



Idea polska w sztuce współczesnej

Krytyka i afirmacja¹

RAFAŁ SOLEWSKI · Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie · rafal.solewski@uken.krakow.pl

For English – see p. 231

Idea polska

Trwałość polskiej idei, czyli *eidosu*, odczuwanego mimo warunków niesprzyjających jego realizacji przez kolejne utraty suwerenności, wskazywana bywa jako charakterystyczna cecha polskiego narodu². Przeszacowanie wolności, trwale dominującej wśród wartości realizowanych przez polską wspólnotę lub indywidualnie w jej obrębie (a wtedy nie zawsze z korzyścią dla wspólnotowości) ma wynikać ze wspomnianego doświadczenia częstych okresów niewoli³. Trwałości *eidosu* służyło w takich okresach pielęgnowanie języka i historii jako nauki o dziejach albo tradycji niezależnej od warunków państwowych. Ważna dla ciągłości narodowej była i jest religijność, odróżniająca od innych narodów poprzez odrębność obrządku, ale i służąca przyjmowaniu wiary jako narzędzia metafizycznego poznania⁴. Bywa to uznawane (także autokrytycznie) za zabobonną emocjonalność, właściwą, wraz z postawą „historycystyczną” uznającą metafizyczność porządku dziejów, „wojskowym” patriotyzmem, wrażliwością na symbole i irracjonalnym idealizmem, dla dziedzictwa romantyzmu⁵. Taki właśnie uczuciowy romantyzm, obejmujący także sielską ludowość, zestawiany niekiedy z „sarmackimi” republikanizmem i walecznością, a także zdolnością do łączenia w solidarną wspólnotę⁶,

1 Tekst powstał w rezultacie pracy naukowej dofinansowanej ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Nauka dla Społeczeństwa” nr projektu NdS/529630/2021/2021, kwota dofinansowania 201 250,00, całkowita wartość projektu 201 250,00.

2 Por. P. Rojek, *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2016, s. 10.

3 Por. ibidem, s. 31.

4 Por. Ioannes Paulus PP. II, *Fides et ratio. Do Biskupów Kościoła katolickiego o relacjach między wiarą a rozumem*, Encyklika, Libreria Editrice Vaticana, Roma 1998, I, 9, 15; II, 16, <https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091998_fides-et-ratio.html> (stan na 7 XII 2022).

5 Por. np. M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] eadem, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 19.

6 Por. P. Rojek, *Awangardowy konserwatyzm*, s. 10.

stanowić ma o polskim *ethosie*, sposobie bycia narodu, w którym wyraża się *eidos*, przekraczający *ethnos*, czyli ograniczenia etniczne, dzięki właśnie solidarności. Uczuciowość obecna jest także w postawie miłosierdzia oraz w poczuciu solidarnej wspólnotowości, które „przydarzyły” się Polsce w sposób szczególny w wieku XX⁷.

Sztuka krytyczna. Przechwycenie i subwersja

Obserwując sztukę współczesną, można jednak odnieść wrażenie, że idea polska odślaniana jest dziś przez artystów w sposób budzący u odbiorców niejednoznaczne wrażenia. Działania związane ze sztuką krytyczną, popularną w mainstreamie świata sztuki, wskazują nie dość dostrzegane wcześniej albo „wykluczane” marginesy tej idei. Artyści często „przechwytyją” i „zawłaszczają”⁸ tematy patriotyczne, szczególnie takie, w których polskość łączona bywa z religijnością oraz romantycznym etosem oporu i ofiary, poddając je działaniom właściwym dla kultury remiksu, w której wybieranie, publikowanie i prowizoryczne łączenie od nowa tekstów i materiałów dostępnych w mediach oznacza krytyczny i anarchiczny dyskurs modyfikujący kulturę w ogóle⁹. Dla sztuki krytycznej szczególnie charakterystyczna jest krytyka subwersywna¹⁰ i ona pojawia się w odniesieniu do tematyki narodowej. Obserwowane praktyki podejmowane z pobudek patriotycznych i religijnych przedstawiane są zwykle z eksponowaniem ich staroświeckości i powierzchowności, albo nawet wynikających z nich aktów agresji i konfliktów¹¹. Działania takie bywają oceniane wręcz jako przykłady „antykultury”¹².

Przykładem może być praca *Them (Oni)* Artura Żmijewskiego z 2007 roku. Jako instalacja wideo prezentowała ona zapis warsztatów ukazujących niemożność porozumienia się, a nawet współprzebywania czterech grup osób różnie związanych z polskością: starszych praktykujących katoliczek, Młodzieży Wszechpolskiej (której przedstawiciele chcą Wielkiej Polski Katolickiej), młodych polskich żydów oraz młodych reprezentantów polskiej lewicy¹³. Ustalenie własnego logo grupy umieszczonego potem na koszulkach i rysowanie albo malowanie swoich wizji Polski na dużych białych kartach w jednym pomieszczeniu było początkowo wzajemnie przyjazne. Starsze panie obwodziły linią formę kościoła, z czasem miał on wieżę, kopułę, otwarte drzwi... Osobno pojawił się szczerbiec, ale i na współczesnym

7 Por. D. Karłowicz, *Miłosierdzie i solidarność*, „Teologia Polityczna”, 10, 2017–2018, s. 19.

8 Por. *Appropriation*, [w:] *Dictionary of Modern and Contemporary Art*, ed. I. Chilvers, J. Glaves-Smith, Oxford 2009, s. 27–28; oraz *Sztuka zawłaszczania w Zachęcie*, o wystawie *Kanibalizm? O zawłaszczaniach w sztuce*, <<http://culture.pl/pl/artykul/sztuka-zawlaszczania-w-zachecie>> (stan na 22 VIII 2017).

9 Por. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, np. s. 9, 135. O poglądach Eduardo Navasa i Lawrence’a Lessiga oraz postrzeganiu kultury remiksu jako oddolnej kultury ludowej por. G. Sztabiński, *Inne pojęcia estetyki*, Kraków 2020, s. 217–244.

10 Por. G. Dziamski w wywiadzie *Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje*, „Gazeta Malarzy i Poetów”, 2–3, Poznań 2001, <http://witryna.czasopism.pl/gazeta/drukuj_artykul.php?id_artykulu=56> (stan na 17 VIII 2019); Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006, s. 9–11.

11 Por. np. I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej przeszłości w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010, np. s. 269.

12 Por. K. Karoń, *Historia antykultury 1.0*, <<https://www.historiasztuki.com.pl/strony/o21-00-00-ANTYKULTURA.html>> (stan na 6 II 2024).

13 Por. A. Żmijewski, *Them* (2007), <<https://www.youtube.com/watch?v=Ob3t9l-PzXU>> (stan na 15 XII 2022).

kształcie granic Polski hebrajski napis „Polin”, a także tęcze kolory i napis „tolerancja”. Wraz z dodawaniem szczegółów do poszczególnych rysunków zaczęły pojawiać się „nieproszone” dodatki wykonywane przez przeciwne grupy, albo agresywne zamalowywania, wreszcie nawet podpalenie prac. Wspólnoty okazały się głównie „emocjonalne”, stąd brały się konfliktowość i agresja, wywołane m.in. przez odwołanie się do wiary. Twórca komentował: „Tkwimy, właściwie wszyscy, w istic sarmackim paradygmacie, z którego nie sposób się wyłamać, obojętnie, jakie mamy poglądy. Można jedynie zniszczyć, spalić symbole wroga, by zastąpić je własnymi”¹⁴. Krytyka wspólnot nie przerodziła się w sztukę społeczną, która mogłaby wspólnoty kreować i animować, podejmując także kwestie światopoglądowe i polityczne¹⁵, pozostała raczej obnażeniem zła kryjącego się w systemie społecznym i aksjologicznym.

W instalacjach wideo młodszej artystki, Klementyny Stępniewskiej (Kle-Mens), wzorcowo dochodziło do subwersywnego „przechwytywania” i „zawłaszczania” motywów albo dzieł. W piecie o kompozycji według rzeźby Michała Anioła, powszechnie znanej z watykańskiej bazyliki św. Piotra, Chrystusa zastępował trupio blady młodzieniec w stroju boksero-kibicowskim (*Pieta*, 2014). W Sądzie Ostatecznym według obrazu Memlinga znanego z Gdańska Chrystus siedział na tęczy biało-czerwonej (bo dla kolorów różnorodnej odmienności seksualnej nie ma miejsca w katolickiej Polsce) zbawienia dostępowali zaś tylko mężczyźni stanowiący większość wśród uczestników manifestacji patriotycznych (*Sąd Ostateczny*, 2019). Wśród potępionych obecne były tylko kobiety, przeważające w proaborcyjnych wystąpieniach (wyposażone np. w parasolki, co niedługo później można było zobaczyć podczas „strajku kobiet”, sama artystka sugerowała to skojarzenie)¹⁶.

Czy opisane artystyczne zabiegi, zwykle paradoksalne, decydujące o estetycznych właściwościach zaskoczenia, intensywności i gwałtowności, mogą być wykorzystywane tylko w sztuce nazywanej krytyczną? Czy też możliwe jest ich wykorzystanie aprobatywne i afirmatywne, szczególnie w odniesieniu do idei polskiej? To pytania, na które próbuje odpowiedzieć niniejszy tekst. Przedstawione niżej przykłady ukażą, jak cytowanie, przechwytywanie, zawłaszczanie, remiksowanie, ale także inspirowanie się, operowanie aluzją, stylizowanie, pozornie podobne do artystycznych metod właściwych sztuce krytycznej zamienia się w różnorakie działania artystyczne skutkujące doświadczeniem jakości estetycznych odsłaniających, zaskakująco niekiedy, tradycyjne wartości, takie jak dobro i piękno, czyli uniwersalia, także jednak inne transcendentalia (fundamentalne właściwości bytu, określane przez pojęcia przyczyny, celu, istnienia, substancji, rzeczy, jedna, odrębności), w których uczestniczenie służy realizowaniu idei polskiej¹⁷. Skrywanie istoty przekazu w poetyckiej grze, możliwa wieloznaczność oraz obecność elementów ironicznych właściwa opisywanej sztuce bywają obserwowane jako charakterystyczne dla różnych współczesnych działań artystycznych służących ostatecznie odsłanianiu metafizycznych idei, a zaskakujące i zagadkowe jakości bywają nawet

14 A. Żmijewski, wypowiedź w: R. Jakubowicz, *Strażnik krzyża*, „Arteon”, 11 (127), 2010, s. 26.

15 Por. G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002, s. 71–72; K. Niziołek, *Sztuka społeczna jako środek aktywności obywatelskiej*, „Magazyn Polskiej Akademii Nauk”, 3 (67), 2021, s. 28–42.

16 Por. /kle-mens.pl/, <<https://secondaryarchive.org/artists/kle-mens/>> (stan na 7 X 2023).

17 Por. W. Stróżewski, *Transcendentalia i wartości*, [w:] idem, *Istnienie i wartość*, Kraków 1982, s. 12.

swoiście zalecane dla artystów, którym zagadnienia metafizyczne nie są obojętne¹⁸. Także intensywność, poruszająca i wzbudzająca „dreszcz transcendencji”, również w działaniu powierzchownym albo „naskórkowym” oraz wykorzystującym to, co marginalne, uważana bywa za charakterystyczną właściwość współczesnych prac dotyczących tematyki religijnej, zwykle związanej z metafizycznością, pojawiających się obok mniej lub bardziej obiektywnej artystycznej obserwacji rytuałów¹⁹. Być może właśnie to dostrzeżenie „dreszczu transcendencji” i koncentracji na marginesie, które wydawać się mogą bardziej właściwe dla krytyki, uzasadnione jest także w obserwacji afirmatywnego nastawienia do idei polskiej i jej możliwej metafizyczności, co proponuje interpretacja poniższych przykładów. To tylko przykłady wybrane z całej ich gamy, prezentowanej w monografii *Afirmacja i krytyka. Metafizyczność i polskość w sztuce pierwszego dwudziestolecia XXI wieku*²⁰. Monografia, której wyimek prezentuje ten tekst, skupiony osobno na jednym zagadnieniu – możliwości wykorzystania poetyki właściwej dla sztuki krytycznej w pracach afirmatywnych (co okaże się możliwe przez wzbudzenie „dreszczu transcendencji”) – zawiera dokładniejsze tłumaczenia pojęć i interpretacje, wraz z przedstawieniem tła „zwrotu konserwatywnego” w sztuce polskiej, jej eksponowaniu na licznych wystawach (takich jak m.in. *Nowa sztuka narodowa*) i jej opisywaniu²¹.

Afirmacja w czasach sztuki krytycznej

W działaniach performatywnych Zbigniewa Warpechowskiego intensywnie oddziałują akty autoagresji i radykalność eksponowania brzydoty służące krytyce. W akcji *Obywatelstwo dla czystego odczucia Kazimierza Malewicza* (1985) artysta leżał pod reprodukowanym *Czarnym kwadratem*, fundamentalnym abstrakcyjnym dziełem awangardowym autorstwa Kazimierza Malewicza, przechwyconym i swoiście zawłaszczonym dla krytycznego użycia. Artysta poddawał się bowiem jednocześnie biczowaniu (wykonywanemu przez Natalię Lach-Lachowicz) przez okrycie z kwadratowym otworem, co pozostawiło na jego plecach „wybity” pejczem kształt kwadratu²². Cieleśne cierpienie, kondensujące „czyste odczucie” głoszone przez Malewicza, ofiarowane zostało mu jako zadośćuczynienie za „polską głupotę, oportunistów i tchórzostwo”²³, czyli odmowę przyznania artyście obywatelstwa w okresie międzywojennym. Misję przypominania o polskim pochodzeniu artysty poszukującego transcendencji poprzez sztukę niefiguratywną,

18 Por. np. J. Elkins, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, London, 2004, s. 47 (pozycja ta wykorzystywana jest w wielu miejscach, m.in. w: J. Winnicka-Gburek, *Krytyka, etyka, sacrum. W kierunku aksjologicznej krytyki artystycznej*, Gdańsk, 2015).

19 Por. G. Sztabiński, *Marginesy transcendencji w sztuce współczesnej*, [w:] *Sztuka wobec metafizyki. Postawy i strategie lat 2000–2020*, red. Ł. Murzyn, R. Solewski, B. Stano, Kraków 2023, s. 17–21.

20 Por. R. Solewski, *Afirmacja i krytyka. Metafizyczność i polskość w sztuce pierwszego dwudziestolecia XXI wieku*, Kraków 2024. Wstępna zawartość tej monografii, wraz z ilustracjami oraz tekstami towarzyszącymi, znajduje się na stronie: *Metafizyka i polska sztuka dziś*, <<https://metafizyka-polskaszukadzis.uken.krakow.pl/>> (stan na 28 III 2024).

21 Por. W. Kozioł, *Homary, Gołębie, Jastrzębie. Zwrot konserwatywny w sztuce polskiej*, „Szum”, 15 IX 2021, <<https://magazynszum.pl/homary-golebie-jastrzebie-zwrot-konserwatywny-w-sztuce-polskiej/>> (stan na 28 III 2024). Autor tego tekstu i przywołanej monografii zalicza się według klasyfikacji w artykule do „gołębi”.

22 Por. Z. Warpechowski, *Obywatelstwo dla czystego odczucia Kazimierza Malewicza*, <<https://art-museum.pl/pl/filmoteka/praca/warpechowski-zbigniew-obywatelstwo-dla-czystego-odczucia>> (stan na 20 V 2020).

23 Ibidem.

której geometrycznej odmianie dał początek, Warpechowski kontynuował także w XXI wieku, m.in. wystawą *Malewicz w Polsce*, której był kuratorem (25 czerwca 2004–15 sierpnia 2004, Galeria Arsenał w Białymstoku). Krytyka wydarzenia z polskiej historii i postawy Polaków, raniąca własne ciało, przypominała o romantycznej tradycji ofiary i reprezentowała „awangardowy konserwatyzm” głoszony przez artystę²⁴. Oksymoroniczne określenie powoduje doświadczenie paradoksu i wzbudza „dreszcz transcendencji”, podobnie jak radykalne działanie performatywne. Dostrzeganie metafizyczności wśród paradoksalności uzasadniają słowa samego artysty, religijnego i awangardowego patrioty: „na przekór wszystkim przyznaję się do awangardowości, to także samo nie ukrywam swojego przywiązania do wiary w Boga i Kościoła moich przodków. [...] więź duchowa z najwyższym dobrem i mądrością dają mi poczucie siły i wolności”²⁵.

Obraz *Spotkanie ekumeniczne 2008 Aleksy II i Jan Paweł II* z 2008 roku, którego autor kryje się pod pseudonimem Whielki Krasnal (często ironicznie zawłaszczający prace artystów identyfikowanych ze sztuką krytyczną, np. Wilhelma Sasnała), przedstawia dwie nieduże figury kapłanów w patriarchalnych strojach (białym Jana Pawła II i czarnym Aleksego II) na białym tle. „Malarski” sposób położenia barw, nieostrość figur z twarzami bez rysów, znaczonymi tylko żółto-brązową plamą, pozorne niedokończenie w manierze „non finito”, operowanie tonalną różnicą w natężeniu bieli, wskazują na umiejętności i polot twórcy, nie zapowiadając właściwie krytycznego paradoksu. Tymczasem paradoks jest i opiera się na tym, że takiego spotkania nie było. To, że obraz ukazujący postaci ważne z punktu widzenia religii pokazuje nieprawdę, zaskakuje i może budzić „dreszcz transcendencji”. Coś, czego nie było, a byłoby zapewne wydarzeniem się dobra, co może dokonuje się teraz dla osób wierzących (Jan Paweł II zmarł w 2005 roku, Aleksy II w 2008, ich dusze mogły się zatem spotkać w metafizycznej przestrzeni właśnie w 2008 roku) i pokazane jest na obrazie, to namalowana krytyka zła, którego panowania nie udało się przełamać w ziemskiej rzeczywistości. Przechwycenie spotkania, do którego nie doszło z powodów politycznych i religijnych, mimo dążenia do niego Jana Pawła II i werbalnych deklaracji patriarchy moskiewskiego, jest krytyką paradoksalną z jeszcze jednej przyczyny. „Krytyczna” praca Whielkiego Krasnała okazuje się bowiem afirmatywna wobec działania „polskiego” papieża, którego dążenie do zgody przełamywało niechęć i wynikało z miłosierności właściwej katolickiej polskości²⁶, mimo że to Polacy mogą odczuwać wobec Rosji awersję szczególną. Również w tym tkwił paradoks, właściwy jednak dla postawy chrześcijańskiej.

Jakub Różalski generalnie przechwytyje w swych cyfrowych grafikach polskie malarstwo realistyczne oraz batalistyczne, jako konwencję i styl znane z malowideł Chełmońskiego, Gierymskich, Wyczółkowskiego czy Kossaków. Często w polu pracują chłopci z kosą albo wiejskie dziewczyny z grabiami. Niekiedy zatrzymują się, np. z kotem u stóp. Młoda chłopka w czerwonej spódnicy, kamizeli i chustce, z kosą w rękach i wśród złotych zbóż, patrzy na sunący polami zagon polskiej konnicy z biało-czerwonymi proporczykami na lancach i wspierające ułanów czarne „maszyny

24 Por. Z. Warpechowski, *Konserwatyzm awangardowy*, Kraków 2014; idem, *Konserwatyzm awangardowy* 2, „Pressje”, 43, 2015, s. 210–213.

25 Z. Warpechowski, *Między młotem i kowadłem*, „Arteon”, 9, 2001, s. 39.

26 Por. D. Karłowicz, *Miłosierdzie i solidarność*, s. 19.



1. Jakub Różalski, 1920
Przed burzą, 2014, obraz cyfrowy, powielany do wydruku na różnych materiałach, w różnych wymiarach, za: Solewski, 2024

kroczące” rodem jakby z *Gwiezdných wojen* (1920 *Przed burzą*, 2014) (il. 1). Jedną z dziewczyn spogląda, wraz z ułanem dzierżącym lancę, na gigantyczną maszynę, tym razem jednak z czerwoną gwiazdą, stojącą nad impresjonistycznie rozmażanymi wiejskimi domami. To praca zatytułowana *Sierp i młot* (2014) z cyklu i uniwersum 1920+. W innej kompozycji pochylona maszyna w tle znów ma polskiego orła na czerwonym polu. Przed nią, na pierwszym planie, szarżujący ułan zamierza się szablą na stojącego tyłem i celującego w jeźdźca kozaka w futrzanej czapie. Gdzie indziej, z mniejszej konstrukcji wychyla się żołnierz i obrywa jabłko za płotem przy wiejskiej drodze (*Koneser jabłek*, 2014). Żółte i zielone są liście drzew latem, sztachety i dachy rozświetla białoszaro-błękitne światło, na maszynę szczeka pies, dziewczyna obok ma znów czerwoną spódnicę. Z czarnego kosza motocykla po drugiej stronie drogi wysiada uzbrojony żołnierz. Przechwycone polskie malarstwo realistyczne z drugiej połowy XIX i pierwszej XX wieku, z elementami rodzajowymi i batalistycznymi, zaskakująco i efektownie wzbogacone fantastyką z końca dwudziestego stulecia, przez paradoksalny kontrast konwencji wywołuje dreszcz. Artysta posługuje się cytatem z kultury masowej, niewłaściwej albo marginalnej według niektórych dla podniosłych, narodowych tematów. Pop-fantastyczność zdaje się współczesnym uchwyceniem marginesu polskiej idei, by ostatecznie tradycyjny etos walecznej obrony sielankowej rzeczywistości okazał się pełnym tej idei odsłonięciem.

Obrazy Ignacego Czwartosa ukazujące „żołnierzy wyklętych” mogą wzbudzać „dreszcz transcendencji” swą drastycznością i kontrowersyjnością, wciąż aktualną²⁷. W *Epitafium dla żołnierzy wyklętych* Hieronim Dekutowski „Zapora”, Zygmunt

27 Por. M. Grąbczewski, *Odwołanie Czwartosa z Biennale: przykład instytucjonalnej cenzury i gorszego traktowania konserwatystów*, <<https://klubjagiellonski.pl/2024/01/29/odwolanie-czwartosa-z-biennale-przyklad-instytucjonalnej-cenzury-i-gorszego-traktowania-konserwatystow/>> (stan na 2 IV 2024).

Szendzielarz „Łupaszka”, Antoni Olechnowicz „Pohorecki” stoją w trójkę na beżowym tle, w zielonych mundurach, uzbrojeni, ale podpisani w medalionach ze skrótem D.O.M. (Domus Omnium Mortuorum – „dom wszystkich zmarłych”). Łupaszka figuruje w środku, na małym postumencie z tablicą nagrobną i maryjnym ryngrafem. *Czwórka* (2017) to Stanisław Marciniak „Niewinny”, Edward Taraszkiewicz „Żelazny”, Stanisław Torbicz „Kazik”, Józef Domański „Łukasz”. Na tym malowidle dwóch żołnierzy podtrzymuje zwłoki dwóch kolegów. Są brązo-wo umundurowani, ukazani na jasnokremowej płaszczyźnie. W środku widnieje owalny medalion, z liczbami 4 i 1 na górnym granatowym tle oraz 2 i 3 na dolnym brązowym. Na fotografiach Urzędu Bezpieczeństwa przy schwytanych lub zabitych żołnierzach wyklętych stawiano właśnie takie cyfry, odpowiadające konkretnym zabitym osobom²⁸. Niekiedy zachowały się tylko tego rodzaju pośmiertne zdjęcia, np. w przypadku Stanisława Torbicza „Kazika”. Czwartos studiował archiwalia dotyczące portretowanych bohaterów, twarze ze zdjęć powracają w kolejnych obrazach, malowanych płasko, z rygorystycznym rysunkiem i uwznioślającym wyodrębnianiem figur²⁹. W Epitafium dla Józefa Franczaka „Lalka” (2018) żołnierz, którego ciało pochowano bez głowy, a tę przechowywano jako preparat w formalinie, nie- sie swą głowę w asyście dwóch enkawudzystów. Grupa stoi na tle w kolorze palonej sieni. Barwy twarzy i mundurów sowieckich żołnierzy „złamane” są kolorem ciemnoniebieskim. Oznacza to śmierć, przejście z doczesności na „tamtą stronę”³⁰. Powoduje także pytania o zło, które odpowiada za sposób owego „przechodzenia”. Niebieski kolor używany był podobnie w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego, inspirowanego Czwartosą. Także kompozycja obrazów czy ułożenie martwych lub konwulsyjnie umierających ciał nawiązuje do cyklu *Rozstrzelań* namalowanych przez starszego artystę. Natomiast kefaloforia, motyw odciętej głowy trzymanej i niesionej przez jej właściciela, właściwy jest dla świętych męczenników, oddających życie za wiarę. *Ryby* z 2019 roku pokazują właśnie poddzielane od siebie szczątki żołnierzy wyklętych, których ciała chowano rozproszone i w bezimiennych grobach.

Drażniąca intensywność wynika ze swego rodzaju „przechwycenia” materiału archiwalnego, a także elementów sztuki historycznej i patriotycznej (ryngraf i epitafium, mające zapewne budzić skojarzenia szczególnie z „sarmatyzmem”), ale i nowoczesnej (niebieski kolor Wróblewskiego) wzmagających siłę wątku wanitatywnego oraz tematu historycznego. W całości polskiej historii „żołnierze wyklęci” to grupa mała, marginalna, wręcz unicestwiana. Jednak wierność idei wbrew sytuacji historycznej, nawet „marginalnej”, ale bohaterskiej grupy, odsłania tej idei siłę, dla której była ona przez stulecia afirmowana mimo przeciwności i konieczności poświęceń, co drastyczność obrazów tylko podkreśla.

Adu Karczmarczyk prowadziła od 2017 roku działania artystyczne pod tytułem *Wielka Rozgrzewka Narodowa* zamieszczone w Internecie. Filmiki prezentowały ćwiczenia, które „miały na celu połączyć skłóconych Polaków”³¹. Adu i dwóch „umięśnionych” asystentów, jeden ubrany na biało, drugi na czarno, „kibicowsko”

28 A Jajszczyk, „Żołnierze wyklęci” Ignacego Czwartosy, <http://jajszczyk.pl/wp-content/uploads/A_Jajszczyk_Wystawa_I_Czwartosy_03_2018.pdf> (stan na 19 VII 2022).

29 Por. D. Koczanowicz, *Piękne fantazmaty polskości*, „Format” 2019, s. 58–59.

30 J. Gałkowski, *Ignacy Czwartos – polonica pictor*, „Teologia Polityczna”, 19 XII 2021, <<https://teologiapolityczna.pl/ignacy-czwartos-polonica-pictor-sylwetka/>> (stan na 19 VII 2022).

31 A. Mokrzanowska, „*Lecimy ze Smoleńska*”. Kim jest ADU i dlaczego szokuje zarówno prawą, jak i lewą stronę?, <<https://www.wprost.pl/newsroom/2021-04-26/kalendarium.html>> (stan na 24 VI 2022).



2. Adu Karczmarczyk, *Selfie z kagankiem oświaty*, Juliusz Słowacki: „Lecz zaklinam – niech żywi nie tracą nadziei i przed narodem niosą oświaty kaganek” (*Testament mój*), z serii *Miss Messiahist*, 2018, za: Solewski, 2024

teledysk do utworu muzycznego pt. *Miss Messiahist*. Artystka stoi w nim w centrum ekranu, frontem do widza, w srebrzystym żakiecie wśród chmur, trzyma w prawej ręce tom ze stojącą na nim piramidą, w lewej dzierży świecę w sześciennych ramkach (il. 2). Dominują „metafizyczne” kolory: błękit, granat, magenta, połyskliwe srebro, światło jest intensywne. W wybranych momentach śpiewająca artystka podnosi wzrok (dotąd posłusznie spuszczone), a w tekście piosenki padają powtarzane słowa:

W internetach są kobiety [...]
 A pośród nich ona
 Do światła zaprasza
 Z mesjanizmem w dłoniach
 Wskazuje na Mesjasza
 Oczy jej koloru Królestwa Bożego

32 *Wielka Rozgrzewka Narodowa*, [w:] portfolio artystki umieszczone na jej stronie Adu, Ada Karczmarczyk, <<http://adakarczmarczyk.com/>> (stan na 10 VI 2022).

33 *Miss Messiahist*, ibidem.

i gimnastycznie traktowali rozmaite akcesoria, obok szalików m.in. tomy z romantycznym *Panem Tadeuszem* Adama Mickiewicza oraz nowoczesną *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, ostatecznie ćwicząc „na tekturowej macie w kształcie Polski i barwach narodowych”³². Wytrwałości w odsłanianiu idei polskiej środkami marginalnymi z punktu widzenia znawcy elitarnej i wysublimowanej estetyki dowodził także długotrwały projekt *Miss Messiahist*, rozpoczęty jeszcze w 2018 roku, a trwający w latach 20. Miał on zadawać pytania „o aktualność polskich idei mesjanistycznych w późnej nowoczesności” oraz „tożsamość kobiety współczesnej inspirowanej mesjanizmem”³³. Obok umieszczanych w Internecie inscenizowanych fotografii inspirowanych cytowanymi niekiedy dziełami, np. Józefa Hoene-Wrońskiego, Adama Mickiewicza czy Andrzeja Towiańskiego, zdjęć przypominających właściwie performatywny „cosplay” w stylistyce romantycznej, przykładem działającym szczególnie intensywnie był

Głowę zdobią wrota Nowej Ery
 Myśli zaczerpnięte od Hoene-Wrońskiego
 Imię jej czterdzieści i cztery.

Na końcu teledysku z niebios wyłania się w centrum ekranu świetlisty błysk, a w nim ukoronowana figura w glorii.

Barokowo-romantyczna ozdobność trwała w klimacie przełamującym jakości *glamour* estetyką właściwą subkulturom emo, techno i rave. Mesjanistyczny margines polskiej idei odślaniał się w spotkaniu z kulturą masową przez drażniącą kiczowatość, uboczną w świecie „sztuki wysokiej”. Karczmarczyk wywoływała „dreszcz transcendencji” na swój „kampowy” sposób wyjątkowo konsekwentnie, co może być też przykładem „żywego zaangażowania”, według Grzegorza Sztabińskiego użytecznego dla odślaniania i afirmatywnego penetrowania „marginesów transcendencji” w sztuce współczesnej³⁴. Strategię Adu tłumaczono ostatecznie jako „kamp mniejszościowy”, który podważał binarną opozycję polskiej wojny kulturowej: męski Polak-katolik – feministyczna kobieta-ateistka, oraz „ocalał jednostkową tożsamość nawróconej kobiety”³⁵.

Przechwyconym elementem w instalacji *Figury niemożliwe* stał się baldachim nad wyjściem z krypty grobów królewskich pod archikatedrą na Wawelu (il. 3). Zadaszenie projektu Adolfa Szyszko-Bohusza stanęło tam w 1937 roku w hołdzie dla marszałka Piłsudskiego (pochowanego na Wawelu w roku 1935) i wykonane było z pozabiorczych „spoliów” – cokołu poznańskiego pomnika Bismarcka, austriackich armat i resztek warszawskiej cerkwi Aleksandra Newskiego (rozebranej w 1926 roku). Projekt Jakuba Wojnarowskiego wykorzystujący baldachim reprezentował Polskę na Biennale w Wenecji w 2014 roku. Artysta współczesny, wykonując kopię, uniósł górną płytę baldachimu nieco ponad kapitele kolumn. Dzięki temu płaski modernistyczny prostopadłościan z napisem na pionowych ścianach *Corpora dormiunt, vigilant animae* („Ciała śpią, dusze czuwają”) nie opierał się na klasycystycznych kolumnach, ale wydawał się wisieć w powietrzu (w rzeczywistości zadaszenie podtrzymywały ukryte elementy). Historię i znaczenie obiektu opisywały przy tym na Biennale rysunkowe wielkoformatowe diagramy.



3. Jakub Wojnarowski, *Figury niemożliwe*, Wenecja 2014 (autorzy całości ekspozycji na Biennale w Wenecji: Dorota Jędruch, Marta Karpińska, Dorota Leśniak-Rychlak, Michał Wiśniewski, fot. Wojciech Wilczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki), za: Solewski, 2024

34 Por. G. Sztabiński, *Poza estetyzacją. Problem duchowości w sztuce współczesnej / Beyond Aesthetization. The Question of Spirituality in Modern Art*, „Sacrum et Decorum. Materiały i Studia z Historii Sztuki Sakralnej”, 2, 2009, s. 129.

35 J. Lendzioszek, *Adu-kamp*, „Pressje”, 39, 2014, s. 180.

Oryginalne wejście symbolicznie mogło pokazywać, że władza marszałka zapewniła siłę Polsce zgodnie z romantyczną tradycją (sam Piłsudski był wielbicielem poezji Słowackiego, otaczał kultem powstanie styczniowe), nie odrzucając jednak nowoczesności³⁶. Autorzy całości współczesnej ekspozycji (Dorota Jędruch, Marta Karpińska, Dorota Leśniak-Rychlak, Michał Wiśniewski) podkreślali jednak rolę iluzyjnej „szczeliny”. Była ona teraz symboliczna jako rozdział między „nowoczesną formą a reakcyjną treścią”, separacja między „przeciwstawnymi dążeniami odrodzonego państwa – z jednej strony głęboko tkwiącego w mitach i przesądach na temat własnej przeszłości, z drugiej startującego do modernizacyjnego wyścigu z niezachwianą wiarą w postęp”, wreszcie uwypuklenie opozycji „między homogeniczną ideą a heterogenicznym tworzywem, stawiającym opór demiurgicznym gestom”³⁷.

„Przechwycenie” baldachimu i do pewnego stopnia subwersywne przekształcenie go oznaczało refleksję tyleż krytyczną, co jednak zachowującą elementy apologetyczne wobec Marszałka (efektywnego w pozaborowym konstruowaniu państwa), wreszcie postulatyczną w odniesieniu do porozumienia narodowego. Prawdopodobnie bowiem „szczelina” niezgody, rozrastająca się od marginalnego sporu między konserwatystami i modernistami do przestrzeni coraz większej i zasadniczej dla państwa, może być wypełniona przez metafizyczne transcendentalia rozpoznawane i afirmowane przez „czuwające dusze”.

W projekcie namalowania nowych obrazów *Jezusa Miłosiernego*, zgodnie z wizją św. Faustyny Kowalskiej przywołujących idee miłosierdzia (wymienianego wraz z ideą solidarności jako szczególnie ważne dla polskiego etosu w XX wieku)³⁸, już na początku zwrócono uwagę na „niebezpieczeństwo zbyt dowolnego jego potraktowania i odstąpienia od istotnych wskazówek Zleceniodawcy”³⁹). Zamiarem nie było zatem przechwycenie świętego obrazu i subwersywna krytyka polskiej katolicyzacji, ale odsłanianie idei miłosierdzia, ważnej dla Polaków, zgodnie z tradycją i religijnością właściwą dla polskiego etosu. A jednak dziełom zarzucono wtórną ilustratywność czy postchrześcijańską dowolność w parafrazowaniu uznanych ikonicznych przedstawień⁴⁰. Powstałe religijne prace jedenastu artystów zawierały bowiem elementy indywidualnego stylu każdego twórcy, a także ślady korzystania z inspiracji rodzimym prymitywizmem, średniowiecznym malarstwem temperowym, ikonopisarstwem czy sztuką abstrakcyjną. Być może jednak właśnie wspomniane zarzuty wynikały ze wzbudzanego „dreszczu transcendencji”.

36 *Wenecki baldachim Adolfa Szyszko-Bohusza. Rozmowa z Martą Karpińską*, „Szum”, 11 XI 2013, <<https://magazynszum.pl/baldachim-szyszko-bohusza-w-wenecji-rozmowa-z-marta-karpinska/>> (stan na 21 VII 2022).

37 *Ibidem*.

38 Por. D. Karłowicz, *Miłosierdzie i solidarność*; oraz ks. J. Grzybowski, *Mistyczka i ojczyzna. O narodowych i politycznych przesłaniach Dzienniczka świętej siostry Faustyny Kowalskiej*, „Teologia Polityczna”, 10, 2017–2018, s. 15–21, 103–123.

39 Por. *Obrazy Jezusa Miłosiernego według wizji siostry Faustyny*, Fundacja Św. Mikołaja, Kraków 2022; K. Wojciechowski, *Czy sztuka wysoka wróci do Kościoła? Polscy artyści namalują ponownie obraz Miłosierdzia Bożego*, „Teologia Polityczna”, 8 XI 2021, <<https://teologiapolityczna.pl/czy-sztuka-wysoka-wroci-do-kosciola-polscy-artysty-malarze-namaluja-ponownie-obraz-milosierdzia-bozego/>> (stan na 27 VI 2022).

40 E. Kiedio, *Namalować katolicyzm od nowa*, <<https://wiesz.pl/2023/02/27/namalowac-katolicyzm-od-nowa/>> (stan na 13 X 2023); Ł. Murzyn, *Drogi Kościoła i sztuki muszą się na nowo zejść. Inaczej pozabawimy się piękną*, <<https://klubjagiellonski.pl/2022/11/15/drogi-kosciola-i-sztuki-musza-sie-na-nowo-zejsc-inaczej-pozabawimy-sie-piekna/>> (stan na 13 X 2023).

towarzyszącego odsłanianiu idei miłosierdzia, ważnej dla polskiego etosu i ujawnianej wraz z jej podległą ideą polską w sztuce współczesnej. Wszak „prymitywizm” Chrystusa podobnego do ludowego „świętka” w przykładowym malowidle Jarosława Modzelewskiego ostatecznie okazywał się realizować zasady zalecone ikonie jeszcze na drugim soborze nicejskim (lekko wydłużona, owalna i śniada twarz z ciemnobrązowym zarostem, prostym nosem i oczami o migdałowym wykroju), a biel tuniki niemal jarzyła się światłem dzięki kontrastowi z ciemnym tłem, brunatnie soczystym, intensywnym, położonym tradycyjną temperą jajową. Z miejsca dotknięcia dłonią na poziomie serca rozchodziły się ku dołowi ukośne, rozszczepione promienie miłosierdzia, biały i szkarłatno-czerwony, zgodnie z wizją świętej mistyczki. Właśnie zgodnie z tą wizją i w pozornie tylko zaskakujący sposób odsłaniała się idea miłosierdzia afirmowana i kultywowana w Polsce.

Afirmatywne możliwości krytycznej poetyki

Gdy eksponowana jest przez artystów intensywność doznania i ukazwany tylko margines idei, zwykle następuje wtedy w dziełach sztuki albo działaniach artystycznych krytyka przez przechwycenie i subwersję. Jednak opisane przykłady sugerują, że możliwa jest też afirmacja w języku właściwym pozornie tylko sztuce krytycznej. Interpretacje wskazują, że podobna jest intensywność doznania, którą identyfikować można jako „dreszcz transcendencji” służący odsłanianiu metafizycznej idei polskiej. Nawet jeśli uchwycony jest tylko margines idei, to jest on pielęgnowany. Często środkami uznawanymi za marginalne. Charakterystyczne bywa żywe zaangażowanie i w pielęgnowanie marginesu idei, i w kontrolowane użycie środków zastosowanych przy pielęgnowaniu.

Opisane prace korzystają więc z poetyki właściwej dla sztuki krytycznej, jednak przechwycenie, zawłaszczenie i remiksowanie materiału rozszerzone przez inspirowanie się szerzej rozumianą historią, stawianie wyzwań aluzją, swobodne stylizowanie, poetyzowanie symbolem i metaforą (szczególnie oksymoroniczną), budowanie iluzji, eksponowanie jakości malarskich albo sprowadzanie ich do syntezy służyć mogą temu, by przywracać sens krytycznie podważany przez innych, albo wręcz podkreślać ten sens lub się go domagać. Użycie języka masowej komunikacji, charakterystyczne dla sztuki krytycznej⁴¹, może być wykorzystane do wyeksponowania tego, co komunikacja ta często eliminuje, a sztuka krytyczna zwykle postępuje.

Intensywność wizualnych jakości i paradoks wykorzystany w przekazie czyni opisane przykłady właściwymi dla obserwacji „dreszczu transcendencji”. Warto jednak zauważyć, że intensywny paradoks okazuje się zwykle podstawą poetyckiej metafory służącej odsłanianiu idei polskiej, nawet przez pielęgnowanie jej marginesów. Być może zatem paradoksalność afirmatywności jest też „sposobem”, w jaki piękno, nawet „nieproszone”⁴², „przemycą” się niejako do współczesnej sztuki służącej odsłanianiu idei polskiej, po to, żeby sztuka wciąż pozostawała sztuką, wyznaczaną właśnie przez piękno (nawet jeśli różnie lokowane), a idea polska była odsłaniana jako uczestnicząca w transcendentnych właściwościach bytu.

41 Por. A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna”, 11–12, 2007, s. 14–24.

42 Por. C.K. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, t. 2, *Poematy*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1980, s. 295.

Abstrakt

Idea polska w sztuce współczesnej. Krytyka i afirmacja

Celem tekstu jest próba odpowiedzi na pytanie, czy elementy właściwe dla sztuki krytycznej (np. przechwycenie, subwersja) mogą być wykorzystane w sztuce afirmatywnej wobec idei polskiej. Analizy i interpretacje prac Zbigniewa Warpechowskiego, The Krasnals, Jakuba Różalskiego, Ignacego Czwartosa, Adu Karczmarczyk, Jakuba Woynarowskiego, Jarosława Modzelewskiego w ramach akcji „Namalować katolicyzm od nowa”, które wykorzystują terminy wprowadzone przez Grzegorza Sztabińskiego (dreszcz transcendencji, margines transcendencji) potwierdzają możliwość wykorzystania narzędzi pozornie tylko krytycznych w sztuce afirmatywnej pielęgnującej margines idei polskiej.

SŁOWA KLUCZOWE:

idea polska, sztuka krytyczna, przechwycenie, subwersja, sztuka afirmatywna, intensywność doznania, paradoks, dreszcz transcendencji, margines transcendencji

Abstract

The Polish idea in contemporary art. Critique and affirmation

The aim of the text is to explore whether elements typical of critical art (e.g., appropriation, subversion) can be utilized in art that affirms Polish ideas. The analysis and interpretation of works by Zbigniew Warpechowski, The Krasnals, Jakub Różalski, Ignacy Czwartos, Ada Karczmarczyk, Jakub Woynarowski, and Jarosław Modzelewski within the context of the initiative to “repaint Catholicism” using terms introduced by Grzegorz Sztabiński (such as “the shiver of transcendence” and “the margin of transcendence”) confirm the possibility of using tools that are seemingly only critical in affirmative art that nurtures the margins of Polish ideas.

KEYWORDS:

Polish idea, critical art, appropriation, subversion, affirmative art, intensity of experience, paradox, shiver of transcendence, margin of transcendence

Bibliografia

- Dictionary of Modern and Contemporary Art*, ed. I. Chilvers, J. Glaves-Smith, Oxford 2009.
- Dziamski G., *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002.
- Elkins J., *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, London 2004.
- Gałkowski J., *Ignacy Czwartos – polonica pictor*, „Teologia Polityczna”, 19 XII 2021, <<https://teologiapolityczna.pl/ignacy-czwartos-polonica-pictor-sylwetka/>> (stan na 19 VII 2022).
- Grąbczewski M., *Odwwołanie Czwartosa z Biennale: przykład instytucjonalnej cenzury i gorszego traktowania konserwatystów*, <<https://klubjagiellonski.pl/2024/01/29/odwolanie-czwartosa-z-biennale-przyklad-instytucjonalnej-cenzury-i-gorszego-traktowania-konserwatystow/>> (stan na 2 IV 2024).
- Grzybowski J., *Mistyczka i ojczyzna. O narodowych i politycznych przesłaniach Dzienniczka świętej siostry Faustyny Kowalskiej*, „Teologia Polityczna”, 10, 2017–2018, s. 103–123.
- Ioannes Paulus PP. II, *Fides et ratio. Do Biskupów Kościoła katolickiego o relacjach między wiarą a rozumem*, Encyklika, Libreria Editrice Vaticana, Roma 1998, I, 9, 15; II, 16, <https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091998_fides-et-ratio.html> (stan na 7 XII 2022).
- Jajszczyk A., „Żołnierze wyklęci” Ignacego Czwartosa, <http://jajszczyk.pl/wp-content/uploads/A_Jajszczyk_Wystawa_I_Czwartosa_03_2018.pdf> (stan na 19 VII 2022).
- Jakubowicz R., *Strażnik krzyża*, „Arteon”, 11 (127), 2010, s. 24–27.
- Janion M., *Zmierzch paradygmatu*, [w:] eadem, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 19–34.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- Karłowicz D., *Miłosierdzie i solidarność*, „Teologia Polityczna”, 10, 2017–2018, s. 15–21.
- Karoń K., *Historia antykultury 1.0*, <<https://www.historiasztuki.com.pl/strony/021-00-00-ANTYKULTURA.html>> (stan na 6 II 2024).

- Kiedio E., *Namalować katolicyzm od nowa*, <<https://wiesz.pl/2023/02/27/namalowac-katolicyzm-od-nowa/>> (stan na 13 x 2023).
- /kle-mens.pl/, <<https://secondaryarchive.org/artists/kle-mens/>> (stan na 7 x 2023).
- Koczanowicz D., *Piękne fantazmaty polskości*, „Format” 2019, s. 58–59.
- Kowalczyk I., *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej przeszłości w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010.
- Kozioł W., *Homary, Gołębie, Jastrzębie. Zwrot konserwatywny w sztuce polskiej*, „Szum”, 15 ix 2021, <<https://magazynszum.pl/homary-golebie-jastrzebie-zwrot-konserwatywny-w-sztuce-polskiej/>> (stan na 28 iii 2024).
- Lenzioszek J., *Adu-kamp*, „Pressje”, 39, 2014, s. 168–183.
- Metafizyka i polska sztuka dziś*, <<https://metafizykapolskasztukadzis.uken.krakow.pl/>> (stan na 28 iii 2024).
- Miss Messianist*, portfolio artystki umieszczone na stronie *Adu*, *Ada Karczmarczyk*, <<http://adakarczmarczyk.com/>> (stan na 10 vi 2022).
- Mokrzanowska A., „*Lecimy ze Smoleńska*”. *Kim jest ADU i dlaczego szokuje zarówno prawą, jak i lewą stronę?*, <<https://www.wprost.pl/newsroom/2021-04-26/kalendarium.html>> (stan na 24 vi 2022).
- Murzyn Ł., *Drogi Kościoła i sztuki muszą się na nowo zejść. Inaczej pozabawimy się piękna*, <<https://klubjagiellonski.pl/2022/11/15/drogi-kosciola-i-sztuki-musza-sie-na-nowo-zejsc-inaczej-pozabawimy-sie-piekna/>> (stan na 13 x 2023).
- Niziołek K., *Sztuka społeczna jako środek aktywności obywatelskiej*, „Magazyn Polskiej Akademii Nauk”, 3 (67), 2021, s. 28–42.
- Norwid C.K., *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, t. 2, *Poematy*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1980, s. 277–322.
- Obrazy Jezusa Miłosiernego według wizji siostry Faustyny*, Fundacja Św. Mikołaja, Kraków 2022.
- Rojek P., *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*, Kraków 2016.
- Ronduda Ł., *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.
- Solewski R., *Afirmacja i krytyka. Metafizyczność i polskość w sztuce pierwszego dwudziestolecia XXI wieku*, Kraków 2024.
- Stróżewski W., *Transcendentalia i wartości*, [w:] idem, *Istnienie i wartość*, Kraków 1982, s. 11–33.
- Sztabiński G., *Inne pojęcia estetyki*, Kraków 2020.
- Sztabiński G., *Marginesy transcendencji w sztuce współczesnej*, [w:] *Sztuka wobec metafizyki. Postawy i strategie lat 2000–2020*, red. Ł. Murzyn, R. Solewski, B. Stano, Kraków 2023, s. 17–21.
- Sztabiński G., *Poza estetyzacją. Problem duchowości w sztuce współczesnej / Beyond Aesthetization. The Question of Spirituality in Modern Art*, „Sacrum et Decorum. Materiały i Studia z Historii Sztuki Sakralnej”, 2, 2009, s. 111–130.
- Sztuka zawłaszczania w Zachęcie*, o wystawie *Kanibalizm? O zawłaszczaniach w sztuce*, <<http://culture.pl/pl/artykul/sztuka-zawlaszczania-w-zachecie>> (stan na 22 viii 2017).
- Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje*, [w:] „Gazeta Malarzy i Poetów”, nr 2–3, Poznań 2001, <http://witryna.czasopism.pl/gazeta/drukuj_artykul.php?id_artykulu=56> (stan na 17 viii 2019).
- Wenecki baldachim Adolfa Szyszko-Bohusza. Rozmowa z Martą Karpińską*, „Szum”, 11 xi 2013, <<https://magazynszum.pl/baldachim-szyszko-bohusza-w-wenecji-rozmowa-z-marta-karpinska/>> (stan na 21 vii 2022).

- Wielka Rozgrzewka Narodowa*, [w:] portfolio artystki umieszczone na stronie *Adu*, *Ada Karczmarczyk*, <<http://adakarczmarczyk.com/>> (stan na 10 VI 2022).
- Winnicka-Gburek J., *Krytyka, etyka, sacrum. W kierunku aksjologicznej krytyki artystycznej*, Gdańsk 2015.
- Wojciechowski K., *Czy sztuka wysoka wróci do Kościoła? Polscy artyści namalują ponownie obraz Miłosierdzia Bożego*, „Teologia Polityczna”, 8 XI 2021, <<https://teologiapolityczna.pl/czy-sztuka-wysoka-wroci-do-kosciola-polscy-artysci-malarze-namaluja-ponownie-obraz-milosierdzia-bozego>> (stan na 27 VI 2022).
- Żmijewski A., *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna”, 11–12, 2007, s. 14–24.
- Żmijewski A., *Them* (2007), <<https://www.youtube.com/watch?v=Ob3t9l-PzXU>> (stan na 15 XII 2022). ●