

## Opposite nr 1

**MNIEJSZOŚCI NARODOWE I ETNICZNE W SZTUCE POLSKIEJ PO 1945 ROKU. "DLA CIEBIE CHCĘ BYĆ BIAŁA"**



### **JANUSZ ANTOS / Artyści europejscy i światowi oraz "typowo polscy, prowincjonalni". Rozważania o stereotypach narodowych w przedstawieniach artystów na przykładzie projektu *Nowe Jeruzalem* Marty Deskur oraz portretów artystów Ignacego Czwartosa**

"Jestem typowo polski, prowincjonalny. Zjednoczoną Europą i Światem niech się zajmuje artysta typu Sasnal - mówił z żartobliwym przekąsem Ignacy Czwartos - Ja maluję Kielce" <sup>1</sup>. W tej naznaczonej geograficzno-etnicznym determinizmem wypowiedzi pojawia się kategoria tożsamości narodowej, z którą artysta silnie się identyfikuje w sytuacji, kiedy wielu artystów jej nie podkreśla lub od niej się dystansuje. Polska tożsamość narodowa wydaje się malarzowi czymś naturalnym i oczywistym. Nie postrzega on jej jako konstruktu ani też nie poddaje krytycznej analizie. W jego słowach obecna jest relacja "swój - obcy", z deklarowanym mimo żartobliwego tonu oraz ironii dystansem wobec tego, co kiedyś określano cudzoziemszczyzną. Jest to przykład myślenia za pomocą stereotypów narodowych, prawie doskonale pasujący do jednej z definicji stereotypu: "zazwyczaj nie zwracamy uwagi na społeczne uwarunkowania naszych doświadczeń społecznych i kulturalnych i gdy zjawiska, które nie pasują do naszego poglądu i wyobrażenia o świecie zewnętrznym, narzucają się naszej uwadze, oświadczamy, że *nie są one istotne*" <sup>2</sup>. Malarz w swojej narracji bardzo często posługuje się przymiotnikiem "polski", ceniąc przede wszystkim to, co typowo polskie. Szukając zrozumienia u podobnie myślącego odbiorcy. Silne akcentowanie polskiej tożsamości narodowej nie ułatwia mu akceptacji tego, co obce. To nieco ksenofobiczne stwierdzenie Czwartosa, malarza z Otwartej Pracowni, stanowi punkt wyjścia do rozważań o przedstawieniach artystów na podstawie, nazwijmy je tak, "staropolskich" portretów wykonanych przez Czwartosa, które w pewnym sensie można sytuować (dla podkreślenia na potrzeby tego tekstu stereotypów narodowych i o mniejszościach narodowych) w swoistej opozycji wobec, nazwijmy je tak, "kosmopolitycznych" przedstawień artystów



jako Apostołów z pejsami w projekcie artystycznym *Nowe Jeruzalem* Marty Deskur z 2007 roku. Przy czym tworząc takie wyraźnie kontrastowe zestawienie, należy być świadomym pułapki binarnych opozycji czy też dialektyki "narodowy", "swojski", "prowincjonalny" - "europejski", "światowy" czy "kosmopolityczny".

Warto w tym miejscu dla porównania i kontrastu przywołać krótki tekst Jerzego Nowosielskiego z połowy I. 90. XX w., opisujący powstanie, a zarazem mitologizujące początki Otwartej Pracowni. Nowosielski, który był i jest dla tych artystów, w tym Ignacego Czwartosa, mistrzem, pisał w nim, iż można w Otwartej Pracowni zobaczyć wysokiej klasy, wywodzące się z inspiracji abstrakcją "obrazy, które w naszym współczesnym krajobrazie artystycznym stanowią jakby jakąś egzotykę. Dlaczego? Dlatego, że są to obrazy szalenie tradycyjne. [...] Czy trzeba było aż takiej cichej, bocznej uliczki historycznego Kazimierza, żeby taka sztuka mogła się schronić, mogła powstawać? Chyba tak - bo przecież nie w zgiełku galerii komercyjnej, nie w tłoku wernisaży Wielkiego Świata, wielkiej Europy, do której tak pilnie się napraszamy. A może ta prawdziwa Europa jest właśnie tu, w starej stolicy Żydów, właśnie europejskich na podkrakowskim Kazimierzu?" <sup>3</sup>. Wielkiemu Światu i Europie oraz zgiełkowi "nowoczesności", negatywnie przez niego ocenianym, Nowosielski, który myślał, iż tradycyjne malarstwo się kończy, przeciwstawiał nieco zapomnianą i cichą wtedy dawną żydowską dzielnicę Kazimierz z pracującymi i wystawiającymi na nim artystami z Otwartej Pracowni, zachęcając ich na dobry początek porównaniem ze światowym centrum awangardowych eksperymentów, jakim był na początku XX w. wieloetniczny paryski Montmartre.

Portret, w tym również staropolski, stanowi ważny środek komunikacji, zwłaszcza w ramach danej grupy społecznej. Czwartos pragnąc podkreślić swoją polskość, a zarazem, jak mówi, "prowincjonalność", malował siebie i zaprzyjaźnionych z nim artystów, nawiązując "czytelnie, choć niedosłownie" do konwencji i tradycji portretu staropolskiego <sup>4</sup>. W jego portretach, będących dalekim echem portretów staropolskich, pojawiają się herby, którymi są abstrakcje geometryczne inspirowane heraldyką, zwłaszcza tak zwanymi "zaszczytnymi figurami" (artysta uprawia, jak to określił Jerzy Hanusek, "odrębną abstrakcję geometryczną" i figurację, łącząc je niekiedy w jednym obrazie) <sup>5</sup>. Te heroizowane reprezentacyjne portrety - ukazujące modela w całej postaci w uproszczonych i nieco archaizowanych strojach - powstałe w pierwszej dekadzie XXI w. można było oglądać ostatnio na indywidualnej wystawie artysty *Malarz typowo polski* w Otwartej Pracowni w lutym 2010 roku. Manifestując swoją polskość, Czwartos odnosi się do tradycji narodowej, szuka korzeni swej sztuki w polskiej samodzielnej i oryginalnej twórczości. Upowszechnianie się świadomości narodowej zbliżonej do naszego jej rozumienia nastąpiło dopiero w końcu XVIII oraz w ciągu XIX wieku. Naród utożsamiany

był ze szlachtą, grupą społeczną, w której narodził się nowoczesny polski nacjonalizm (tak jak w wywodzącej się z niej inteligencji). Zwracając się do sarmatyzmu, Czwartos odwołuje się do rodzimej kultury, wpada zarazem w pułapkę narodowych stereotypów, odzwierciedlających szersze zjawiska społeczne. Sztuka narodowa - jak stwierdzili to badacze - jest fikcją. Problem "sztuki narodowej" nie dotyczy narodowości samej sztuki, natomiast dotyczy sposobu, w jaki sztukę interpretowano i wartościowano 6. Zideologizowane wyobrażenie o sarmatyzmie staje się przedmiotem wtórnej ideologizacji 7.

Kilka lat temu Ignacy Czwartos wspominał: "Niedawno namalowałem swój autoportret, który jest z jednej strony paradny, barokowy, a z drugiej ma w sobie coś sowieckiego. Nie można dzisiaj malować barokowych portretów, bo nie żyjemy w baroku" 8. W istocie portrety staropolskie były przykładami prowincjonalnej recepcji malarstwa włoskiego i niderlandzkiego. Jak pisał Jan K. Ostrowski: "Prowincjonalne malarstwo portretowe we wszystkich krajach europejskich zdradza zresztą bardzo zbliżone cechy formalne" 9. Statyka, płaskość ujęcia oraz uproszczony modelunek, charakterystyczny dla barokowych portretów staropolskich, transponowane są we współczesnych portretach Czwartosa przez doświadczenia sztuki XX w. (od abstrakcji, figuratywnej twórczości Kazimierza Malewicza, poprzez monumentalne malarstwo radzieckie, statyczne portrety Andrzeja Wróblewskiego czy malarstwo Jerzego Nowosielskiego, aż po chociażby malarstwo członków Grupy Ładnie, zwłaszcza Marcina Maciejowskiego). Z portretów artystów Czwartosa (przedstawionych jako kibice piłkarscy z szalikami klubowymi) wydobyć można prowincjonalną mitologię czy antropologię. Portretowani składają się z miejsc, z którymi związane jest ich życie. Czwartos, odnoszący się w swych "staropolskich" portretach do tradycji kultury dominującej, sytuuje się ze swoją twórczością w swoistej "mniejszości" wobec spektakularnych sukcesów "kosmopolitycznych" artystów, stanowiących obecnie *mainstream* współczesnej sztuki polskiej, których symbolem jest Sasnal. Odwoływanie się Czwartosa do stereotypów narodowych pełni funkcję obronną w stosunku do wyznawanych przez niego zagrożonych wartości 10. Zauważyć tu można mechanizm obronny polegający na odcięciu się od "obcych". Działa również mechanizm marginalizacji oraz kompensacji. Własna wartość chroniona jest przez poczucie wyższości i dumę.

Ruth Ellen Gruber, autorka książki *Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe* 11, której polski tytuł brzmi *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie* 12, w pierwszym jej rozdziale *Miasto bez Żydów* przywołuje powieść wiedeńskiego dziennikarza Hugo Bettauera *Die Stadt ohne Juden* z 1922 r., która szybko zdobyła ogromną popularność w Europie. W rok po jej opublikowaniu ukazał się polski przekład, który był kilkakrotnie wznawiany. W 1925 r. wydano książkę *Berlin ohne Juden* Artura

Landsbergera. W swoistej *political fiction* Bettauera z Wiednia i Austrii wypędzeni zostali wszyscy Żydzi. Skutkiem tego był upadek kultury, życia towarzyskiego i intelektualnego w Wiedniu, a także ekonomii i gospodarki. Jak stwierdził jeden z bohaterów książki Bettauera: "Za dwa lub trzy lata piękna, wytworna, pełna starej kultury stolica będzie marną, zapomnianą dziurą" 13. Powodujący upadek miasta nakaz wypędzenia z niego Żydów został po kilku latach zniesiony. Do Wiednia powrócił entuzjastycznie witany pierwszy Żyd. Diana Pinto pisząc o "żydowskiej przestrzeni" we współczesnych społeczeństwach europejskich, wiąże ją nie tyle z realną obecnością Żydów, co z pamięcią o nich i ich Zagładzie 14. Opustoszała "żydowska przestrzeń" wypełniana jest przez "wirtualnych Żydów", stając się tym samym sprawą uniwersalną.

Projekt artystyczny *Nowe Jeruzalem* Marty Deskur zrealizowany został dla Galerii Starmach w Krakowie jesienią 2007 roku. Przed II wojną światową w budynku przy ulicy Węgierskiej 5 znajdował się *Bejt Midrasz Chasidim* (z hebr. Dom Nauki Chasydów), który popularnie zwano synagogą Zuckera. Deskur uwzględnia kontekst miejsca, dawnego żydowskiego domu modlitewnego, któremu zmieniono funkcję na galerię. Artystka odwołuje się w swym projekcie do ewangelicznej wizji św. Jana, w której Apostołowie stanowią podstawę, na której wznoszą się bramy do nowego miasta. Nowe Jeruzalem to miejsce spotkania z Bogiem, miejsce eschatologicznego szczęścia zbawionych. To radosny finał opisujący wypełnienie się Bożego planu zbawienia. Deskur tak tłumaczyła Andrzejowi Starmachowi założenia swojego projektu: "Każdy [...] zostanie sfotografowany stojąc, w codziennych ubraniach z atrybutami, aby wiadomo było kto jest kto. Wszyscy Apostołowie Chrystusa byli Żydami więc dla przypomnienia tego faktu doczepiam [...] pejsy. Następnie obrobione przeze mnie zdjęcia drukuję i naklejam na plexi" 15. We wszystkich wyobrażeniach Nowego Jeruzalem zauważa się obecność kategorii piękna *Caritas* 'blask'. Stosowano zwykle błyszczące materiały. Fotografie Apostołów zostały ustawione w półokręgu w towarzystwie cnót kardynalskich: Sprawiedliwości, Wstrzemięźliwości, Męstwa i Roztropności. Na projekt składają się jeszcze praca *Kardynał i zakonnica*, odwołująca się do słynnego obrazu Egona Schielego oraz *Chrystus Zmartwychwstały*, a także wideo *Pocałunek Judasza*. Deskur zajmuje się konstruowaniem postfotograficznych obrazów. Typowa dla współczesnej skomercjalizowanej kultury fotografia inscenizowana służy jej do specyficznego dialogu z tradycją chrześcijańską oraz żydowską. Jak mówiła artystka: "Nie chciałabym, aby treści religijne, obecne w moich pracach były podstawą do ich analizy. Jasne jest jednak, że kiedy robię *Nowe Jeruzalem*, refleksje dotyczące religii mogą się nasuwać jako pierwsze" 16.

Członkowie *art worldu* czy krakowskiej bohemy chętnie zgodzili się wziąć udział w snobistycznym żywym obrazie (*tableau vivant*) Marty Deskur o arystokratycznym i

salonowym rodowodzie, który z czasem stał się rozrywką wszystkich stanów i grup zawodowych. Zwłaszcza, iż tradycji artystowskiego projektu Deskur można dopatrywać się także w młodopolskim życiu artystycznym. Marta Deskur kontaktowała się z każdym uczestnikiem biorącym udział w jej projekcie. Dzwoniąc do Sebastiana Cichockiego, pytała go: "Mam do Ciebie pytanie czy możesz być Apostołem? Robię zdjęcia, dodaję atrybuty i pejsy, zgodziłbyś się?". Na co Sebastian Cichocki odpowiedział: "Czemu nie, bardzo chętnie ubiorę pejsy" 17. Komentując swój udział w projekcie, wspominał: "Przyjemne było też chwilowe posiadanie twarzowych pejsów, mile łechcących w policzki" 18. Jak mówiła artystka: "Pejsy są znakiem pamięci o historii miejsca, w którym odbywa się wystawa, oraz przypominają fakt, o którym niekiedy chrześcijanie chcieliby zapomnieć. Wszyscy apostołowie Chrystusa byli Żydami. Jest to również moja wypowiedź na temat współczesnej polemiki wokół antysemityzmu w Polsce" 19. Inscenizowane fotografie Apostołów przedstawiają "Żydów" z pejsami. Mniejszość narodową w Polsce, która nie odrodziła się już po Zagładzie oraz wypędzeniach w 1968 roku. "Pięćdziesiąt lat treningu społecznego polegającego - jak pisał Czesław Robotycki - na patrzeniu na siebie samych oduczyło społeczeństwo polskie widzenia innych, a równocześnie zakonserwowało w nim dawne (jeszcze przedwojenne) uprzedzenia" 20. Badacze podkreślają silne poczucie dystansu etnicznego u Polaków. Etonim "Żyd" w kolokwialnym języku polskim funkcjonuje jako określenie wykluczające. W kulturze potocznej w relacji "swój-obcy" negatywnym członem ("obcym", "innym") byli Żydzi 21. "Żyd", jak to określił Leszek Kołakowski, jest "abstrakcyjnym symbolem ujemnym" 22. Artyści, pisarze i kuratorzy zgadzając się na uczestnictwo w projekcie Marty Deskur, stawali się widzialnymi "wirtualnymi Żydami" - wypełnili pustą "żydowską przestrzeń", przypomnieli o utraconej wielokulturowości. Charakteryzacja Apostołów, polegająca na doczepieniu im pejsów, może być jednakowoż odebrana jako stereotypowy, czy nawet karykaturalny wizerunek ortodoksyjnego Żyda.

Niemiecki fotograf August Sander, zwolennik naukowej fizjonomiki, na początku I. 30. XX w. proponował stworzenie fizjonomicznego wizerunku pokolenia lub narodu w celu wykrycia "cech grupowych" czy określenia "typów". W I. 30. XX w. fotografowanie "typów" stało się coraz bardziej powszechne. W nazistowskich Niemczech zawłaszczono teorię fizjonomiki wykorzystywaną w posługującej się coraz częściej fotografią propagandzie, żeby napiętnować i zdyskredytować odmiennosć ras uważanych za niższe od rasy nordyckiej, zwłaszcza Żydów. W propagandzie obraz Żyda był prawie wyłącznie wizerunkiem mężczyzny. Kobiety, żony i matki, reprodukowały rasę, lecz jej nie reprezentowały 23. W czasie II wojny światowej wielu niemieckich żołnierzy, policjantów i esesmanów pozowało do zdjęć przedstawiających akty terroru, sceny przed i po masowej egzekucji czy też zdjęć, na których poniżają i upokarzają Żydów. Fotografie te były

robione głównie w Europie Środkowowschodniej. Prawie nie ma przykładów takich zdjęć pochodzących z Europy Zachodniej 24. Naziści podkreślali różnicę pomiędzy niecywilizowanymi ortodoksyjnymi Żydami wschodnioeuropejskimi (*Ostjuden*) a cywilizowanymi zasymilowanymi Żydami zachodnioeuropejskimi. Fotografowanie, jak twierdzi Susan Sontag, stanowi społeczny rytuał, chroni przed lękiem, umożliwia objęcie w posiadanie przestrzeni, w której robiący zdjęcia nie czuje się bezpiecznie. Jest narzędziem władzy. Aparat fotograficzny według Sontag jest sublimacją broni, a robienie komuś zdjęć jest sublimacją morderstwa 25. Na zdjęciach z Europy Środkowowschodniej z czasu II wojny światowej robionych przez Niemców spotyka się (zwykle pozowane) upokarzające sceny obcinania pejsów lub bród "prawdziwym" ortodoksyjnym Żydom. W książce *Holokaust w fotografiach: interpretacja dowodów* Janina Struk pisała: "Kiedy żołnierze niemieccy wkroczyli do Polski, nieśli nie tylko karabiny, lecz również aparaty fotograficzne, ważną broń czasu tej wojny. W Europie Wschodniej fotografowano, oficjalnie i nieoficjalnie, poniżenie ludzi i ich kultury, Słowian, a także Żydów" 26. Wizerunki Żydów w przedwojennej nazistowskiej propagandzie były przedstawieniami prawie wyłącznie mężczyzn. "Naziści wykorzystywali - pisała Struk - Żyda mężczyznę w kategoriach jego kultury i religii, kobiety były wykorzystywane i upokarzane wyłącznie w kategoriach ich płci, czasami te czyny fotografowano" 27. W tle projektu Marty Deskur *Nowe Jeruzalem*, zwłaszcza wizerunków Chrystusa i Apostołów z doczepionymi pejsami, znajdują się karykaturalne przedstawienia Żydów, w tym przedstawienia służące nazistowskiej antysemickiej propagandzie. Po Holocauście tworząc wizerunki mężczyzn z doczepionymi pejsami, należy być świadomym tragicznej historii XX w., w tym jego wizualnej historii.

By w pełni zrozumieć transparentne "obrazy płynne" Marty Deskur, należy powrócić do XIX w., w którym kształtowała się masowa publiczność oraz - dzięki muzeom i wystawom, a także coraz bardziej rozpowszechniającej się grafice reprodukcyjnej - masowy odbiór dzieł sztuki, zwłaszcza malarstwa, którego oglądanie zaczęło mieć cechy recepcji teatralnej. Projekt Marty Deskur *Nowe Jeruzalem* wywodzi się z tradycji żywych obrazów, popularnej na ziemiach polskich w XIX w. parateatralnej rozrywki salonowej. To "szczególna forma kompozycji plastycznej, której tworzywem jest żywy człowiek, upozowany w nieruchomej scenie" 28, w której istotną rolę odgrywały rekwizyty. Jej "klasyczna" forma ukształtowała się w końcu XVIII wieku. Jak pisała o tej parateatralnej formie, pozostającej na pograniczu różnych sztuk jej monografistka Małgorzata Komza: "Tworzona była jako przestrzenna reprodukcja istniejącego dzieła sztuki lub oryginalna, iluzjonistyczna w swym charakterze, interpretacja obrazowa utworu literackiego" 29. Na początku XIX w. żywe obrazy, ustawiane zwykle według jakiegoś znanego obrazu, znajdowały się stosunkowo wysoko w hierarchii sztuk jako swego rodzaju dzieła sztuki,



szybko jednakowoż utraciły tę pozycję, sytuując się z czasem niżej. W jednym z XIX-wiecznych polskich poradników czytamy: "wziąwszy temat jaki historyczny lub za wzór obraz rozpowszechniony sławą zdolnego malarza i gdy posiłkując się dekoracjami, kostiumami i charakteryzacją ustawimy odpowiednią grupę z ludzi, jakoby martwą rzeźbę, będziemy mieli obraz z żywych osób" 30. Tak wspominał projekt Deskur grający w nim św. Jana Ewangelistę Wilhelm Sasnal: "Poczułem się jakbym zagrał kogoś, kogo nie znam, bo nie pamiętam od czego był Św. Jan. Podobał mi się ten plastikowy, złoty kielich i cała sytuacja towarzyska" 31. Sasnal trzyma w ręce popularną monografię dadaizmu z reprodukcją "klasycznej" pracy Marcela Duchampa *L. H. O. O. Q.*, stanowiącej znaczący intertekst, który daje sygnał o dadaistycznej grze, powtarzającej i przekształcającej, niczym Duchamp dorysowujący ołówkiem wąsy i brodę na kolorowej reprodukcji *Mony Lisy*, tematy z chrześcijańskiej ikonografii.

Wybrani przez Martę Deskur Chrystus i Apostołowie to w większości znani oraz wylansowani krakowscy artyści, kuratorzy i pisarze, przedstawiciele młodego i średniego pokolenia, a także jej syn i jego dwaj koledzy (pierwotnie Apostołami mieli być senegalscy muzułmanie). To swoista "święta rodzina", którą tworzą w większości "związki z wyboru". "No ale w jakiej innej wspólnotce - pisała Agata Araszkiewicz - wolność i sztuka są najwyższą (najświętszą) wartością, a konserwatyzm okazuje się przede wszystkim anarchiczny?" 32. Projekt Deskur odwołuje się również do tradycji wzorów życia artystycznego, ukształtowanych w Młodej Polsce, zwłaszcza w takich kawiarniach artystycznych jak Kawiarnia Teatralna Ferdynanda Turlińskiego, zwana potocznie "Paonem" 33 czy Kawiarnia Lwowska Jana Apolinarego Michalika, znana jako "Jama Michalika". Na wielkim płótnie w tej pierwszej kawiarni (na którym malować mógł każdy), w swoistym jej "sztambuchu" znajdowały się portrety artystów i bywalców, w tym również namalowana przez Włodzimierza Tetmajera świątynia grecka z portretami członków "Sztuki" w tympanonie. W osobnej, dostępnej tylko dla artystów salce zwanej "Paon", znajdowały się rysowane przez Stanisława Wyspiańskiego portrety bywalców kawiarni Turlińskiego. Nie trudno wyobrazić sobie uczestników projektu Deskur w jednej ze współczesnych kawiarni artystycznych, przykładowo w "Pięknym Psie". Przypomnijmy jeszcze, gwoli historycznej ścisłości, iż Wyspiański skontaktował się z jednym z portretowanych. "Przyjął go - pisał Tadeusz Żeleński-Boy - bardzo urzędownie, niemal surowo i oświadczył, co następuje: że mianowicie robił w "Paonie" portrety w nadziei utrwalenia rysów ludzi wybitnych; widzi jednak po kilku latach (było to, o ile pamiętam, gdzieś w r. 1904), iż została mu w rękach jedynie galeria osób prywatnych, której nie widzi powodu przechowywać" 34.

W powieści Goethego *Powinowactwa z wyboru* czytamy, iż przedstawianie żywych obrazów "kryje w sobie doprawdy niewiarygodny urok" 35. "Towarzyski" i nie pozbawiony

uroku projekt Marty Deskur podszyty jest, jak zauważa Agata Araszkiwicz, *trasem 36*. W projekcie *Nowe Jeruzalem* możliwość oglądania sfotografowanych znanych artystów, pozujących z doczepionymi pejsami, budzi u oglądających różnorodne emocje i uczucia. Kontekst towarzyski i rodzinny w tym projekcie jest niezwykle ważny, jeśli nie najważniejszy (możliwość towarzyskiej zabawy leżała u podstaw tego projektu), przysłaniając w znacznym stopniu pozostałe składniki przekazu. Ten towarzyski kontekst istotny jest również w portretach artystów Ignacego Czwartosa. Zarówno Czwartos jak i Deskur w swych pracach przedstawiających artystów "prowincjonalnych" i "kosmopolitycznych" odwołali się do tradycji, ale może przede wszystkim do stereotypów narodowych oraz o mniejszościach narodowych (stereotypy uległy procesowi „etniczowania się” ).

## Ilustracje

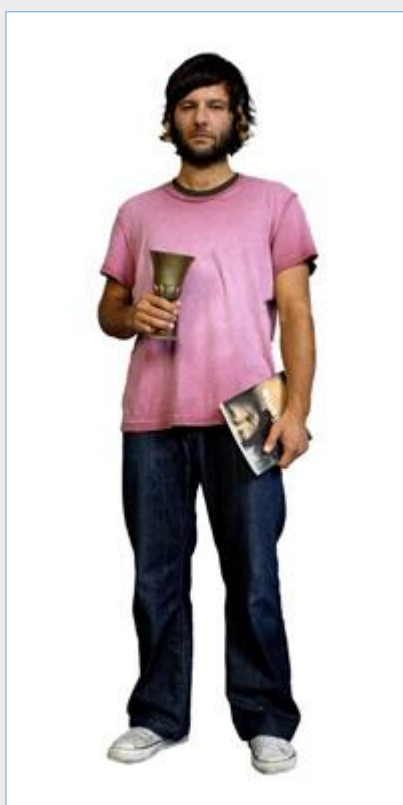


Ignacy Czwartos, *Pasy gol* - portret malarza Jacka Kasjanowicza, 2007





Ignacy Czwartos, *Pasy gol* - portret malarza Jacka Kasjanowicza, 2007



Marta Deskur, *Św. Jan Ewangelista* - Wilhelm Sasnal, projekt Nowe Jeruzalem, 2007



Marta Deskur, *Św. Piotr - Marcin Maciejowski*,  
projekt *Nowe Jeruzalem*, 2007



Marta Deskur, *Chrystus Zmartwychwstały*,  
projekt *Nowe Jeruzalem*, 2007

## Przypisy

<sup>1</sup> Cyt. za: K. Czerni, *"Larum grają" albo Banderia Ignacego Czwartosa*,  
www.otwartapracownia.com (data dostępu: 20.09.2010). W rozmowie *Nie muszę łowić,  
bo maluję*, przeprowadzonej przez Martę Karpińską 31 marca 2003 r., Ignacy Czwartos  
powiedział: "Tak, oczywiście. Jestem *typowo polski*. Tak ma być. Cieszę się z

tego", [www.otwartapracownia.com](http://www.otwartapracownia.com) (data dostępu: 20.09.2010).

2 J. Berting, Ch. Villain-Gandossi, *Rola i znaczenie stereotypów narodowych w stosunkach międzynarodowych: podejście interdyscyplinarne*, przeł. J. Piątkowska, [w:] *Narody i stereotypy*, red. T. Walas, Kraków 1995, s. 13.

3 J. Nowosielski, *Na Kazimierzu...*, [w:] *Kilku malarzy: Ignacy Czwartos, Jacek Dłużewski, Wojciech Głogowski*. Galeria Pryzmat, katalog wystawy. Galeria Pryzmat w Krakowie, 6-23 marzec 1996, Kraków 1996, [b.n.s.].

4 K. Czerni, "My wszyscy, którzy rośliśmy w miastach Baroku..." - czyli o fascynacji barokiem współczesnych malarzy krakowskich, [w:] *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 3-4 XII 2004*, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007, s. 381.

5 Zob. J. Hanusek, *Kilka słów o I. Czwartosie*, [w:] *Ignacy Czwartos. Obrazy religijne*, katalog wystawy. Galeria Grodzka w Lublinie, Lublin 2000, [b.n.s.]; K. Czerni, *Memento mori*, [w:] *Ignacy Czwartos "Memento mori"*, katalog wystawy. Galeria Otwarta Pracownia, Kraków 2002, [b.n.s.]; K. Czerni, "Larum grają" albo Banderia Ignacego Czwartosa....

6 S. Muthesius, *Polska. Art, Architecture, Design*, Koenigstein im Taunus 1994, s. 19.

7 A. Borowski, *Wstęp*, [w:] *Słownik sarmatyzmu: idee, pojęcia, symbole*, red. A. Borowski, Kraków 2001, s. 7.

8 *Rozmowa z Ignacym Czwartosem*, „Otwarta Pracownia” 2002, Kraków 2004, [b.n.s.].

9 J. K. Ostrowski, *Portret staropolski*, [w:] *Słownik sarmatyzmu...*, *op. cit.*, s. 151.

10 Berting, Villain-Gandossi, *Rola i znaczenie stereotypów narodowych...*, *op. cit.*, s. 15.

11 R. E. Gruber, *Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe*, Berkeley 2002.

12 R. E. Gruber, *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, przeł. A. Nowakowska, Sejny 2004.

13 H. Bettauer, *Miasto bez Żydów*, przeł. I. Nikorowicz, Warszawa-Lwów-Wiedeń 1923, s. 78, cyt. za: Gruber, *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, *op. cit.*, s. 19.

14 D. Pinto, *A New Jewish Identity for Post-1989 Europe*, *JPR Policy Paper No. 1*, London 1996. Rozumienie pojęcia "żydowskiej przestrzeni" sformułowanego przez Pinto przedstawia R. E. Gruber w tekście *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, *op. cit.*, s. 26.

15 Cyt. za: *Marta Deskur. Nowe Jeruzalem/The New Jerusalem*, oprac. A. Grajewska, katalog wystawy. Galeria Starmach w Krakowie, Kraków 2007, s. 11.

16 *Sami swoi? Z Martą Deskur rozmawiają Małgorzata Grygielewicz i Marta Eloy Cichocka*, [www.obieg.pl](http://www.obieg.pl) (data dostępu: 15.01.2008).

17 Cyt. za: *Marta Deskur. Nowe Jeruzalem/The New Jerusalem...*, *op. cit.*, s. 15.

18 *Ibidem*, s. 48.



19 *Sami swoi?...*, *op. cit.*

20 Cz. Robotycki, *O wieloetniczności współczesnej Polski (antropologiczne zastrzeżenia etnografa)*, [w:] *W stronę nowej wielokulturowości/Towards a new multiculturalism*, red. R. Kusek, J. Sanetra-Szeliga, Kraków 2010, s. 81-82.

21 *Ibidem*, s. 103, 109.

22 L. Kołakowski, *Światopogląd i życie codzienne*, Warszawa 1957, s. 167.

23 J. Struk, *Holokaust w fotografiach: interpretacja dowodów*, przeł. M. Antosiewicz, Warszawa 2007, s. 43.

24 *Ibidem*, s. 89.

25 S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009, s. 9-33.

26 Struk, *Holokaust w fotografiach...*, *op. cit.*, s. 88.

27 *Ibidem*, s. 105.

28 M. Komza, *Żywe obrazy: między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995, s. 8.

29 *Ibidem*.

30 E. O. Roger [E. Ogonowski], *Teatr amatorski. Dzieło podręczne dla amatorów*, Poznań 1871, s. 37, cyt. za: Komza, *Żywe obrazy...*, *op. cit.*, s. 22.

31 Cyt. za: *Marta Deskur. Nowe Jeruzalem/The New Jerusalem...*, *op. cit.*, s. 34.

32 A. Araszkiewicz, *Z rodziny niemoralnych opowieści...*, [w:] *Marta Deskur. Nowe Jeruzalem/The New Jerusalem...*, *op. cit.*, s. 86.

33 B. Małkiewicz, "Paon" - pierwsza kawiarnia artystyczna Młodej Polski, [w:] *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich "Sztuka"*, red. A. Baranowa, Kraków 2001, s. 47-55.

34 T. Żeleński-Boy, "Nonszalancki Paon", "Kurier Poranny" 1927, nr 350, cyt. za: T. Żeleński-Boy, *O Krakowie*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1968, s. 296.

35 J. W. Goethe, *Powinowactwa z wyboru*, Warszawa 1959, s. 143, cyt. za: Komza, *Żywe obrazy...*, *op. cit.*, s. 272.

36 Araszkiewicz, *Z rodziny niemoralnych opowieści...*, *op. cit.*, s. 86.

### **Janusz Antos / World and European artists as well as those 'typically Polish, provincial'. Deliberations on the representations of artists based on the *New Jerusalem* project by Marta Deskur and the 'Old Polish' Portraits of Artists, by Ignacy Czwartos**

Czwartos, an artist of the Open Studio ("Otwarta Pracownia"), claims to be 'typically Polish, provincial'. "Let the Sasnal type of artist deal with the united Europe and the world", says Ignacy Czwartos with a touch of playful irony. "I paint Kielce". This claim is the starting point for deliberations on the representations of artists based on his 'Old



Polish' portraits of artists (last shown at an exhibition in winter 2010) that find themselves in a kind of opposition to the 'cosmopolitan' representations of artists as the Apostles with sidelocks in Marta Deskur's 2007 *New Jerusalem* project. Striving to emphasise the Polishness and, as he says, 'provincialism', Czwartos painted himself and his artist friends referring to the convention and tradition of Old Polish portraits. Turning to Sarmatism is a reference to 'homeliness'. By manifesting his 'provincialism' or 'otherness' among 'cosmopolitan' artists, he turns to the indigenous national culture.

*The New Jerusalem* project by Marta Deskur has been produced for the Starmach Gallery in Krakow. It took into consideration the genius loci of the place that used to be a Jewish prayer house in the Podgórze district. In her project, Deskur refers to the Gospel vision of St. John, in which the Apostles constitute the basis on which the gates to a new city rise. 'All the Apostles of Christ,' says Deskur, 'were Jews, and in order to remind people about that I give them [...] sidelocks.' Photos of the Apostles along with cardinal virtues were arranged in a semi-circle. Staged photography that is typical of the modern commercialised culture characterises the dialogue between Christian and Jewish traditions. 'Apostles' selected by Deskur are mostly members of the Krakow 'art world' who willingly agreed to take part in the tableau vivant with its refined aristocratic origins. By agreeing to participate in Deskur's project, participants became 'virtual Jews'. In their works presenting 'cosmopolitan' and 'provincial' artists, Deskur and Czwartos referred, in a consciously complex way, to tradition, but perhaps above all, to the national minorities stereotypes.

