrological iconography of Saint Catherine’s broken wheel and to the fixtures and furnishings of the mediaeval torture chamber which Nowosielski had enjoyed visiting in the southern Polish town of Biecz. A drawing of a woman bent over a barrier, her hands and legs bound, evokes the equipment for corporeal punishment formerly found in schools.

However, there is more to this than merely the artist’s rarely exhibited *carnets intime*. His depictions of women gymnasts, women volleyball players and women swimmers, as well as his countless female nudes, are all underpinned by cruelty. The sportswomen are put through their paces by suit-clad trainers, the mouths of the nudes are open in a moan of pain, their erogenous zones glowing like the cigarettes which Nowosielski was said to stub out on the palms of his female friends’ hands. Works as well-known as his *Villa dei misteri* series make reference to the ritual beatings and painful sexual initiations reputed to have taken place in the eponymous Pompeian villa.

Sensuality, sexuality, desire and orgasm must always be redeemed through pain and suffering. Redeemed or stimulated?

That question would appear to be common to Araki's *kinbaku* and Nowosielski's cruelty. However, the analogy is a limited one, for, within the latter's *oeuvre*, there are several works which take us far beyond the Japanese ceremony's ritualised administration of pain and the attainment of erotic fulfilment by those means. They also take us well beyond the "projections of (...) dreams and daydreams", of perverse, male fantasies. The works in question constitute Nowosielski's *Executions* series, which is set in a particular historical context. In the spring of 1946, the first trials of Stutthof concentration camp staff were held in Gdańsk and five female German supervisors were sentenced to death. They were executed in the city, in public, on 4th July 1946, in front of a crowd of one hundred thousand, amidst turmoil and efforts at lynching. A local paper dubbed the event a 'city holiday' and it was comprehensively described and illustrated in the press. Nowosielski's *Execution* (1949) captures it from the point of view of the crowd gathered beneath the scaffolds. The condemned women's arms are tied behind them and they have been stripped to their underwear. Fetishist details, such as high-heeled shoes and seamed stockings, are visible. They are standing and waiting for the noose to be placed round their necks. In reality, though, they were hanged by being pushed from a lorry. There is a drawing by Nowosielski which is well-nigh reportorial in nature. It shows the rows of bodies hanging from the scaffolds and is akin to a press photograph. He almost never alluded to real events in his art. Why, then, did he refer to this one?

In Nowosielski's archive, Krystyna Czerni found a brief fragment of a story which never came into being. It contains a mercilessly precise description of the torture meted out to two female Japanese criminals. During a night of love, the narrator and his partner, Mimi, experience the heights of sexual ecstasy, aroused by the prospect of watching the tormented women's execution. The bat's gaze was fixed on the temple's darkest fissure.



Nobuyoshi Araki, *Bez tytułu* (z serii: *Tokyo*), 1995, fotografia czarno-biała, 128 × 103 cm, fot. M. Gardulski | Nobuyoshi Araki, *Untitled*, from the *Tokyo* series, 1995, black and white photograph, 128 × 103 cm, photo M. Gardulski



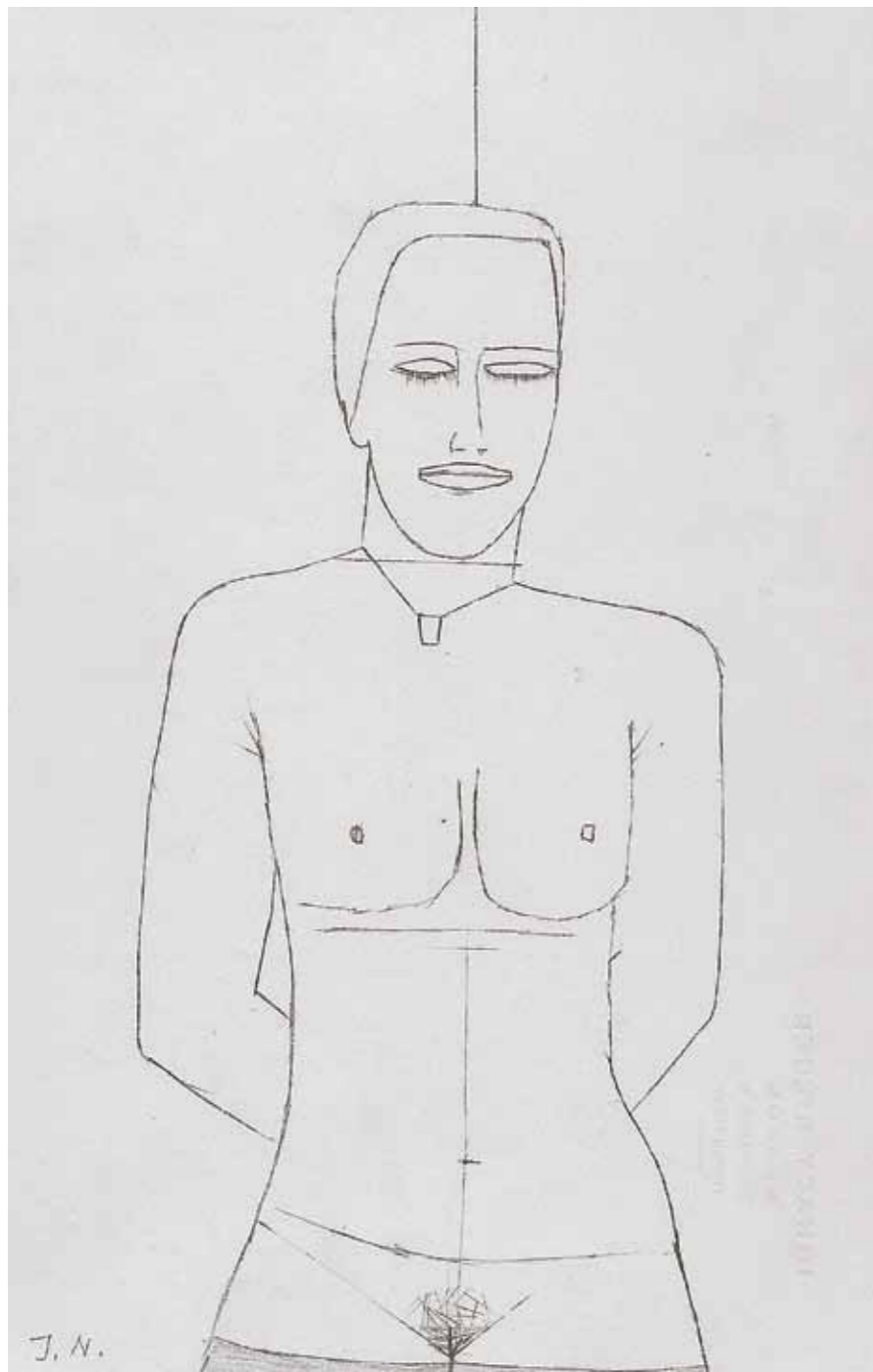
Nobuyoshi Araki, *Bez tytułu*, fotografia czarno-biała, 35,5 × 44 cm, fot. M. Gardulski | Nobuyoshi Araki, *Untitled*, black and white photograph, 35.5 × 44 cm, photo M. Gardulski



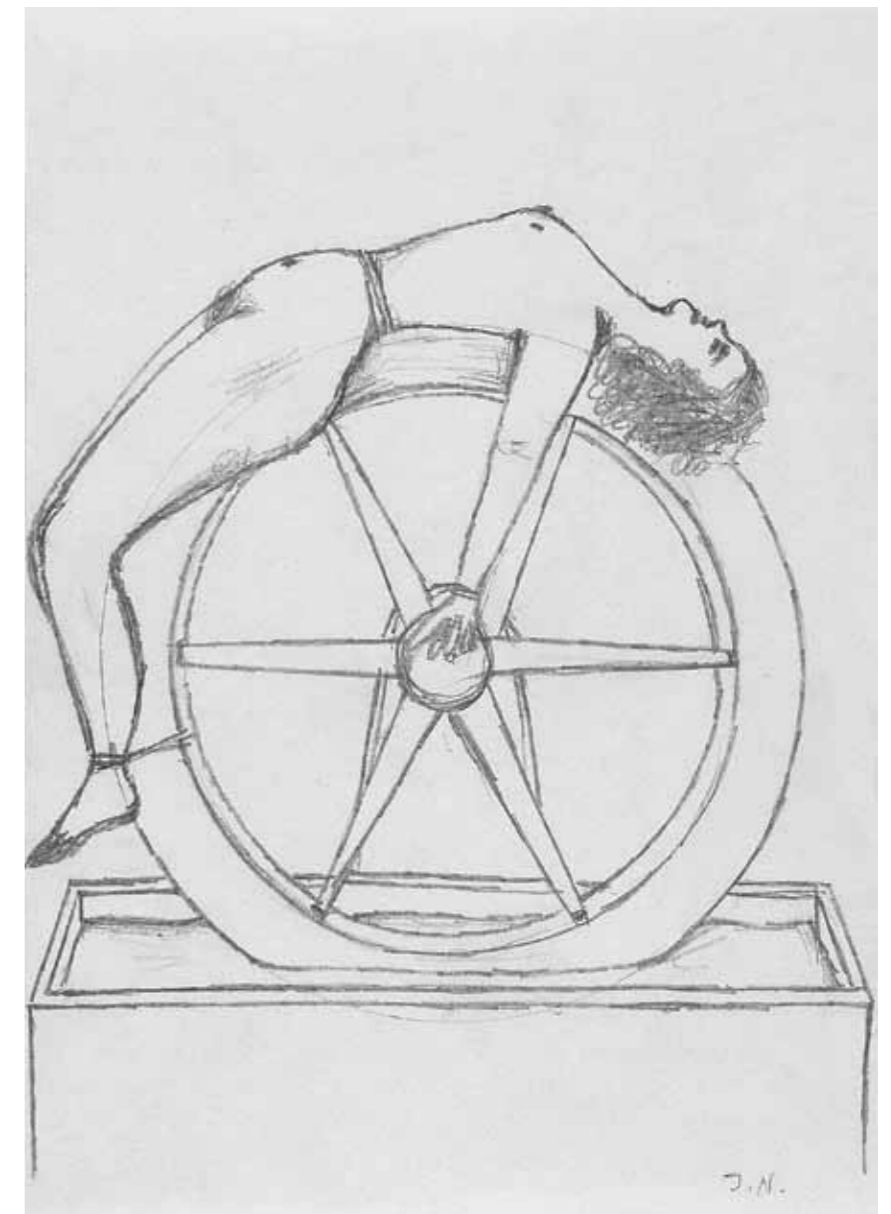
Jerzy Nowosielski, *Akt*, [1949], ołówek/papier, 135 × 63,5 cm,
fot. M. Gardulski | Jerzy Nowosielski, *Nude*, [1949], pencil on paper,
135 × 63,5 cm, photo M. Gardulski



Jerzy Nowosielski, *Bez tytułu*, 1962, ołówek/papier, 27,5 × 22,5 cm,
fot. M. Gardulski | Jerzy Nowosielski, *Untitled*, 1962, pencil on paper, 27,5 × 22,5 cm,
photo. M. Gardulski

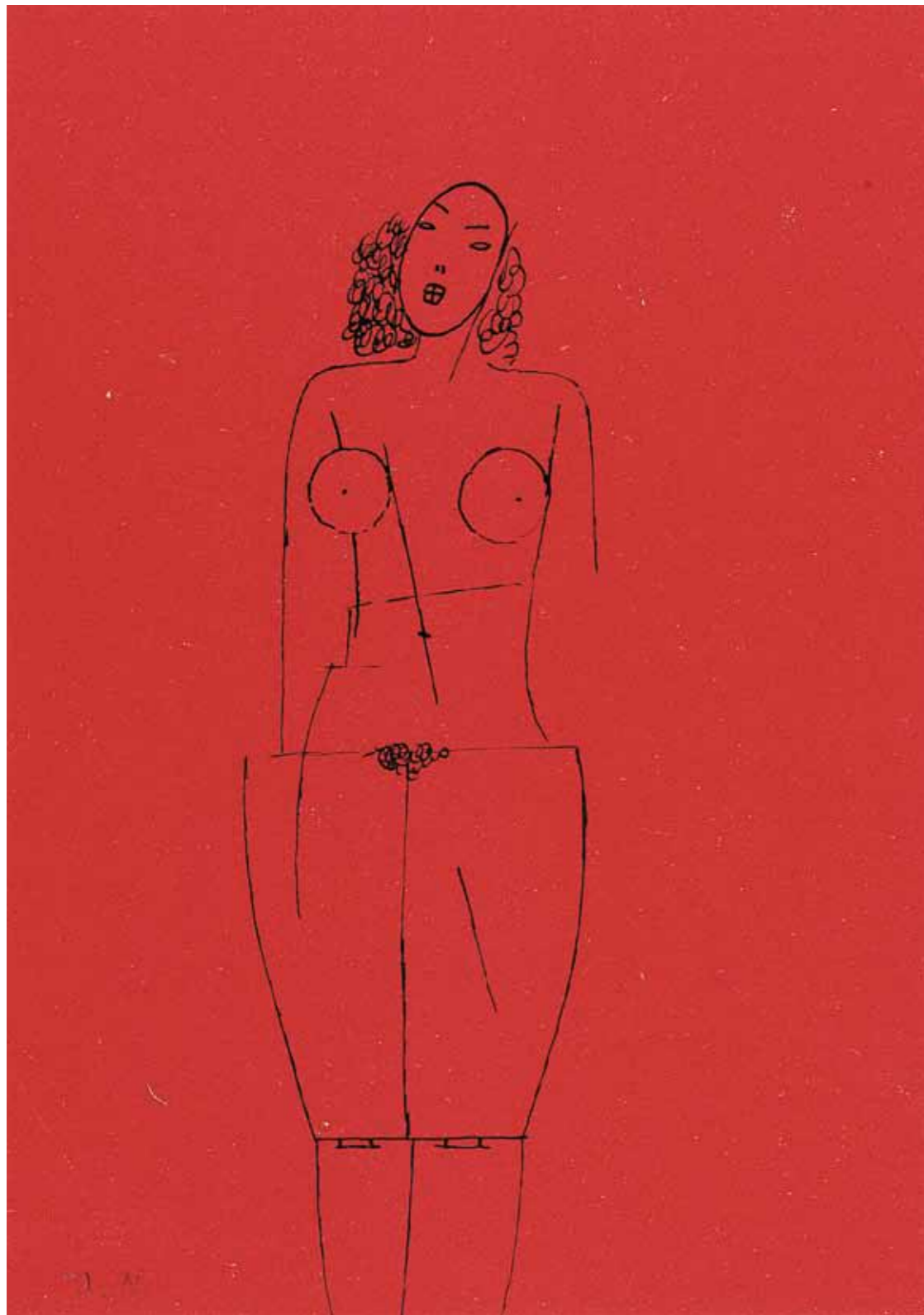


Jerzy Nowosielski, *Bez tytułu*, lata 50., ołówek/papier, 22,5 × 14,5 cm,
fot. M. Gardulski | Jerzy Nowosielski, *Untitled*, 1950s, pencil on paper, 22.5 × 14.5 cm,
photo M. Gardulski



Jerzy Nowosielski, *Bez tytułu*, lata 50., ołówek/papier, 20,9 cm × 14,8 cm,
fot. M. Gardulski | Jerzy Nowosielski, *Untitled*, 1950s, pencil on paper,
20.9 cm × 14.8 cm, photo M. Gardulski

CZAS, W NAS...



Jerzy Nowosielski, *Akt*, [1952], tusz/papier, 20,9 × 14,8 cm, fot. M. Gardulski | Jerzy Nowosielski, *Nude*, [1952], ink on paper, 20.9 × 14.8 cm, photo M. Gardulski

MARIA POPRZĘCKA

Roman Opalka i Stanisław Dróżdź – obu artystów widzimy na wystawie *Avant-gardes polonaises* w Muzeum Matisse'a w Le Cateau-Cambrésis w 2006 roku. Zdjęcie zrobiono w przestrzeni instalacji Dróżdźa *Między*. Opalka, siedząc na podłodze, patrzy na Dróżdźa. Ten, bardzo już zniekształcony chorobą, na wózku inwalidzkim, zwraca ku niemu, a także i ku nam szelmowski uśmiech.

Zdjęcie, na którym widzimy Opalkę i Dróżdźa, to spotkanie dwóch artystycznych osobowości, intrygująco podobnych i odmiennych zarazem – co dotyczy zarówno tworzonej przez nich sztuki, jak i ich losów. Artystów czasem sobie bliskich, czasem bardzo odległych. Roman Opalka – żyjący we Francji światowiec z etykietą „jednego z najbardziej znanych poza krajem artystów”, a także z opinią twórcy najdroższego, wzmocnioną sensacyjnymi doniesieniami medialnymi o kupnie jego jeszcze nie powstałych obrazów. Dróżdź – artysta, który mimo uznania, jakiego ukoronowaniem była indywidualna prezentacja na Biennale w Wenecji w 2003 roku, pozostawał przede wszystkim „Stanisławem z Wrocławia”, bardzo mocno związanym z miastem i dolnośląskim środowiskiem artystycznym.

Obu cechuje niezwykle upór i determinacja w podejściu do własnej sztuki. Twórczość obu ma korzenie konceptualne, choć i jeden, i drugi sprzeciwiał się takiej klasyfikacji. Opalka przez kilkadziesiąt lat, do śmierci, realizował jeden koncept pod nazwą *Obrazy liczone*. W istocie jest to dzieło nierozdzielnie splecione z trzech medialnie odmiennych części: obrazów stopniowo pokrywanych liniowymi zapisami kolejnych cyfr, odliczającego je głosu i sukcesywnie zdejmowanych czarno-białych fotograficznych portretów artysty. Każda z zapisywanych cyfr miała być o 1% jaśniejsza, głos gasł, twarz się starzała. Z tych trzech elementów składano ekspozycyjne environment. Wykładnia tego *memento mori* była oczywista i efektowna, co przesądziło o sukcesie artysty.

Twórczości Dróżdźa nie da się tak łatwo zamknąć w jednej eksplikacji. Artysta programowo przedstawiał się jako poeta, wielokrotnie podkreślając, że choć jego praca „wizualnie przypomina prace plastyczne, to sama w sobie jest ciągle poezją”. Języka używał jako budulca dla swoich „pojęciokształtów”, jak latami konsekwentnie nazywał własne prace. Jego minimalistyczne gry słowno-wizualne to nie



przewrotne igraszki z językiem, lecz nagłe ujawnienia nieprzewidywanego, przejmującego sensu zwykłych słów. Początek nie okazują się nierozdzieloną jednością, życie i śmierć zrastają się we wspólnym koścu, w *Między* zawsze czegoś brak, OD i DO odmierzają tak czas, jak i przestrzeń. Stąd też systemowa, rygorystyczna kombinatoryka Dróżdża nie tyle skłania do intelektualnej refleksji, ile budzi egzystencjalny dreszcz.

Dróżdż, od dziecka nieuleczalnie chory, codziennie doświadczający własnym ciałem przemijania, w swojej sztuce konsekwentnie unikał jakichkolwiek odniesień osobistych. To bodaj największa różnica między nim a Opalką, egotycznie skupionym na notacji własnej egzystencji. Obrazy liczone liczą czas jego indywidualnego istnienia: „...poniedziałek – ja, wtorek – ja, środa – ja, czwartek – ja...” – ale bez gombrowiczowskiej autoironii. Utożsamienie życia i sztuki dokonało się tu w pełni, aż po ich kres.

Odmienny jest też stosunek obu artystów do terażniejszości, owego *punctum* między „będzie” a „było”. Poszczególne prace Opalki, które możemy oglądać, odnoszą się zawsze do chwili bieżącej – aktualnie wprowadzonej ręką malarza liczby, aktualnego brzmienia jego głosu, aktualnego wyglądu twarzy. To, co „było”, można zobaczyć tylko w konfrontacji z całym dziełem, zwykle rozproszonym. „Będzie” nie zaistniało, bo śmierć artysty nie pozwoliła mu dojść w odliczaniu do zamierzonej liczby 7 milionów i do jej roztopienia w bieli tła. Natomiast Dróżdż obraz przemijania kondensuje w najbardziej oczywistym obrazie klepsydry. W niej terażniejsze „jest” ścieśnione zostało w przewężeniu, jest najmniejsze, niemal nieznaczące wobec wielkiego „będzie”, osypującego się w wielkie „było”.

Obaj artyści obsesyjnie mierzą się z upływaniem czasu. Opalka go odlicza, całkowicie poddany jego biegowi. Jest jego pedantycznym, ale bezsilnym kronikarzem. Zapisuje, nagrywa i czeka. Dróżdż na różne sposoby próbuje się z czasem rozprawiać. Staje mu naprzeciw, opiera się. Zegar, urządzenie właśnie do mierzenia czasu służące, posłużyło mu do zakwestionowania jednoliniowego, bezwzględnie zdeteminowanego biegu godzin i minut. *Zegary* to jedna z niewielu prac, jeśli nie jedyna, w której artysta sięgnął po przedmioty. Przedmioty gotowe – zwykle budziki lub zegary ściennie (praca istnieje w kilku

wersjach). W wersji pierwotnej, zrealizowanej w klubie studenckim Politechniki Wrocławskiej Zakład nad Fosą, na trzech rzędach półek ustawiono po dziewięć zegarków. Mogą one robić wrażenie zepsutych, czekających na naprawę, bo każdy wskazuje inny czas. Niektórym w ogóle brak wskazówek. Wrażenie staroświeckiego warsztatu zegarmistrzowskiego potwierdza leżący na dolnej półce zegarek z wyjętym werkiem i wskazówkami. Do naprawy jednak zostały tu oddane nie elementy jego mechanizmu, ale sam czas. Bo czy czas musi biec „zgodnie z ruchem wskazówek zegara”? Przecież może być inaczej. Na półkach mamy zaproponowanych kilka możliwości: zegary idące „normalnie”; zegary stojące; zegary idące do tyłu; wreszcie zegar rozłożony na części. Na pionowych kolumnach kolejne: wskazówki godzinowe i minutowe stojące w miejscu; zegary bez wskazówek; dwie wskazówki godzinowe, w tym jedna na osi minutowej; dwie wskazówki minutowe, jedna na osi godzinowej; jedna wskazówka godzinowa na osi minutowej; wskazówka godzinowa na osi minutowej i minutowa na godzinowej; jedna wskazówka minutowa na osi godzinowej; jedna wskazówka minutowa na własnej osi; jedna wskazówka godzinowa na własnej osi.

Można więc się buntować, demontować, odwracać, przewracać, grać z czasowymi porządkami. Ale zniszczenie czasomierza i tak nie pozwoli ująć presji czasu, który pcha ku śmierci.

V

TIME, IN US...

MARIA POPRZEĆKA

TIME, IN US...

Roman Opalka and Stanisław Dróżdż... we can see both artists together in 2006 at the *Avant-gardes polonaises* exhibition at the Matisse Museum in Le Cateau-Cambresis. The photograph was taken in Dróżdż's *In-Between* installation space. Opalka is sitting on the floor and looking at Dróżdż. Dróżdż, more twisted by illness by then, is sitting in a wheelchair and turning to Opalka and, also to us, with an impish smile.

The photograph is a meeting of two artistic personalities of intriguing similarities and differences. Similarities and differences in art and destiny alike. Artists who were sometimes akin to one another and sometimes vastly distanced. Opalka, a man of the world, living in France, was labelled 'one of our best-known artists outside Poland' and also, in the opinion of the *milieu*, the most expensive, built up by sensational media reports about purchases of works which had yet to be created. Dróżdż, an artist who, despite the recognition which was crowned by his individual show at the Venice Biennale in 2003, remained, first and foremost, 'Stanisław of Wrocław', with powerful ties to his home city and the artistic circles in the Lower Silesian region.

Both artists were characterised by the extraordinary pertinacity and determination of their approach to their own work, which had its roots in conceptualism in both cases, although that was a classification that the one objected to just as much as the other. Opalka worked on one concept, his *Counted Paintings*, for decades, right up to his death. In essence, it is a work indivisibly interwoven from three series created in different media; paintings covered in rows of ascending numbers, his voice counting off each number and successive black-and-white photo portraits of the artist himself. Each of the numbers was to be painted one per cent paler; at the same time, his voice faded and his face aged. These three elements were what formed the *environment* at an exhibition. The interpretation of this *memento mori* was obvious and striking, which determined Opalka's success.

Dróżdż's work cannot be so simply captured in a single explanation. He intentionally presented himself as a poet and repeatedly emphasised that, although his work was visually reminiscent of visual art, it was, in itself, constantly poetry. He used language as the matter of his 'Concept Shapes', which was the name he consistently gave



p. 1

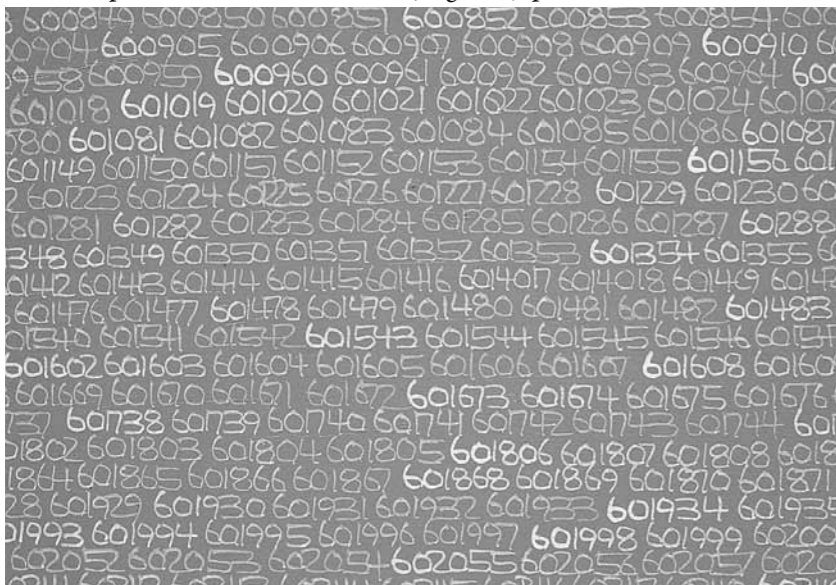
Stanisław Dróżdz przy swojej pracy *Bez tytułu (Zegary)*, 1978, fot. S. Dróżdz |

Stanisław Dróżdz alongside his *Untitled (Clocks)*, 1978, photo S. Dróżdz

p. 2

Roman Opalka, *Detail 587833 – 612463 (fragment)*, fot. M. Gardulski |

Roman Opalka, *Detail 587833 – 612463 (fragment)*, photo M. Gardulski



to his work for many years. His minimalist verbal-visual games were not perverse trifling with language, but sudden flashes revealing an unforeseen, thrilling meaning to ordinary words. *Beginningend* turn out to be an inseparable unity, *life* and *death* fuse on a shared skeleton, there is always something missing in *In-Between*. *OD* and *DO* (FROM and TO) take the measure of time and space alike. Hence, too, the fact that his rigorous, systemic theory of combinations does not so much prompt intellectual reflections as evoke an existential shiver.

With an incurable illness that had been with him since childhood, he experienced fading and waning with his own body on a daily basis, but consistently avoided any kind of personal allusion whatsoever in his work. This is, perhaps, the greatest difference between his work and Opalka's, which was egotistically focused on recording his own existence. His *Counted Paintings* count out the time of his individual existence, like Witold Gombrowicz's entry in his *Diary*, "Monday. Me. Tuesday. Me. Wednesday. Me. Thursday. Me.", but without the Gombrowian self-irony. The identification of life and art is carried out here to the full, to beyond their limits.

The attitudes of the two artists towards the present, that *punctum* between 'will be' and 'was', were also contrary. Opalka's individual works, and it is those which we usually see, refer to the present moment, the actual number introduced by the painter's hand, the actual sound of his voice and the actual appearance of his face. What 'was' can only be seen when facing the entire work, which is normally dispersed. The 'will be' never came into being, because the artist's death prevented him from counting to the seven million numbers he had expected to reach and, with that, the fading of that final figure into the white background. Dróżdz, however, condensed the image of passing into the most obvious of forms; the hourglass. There, the present 'is', it has been compressed into the narrow waist, it is the smallest, almost insignificant in the face of the great 'will be' trickling into the great 'was'.

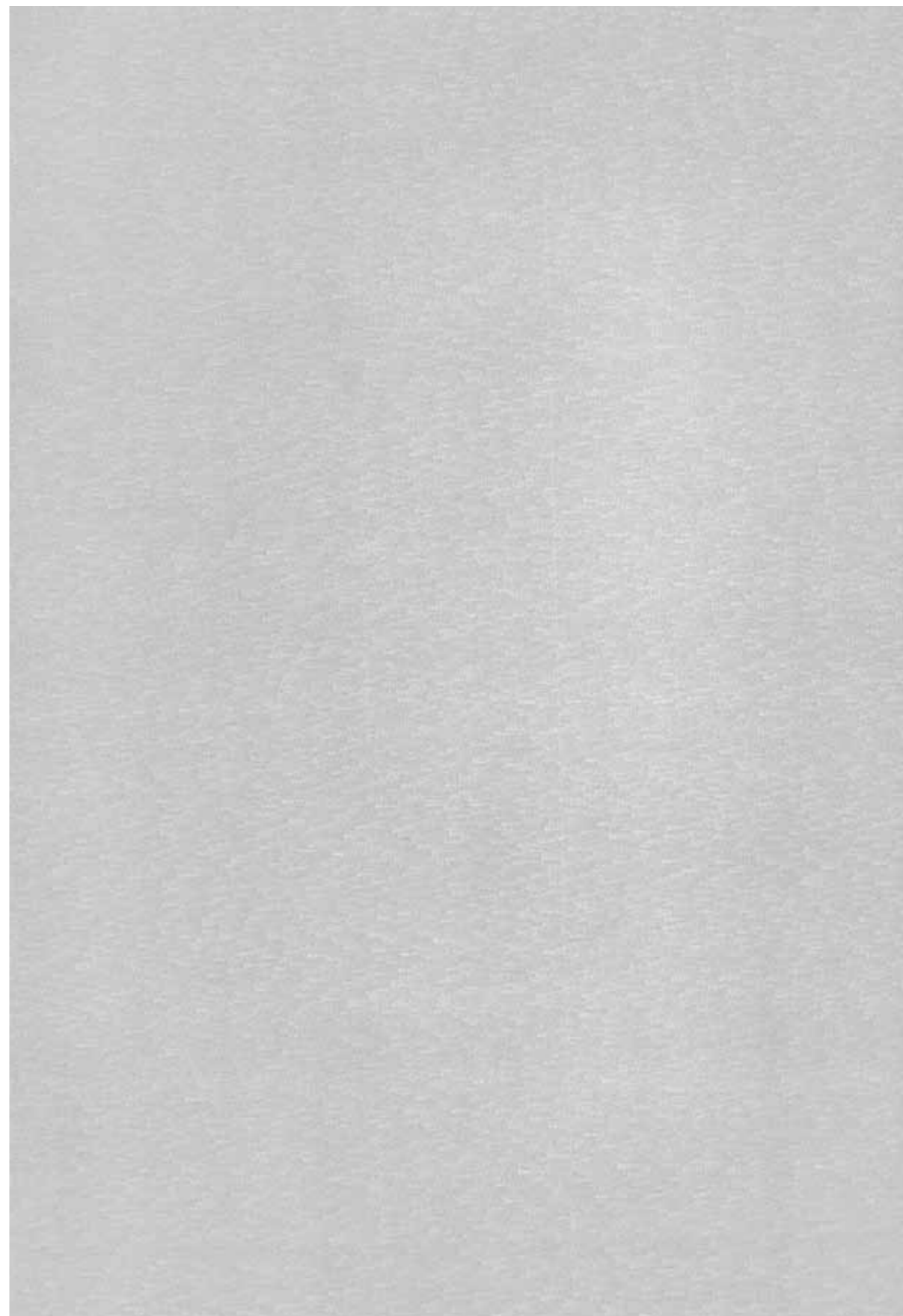
Both artists were obsessive in measuring off time. Opalka counted it off, completely subject to its progress. He was its pedantic but helpless chronicler, inscribing, recording and waiting. Dróżdz tried, in various ways, to debate with time. He turned it upside down, he resisted. In *Clocks*, devices designed to serve time served him in

questioning the single-line, ruthlessly determined course of the hours and minutes. It is one of the very few of his works, if not the only one, where he reached for objects. Ready-made objects, ordinary alarm clocks or wall clocks; several versions of the work exist. In the first version, which he created at the Zakład nad Fosą students' club at the Wrocław University of Science and Technology, nine clocks were arrayed in rows on a set of three shelves. They might well give the impression of being broken and awaiting repair, because each one shows a different time. The hands are missing entirely from some of them. The impression of an old-fashioned watchmaker's workshop is borne out by the clock lying on the bottom shelf, its works and hands removed. Yet it is not the mechanisms for counting time which have been handed over for repair here, but time itself. Because does time have to run clockwise? Could it not be otherwise? There are several alternatives proposed on the shelves; clocks working 'normally', clocks at a standstill, clocks running backwards and, finally, the clock which has been taken to pieces. Other possibilities are shown in the vertical columns; hour and minute hands in their places; clocks without hands; two hour hands, one on the minute axis; two minute hands, one on the hour axis; an hour hand alone, on the minute axis; an hour hand on the minute axis and a minute hand on the hour axis; a minute hand alone, on the hour axis; a minute hand alone, on its own axis; and an hour hand alone, on its own axis.

It is thus possible to rebel against time's 'orderlinesses', dismantle them, overturn them and play with them. But destroying the devices for measuring time does not make it possible to evade the pressure of time, which propels us towards death.



Roman Opalka, 1965/1 – ∞, *Detail 587833 – 612463*, akryl/plótno, 196 × 135 cm, fot. M. Gardulski | Roman Opalka, 1965/1 – ∞, *Detail 587833 – 612463*, acrylic on canvas, 196 × 135 cm, photo M. Gardulski



Roman Opalka, 1965/1 – ∞, *Detail 5360272 – 5373217*, akryl/plótno, 196 × 135 cm, fot. M. Gardulski | Roman Opalka, 1965/1 – ∞, *Detail 5360272 – 5373217*, acrylic on canvas, 196 × 135 cm, photo M. Gardulski



Stanisław Dróżdz, *Bez tytułu (Zegary)*, 1978, technika mieszana, 82 × 135 × 15,3 cm, fot. M. Gardulski | Stanisław Dróżdz, *Untitled (Clocks)*, 1978, mixed media, 82 × 135 × 15,3 cm, photo M. Gardulski









Publikacje wydano przy okazji wystawy | Publication accompanying an exhibition entitled:

Gry. Prace z kolekcji Galerii Starmach
Games. Works from the Starmach Gallery Collection



Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 22.03 – 23.06.2019 |
State Gallery of Art, Sopot 22 March – 23 June 2019

Organizator i wydawca | Organiser and publisher:
Państwowa Galeria Sztuki | State Gallery of Art
Plac Zdrowy 2/81-720 Sopot

Dyrektor | Director: Zbigniew Buski

Współorganizator | Co-organiser:
Galeria Starmach | Starmach Gallery
ul. Węgierska 5/30-535 Kraków

Kurator | Curator: Julita Deluga

Koncepcja, aranżacja i wybór prac z kolekcji | Concept, arrangement and selection
of works from the collection: Andrzej Starmach

Redakcja | Editor: Julita Deluga
Współpraca | Assistants to the editor: Anna Lejtkowska, Sonia Kądziołka, Robert Domżański,
Andrzej Szczepaniak
Teksty | Texts: Anda Rottenberg, Maria Poprzęcka, Julita Deluga
Redakcja językowa i korekta polska | Proofreading of the Polish text:
Maksymilian Wroniszewski
Tłumaczenia | Translations: Caryl Swift (essays), Marcin Turski (photo captions)
Zdjęcia | Photographs: Marek Gardulski, Tomasz Maryks, Artur Starewicz
Projekt graficzny i skład | Graphic design and setting: Ryszard Bienert

© Galeria Starmach
© Fundacja Nowosielskich
„Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska”
© Nobuyoshi Araki
© Opalka 1965
© 2018 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. /
Licensed by Artists Rights Society (ARS)
© 2019 by Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Artyści, Autorzy

Druk | Printed in:
Nakład | Print-run: 500

Sopot 2019
Wydanie I/ I Edition
ISBN: 978-83-8040-061-0

Patroni medialni | Media Partners:

