

Abstract art and sacred art¹

I would like the reflections on the relation between abstract art and religious content to be the starting point for considering the relations between abstract art and sacred art. I also adopt the narrow meaning of the term “religious contents”, understood as religious discourse (“discourse” being a logical expression). I do not deliberate, then, whether abstract art has the capability of making us realize the supersensual or the “surreal”. Even if we were certain of such a capability, we could only speak of evoking in the viewer an experience comparable with a religious one. Besides, if – as Leszek Kołakowski or Michael Brötje do – the capability of realizing the supersensual should be attributed to every work of art,² the reflections would soon need to reach beyond the area of abstract art. Neither do I inquire about the ability of abstract art to provide insights – through both visualization and intuition – into the nature of the absolute, identifiable with the *sacrum*, the ability which often causes abstract works of art to be placed in sacred space. Thus, in the present article I shall not deal with paintings (to speak of painting only) by Ad Reinhard and Mark Rothko,³ nor those by Stefan Gierowski⁴ or Jerzy Nowosielski.⁵

¹ In comparison with its original text, the present article has been supplemented with remarks submitted by Dr. hab. Piotr Krasny, for which I am grateful. I would also like to thank Professor Renata Rogozińska for her remarks, which helped me to reconsider the concept of this article.

² Cf. L. Kołakowski, *Horror metaphisicus*, Warszawa, 1990, pp. 108–109; M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1990, pp. 52–54.

³ Mark Rothko did not approve of religious interpretation of his paintings, but the very fact of such attempts justifies mentioning the artist in the context of sacred art. His works are often interpreted in the context of the Talmud and the Jewish mysticism. His works can be admired in a chapel in Houston (the Rothko Chapel), funded by John and Dominique de Menil.

⁴ Cf. W. Suchocki, “Czy sztuka sakralna jest dziś możliwa?”, in: *W drodze* (1989), no. 7, p. 43.

⁵ In the case of this artist’s works, rooted in the iconic tradition, we should perhaps speak not of actualizing the *sacrum*, but rather of referring to the *sacrum*. It would be a special reference, since it would consist in participating in

Sztuka abstrakcyjna i sztuka sakralna¹

Punktem wyjścia do rozważań relacji między sztuką abstrakcyjną a sztuką sakralną czynię namysł nad relacją między sztuką abstrakcyjną a treścią religijną. Przyjmuję przy tym wąski zakres pojęcia „treść religijna”, rozumianego jako dyskurs religijny (dyskurs-wypowiedź logiczna). Nie zastanawiam się zatem, czy sztuka abstrakcyjna zdolna jest uzmysławiać nadzmysłowe bądź „nadrzeczywiste”. Nawet przekonani do takiej zdolności moglibyśmy mówić jedynie o wywoływaniu w widzu doświadczenia porównywalnego z doświadczeniem religijnym. Poza tym, jeśli – jak czynią to Leszek Kołakowski albo Michael Brötje – przypisać możność uzmysławiania nadzmysłowego każdemu dziełu sztuki², namysł musiałby zapewne szybko wykroczyć poza obszar sztuki abstrakcyjnej. Nie pytam także o zdolność sztuki abstrakcyjnej do dawania wglądu – tyleż przez unaocznienie, co intuicyjnego – w istotę absolutu utożsamianego z *sacrum*, która to zdolność bywa przyczyną umiejscawiania dzieł abstrakcyjnych w przestrzeni sakralnej. Nie będzie zatem w niniejszym artykule mowy (by do malarstwa się ograniczyć) ani o obrazach Ada Reinharda i Marka Rothko³, ani Stefana Gierowskiego⁴ i Jerzego Nowosielskiego⁵. Nie uwzględniam także

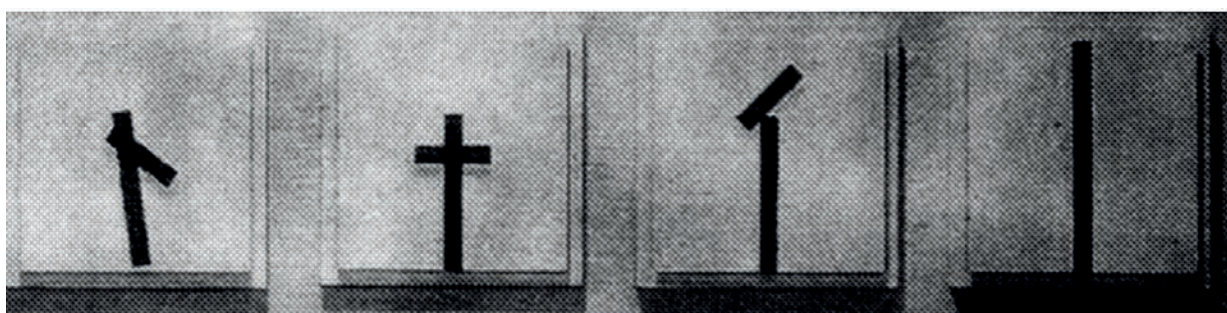
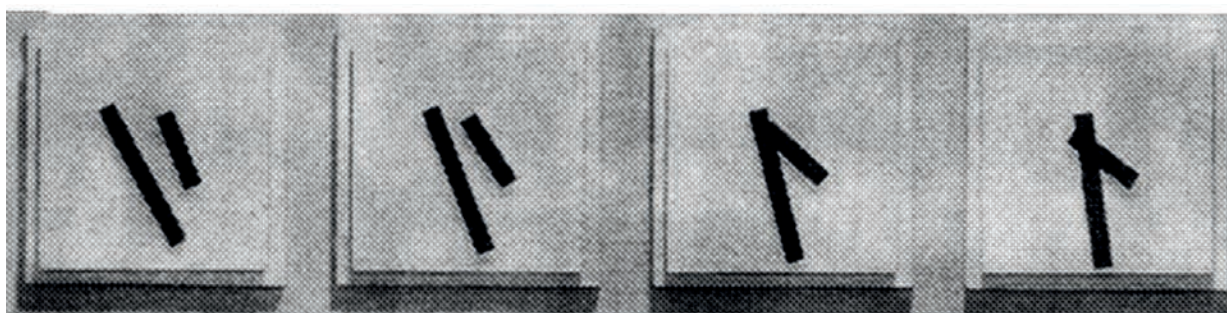
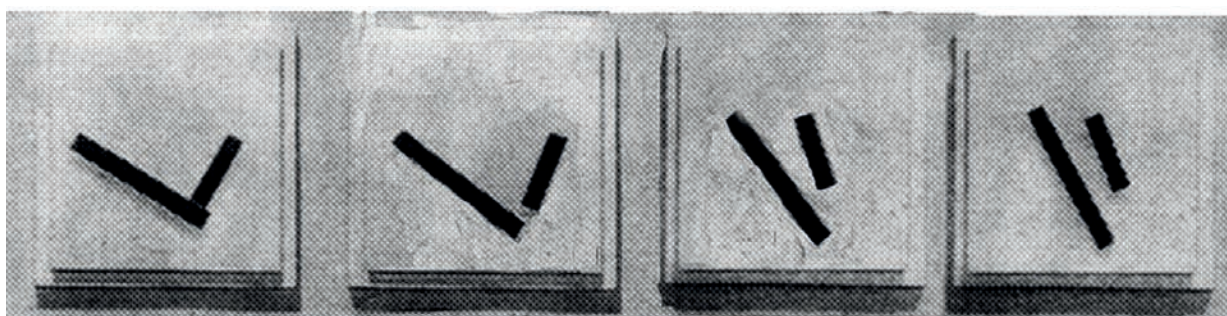
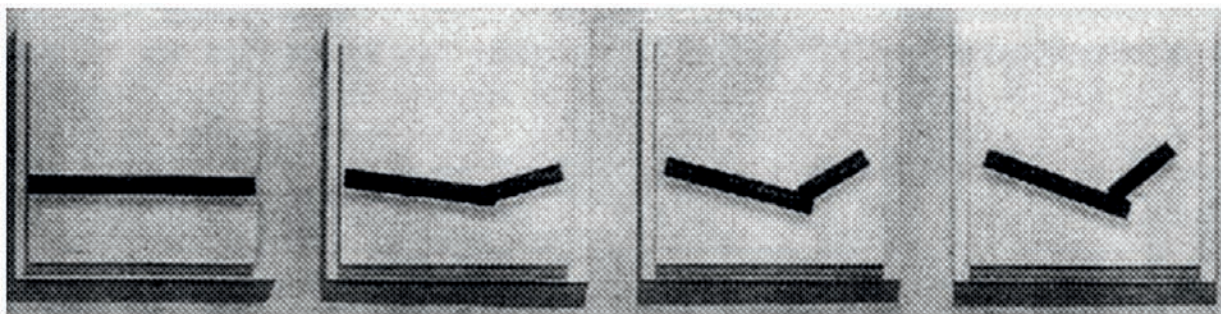
¹ Tekst niniejszy został w stosunku do swojej pierwotnej wersji uzupełniony o spostrzeżenia dra hab. Piotra Krasnego, za które dziękuję. Za uwagi wdzięczny jestem także prof. dr hab. Renacie Rogozińskiej, pozwoliły mi one bowiem na ponowne przemyślenie koncepcji tego artykułu.

² Zob.: L. Kołakowski, *Horror metaphisicus*, przeł. M. Panufnik, Warszawa 1990, s. 108–109; M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990, s. 52–54.

³ Mark Rothko nie godził się na religijną interpretację jego obrazów, ale sam fakt takich prób uzasadnia wymienienie go w kontekście sztuki sakralnej. Częste jest interpretowanie dzieł tego artysty w kontekście nauk *Talmudu* i mistycyzmu żydowskiego. Jego prace można też oglądać w ufundowanej przez Johna i Dominique de Menil kaplicy w Houston (zw. Rothko Chapel).

⁴ Por.: W. Suchocki, *Czy sztuka sakralna jest dziś możliwa?*, „W drodze”, 1989, nr 7, s. 43.

⁵ W przypadku dzieł tego artysty, zakorzenionych w tradycji ikonowej, być może należałoby mówić nie tyle o uobecnianiu *sacrum*, co odniesieniu do *sanctum*. Byłoby to odniesienie szczególne, gdyż polegające na partycypowaniu w *sanctum* rozumianym metafizycznie. Rozróżnienie takie proponuje Władysław Stróżewski. *Sanctum*, to co święte, „stoi na samym szczycie całej hierarchii rozmaitych znaczeń dotyczących *sacrum*”. *Sanctus* „to jest ten, który [...] uświęca, ewentualnie, któremu jest poświęcone coś, co może stać



1. Julian Raczko, *Droga*, 1993, własność artysty, fot. za: R. Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002

1. Julian Raczko, *The Way*, 1993, private collection, photograph after: R. Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002

I will not take into consideration stained-glass realizations, which – located in the church space – should perhaps be interpreted as co-creating or completing the symbolism of light.

I am interested in such realizations of abstract art whose relation to religious contents may be described as a relation of illustration to the narrative text. Among works of this kind, I will count abstract realizations of the Way of the Cross. Perhaps the best known example is *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani* by Barnett Newman, created between 1958 and 1966. There are also Polish authors' realizations which I find worth mentioning in this context, e.g. *The Way of the Cross* by Julian Raczko [Fig. 1] (several versions were created in the 1990s, in pencil, painting, and computer-assisted techniques) or *Via Crucis* by Marek Chlanda [Fig. 2].⁶ These works obviously do not literally illustrate the text, i.e. they do not show the location of the past events nor their participants, yet they refer to the records of those events. Chlanda, commenting on his work, says that it is the result of attempts to actualize the way of presentation of those events.⁷ In more precise words, neither Raczko's

the *sanctum*, understood metaphysically. Such differentiation is proposed by Władysław Stróżewski. *Sanctum*, the sanctity, "is at the top of the hierarchy of varied meanings referring to the *sacrum*." *Sanctus* "is the one who [...] sanctifies, or to whom something is devoted that may become *sacrum* in the adjectival sense of the word." The sanctified, e.g. a painting, "contains the moment of *sacrum*, corresponding to the *sacrum* in the nominal sense of the word. The moment of *sacrum*, understood nominally, sanctifies a given object, which becomes *sacrum* in the adjectival meaning, i.e. it becomes sacralized, or sanctified, but it depends, directly or indirectly, on some relation or reference to the *sanctus*"; cf. W. Stróżewski, "O możliwości *sacrum*", in: *Sacrum i sztuka*, N. Cieślińska ed., Kraków, 1989, pp. 24–25, 36–37.

⁶ *Via Crucis*, 1979 (reconstructed in 2000), graphite, acrylic on paper, 65,2 x 50,2 cm (each drawing), property of the artist. As the starting point for the realization of this work Marek Chlanda adopted the version of the Way of the Cross by Piotr Skarga.

⁷ M. Chlanda, "Uwagi na temat Drogi Krzyżowej", in: *Trzy tematy biblijne*, Exhibition catalogue, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 2001, pp. 62–74. Marek Chlanda's postulate may be seen as consorting with the one made by Tadeusz Chrzanowski: "we pray with the same words as our predecessors in the catacombs, Gothic cathedrals, Baroque churches, and we direct our prayers to the same God, but they are not the same prayers, for they plough through a different, perhaps not better, but richer consciousness, while the art "in the service" of the church prays today almost in the same way as yesterday, retouching only the most external shape of these prayers" – T. Chrzanowski, "W poszukiwaniu

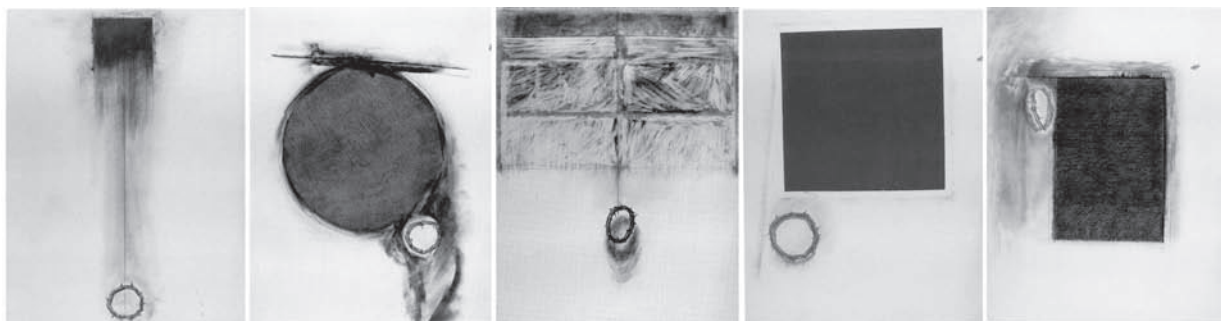
abstrakcyjnych realizacji witrażowych, które – umieszczone w przestrzeni kościelnej – winny być zapewne interpretowane jako współtworzące czy dopełniające symbolikę światła.

Interesują mnie takie realizacje sztuki abstrakcyjnej, których stosunek do treści religijnej można określić jako stosunek ilustracji do tekstu zawierającego narrację. Za dzieła tego rodzaju uważam realizowane w języku sztuki abstrakcyjnej przedstawienia *Drogi Krzyżowej*. Przykładem najbardziej bodaj znanym są *Stacje Drogi Krzyżowej* (*The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*) Barnetta Newmana, dzieło powstałe w latach 1958–1966. Za warcie przywołania w tym kontekście uważam także realizacje polskich autorów, takie jak np. *Droga Krzyżowa* Juliana Raczko [il. 1] (kilka wersji wykonanych w latach dziewięćdziesiątych XX wieku w technice ołówkowej, malarskiej i komputerowej) oraz *Via Crucis* Marka Chlandy [il. 2]⁶. Prace te nie stanowią, rzecz jasna, ilustracji dosłownej tekstu, tzn. nie ukazują miejsc niegdyśszych wydarzeń i uczestniczących w nich postaci. Odnoszą się jednak do zapisu tych wydarzeń. Jak o swojej pracy pisze Chlanda, wynika ona wprost z dążenia do aktualizacji sposobu wyobrażania tamtych wydarzeń⁷. Ścisłej rzecz ujmując, ani praca Raczki, ani Chlandy nie są dziełami abstrakcyjnymi, lecz użyto w nich języka czerpiącego z dwudziestowiecznej sztuki abstrakcyjnej. Chociaż występują w nich elementy przywołujące rzeczywistość pozaobrazową: przedstawienie krzyża w pracy Raczki oraz przedstawienie korony cierniowej w pracy Chlandy, to jednocześnie motyw pionowych

się *sacrum* w przymiotnikowym sensie tego słowa". To poświęcone, np. obraz, „zawiera w sobie moment *sacrum*, jako odpowiadający owemu *sacrum* w sensie rzeczownikowym. Moment *sacrum* ujęty rzeczownikowo uświęca pewien przedmiot, który staje się *sacrum* przymiotnikowo, a więc staje się jakoś poświęcony czy uświęcony, ale wszystko to zależy od bezpośrednio albo pośrednio od jakiegoś uzależnienia czy odniesienia do *sanctus*". Por.: W. Stróżewski, *O możliwości *sacrum**, w: *Sacrum i sztuka*, opr. N. Cieślińska, Kraków 1989, s. 24–25, 36–37.

⁶ *Via Crucis*, 1979 (praca odtworzona w roku 2000), grafit, akryl na papierze, 65,2 x 50,2 cm (każdy rysunek), własność artysty. Jako punkt wyjścia dla realizacji tej pracy Marek Chlanda przyjął wersję *Drogi Krzyżowej* autorstwa Piotra Skargi.

⁷ M. Chlanda, *Uwagi na temat Drogi Krzyżowej*, w: *Trzy tematy biblijne*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2001, s. 62–74. Postulat Marka Chlandy można uznać za zbliżony z proponowanym niegdyś przez Tadeusza Chrzanowskiego: „modlimy się tymi samymi słowami, co nasi przodkowie w katakumbach, gotyckich katedrach, barokowych świątyniach i modlitwy kierujemy do tego samego Boga, ale to już nie są te same modlitwy, bowiem przedzierają się przez inną, może nie lepszą, ale chyba bogatszą świadomość. Tymczasem zaś sztuka na »służbie« Kościoła modli się dziś niemal tak samo jak wczoraj, retuszując tylko najbardziej zewnętrzny kształt tych modlitw”. T. Chrzanowski, *W poszukiwaniu nowej ikonografii*, w: *Sacrum i sztuka*, jak przyp. 5, s. 21.



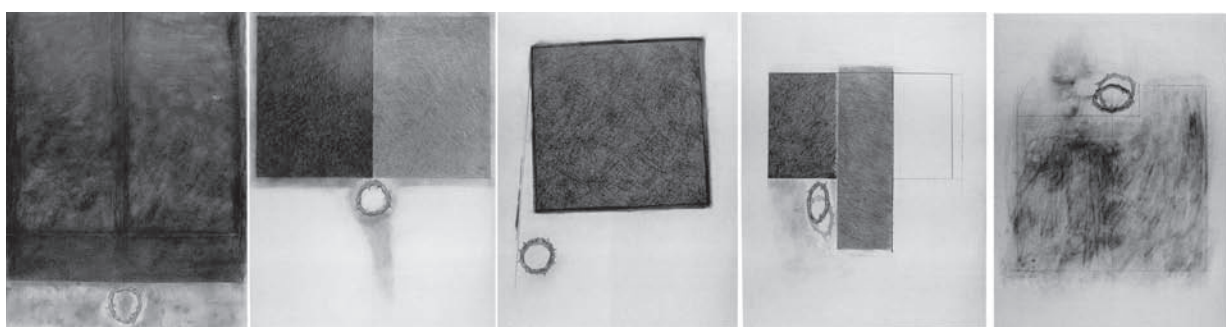
I

II

III

IV

V



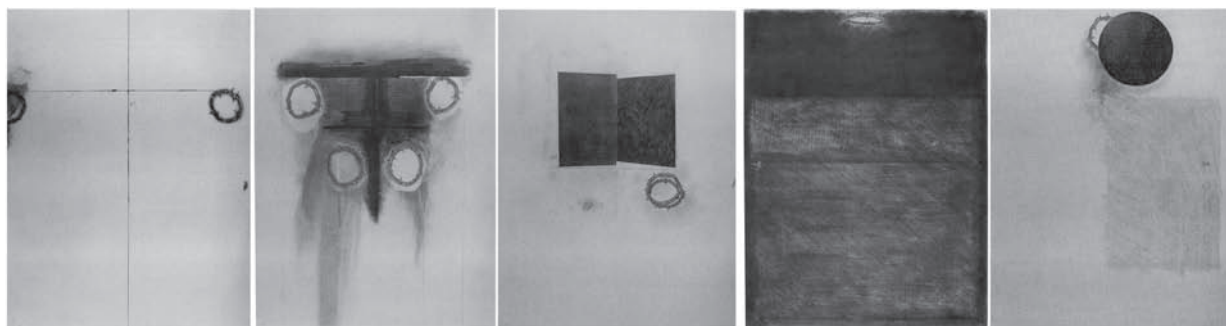
VI

VII

VIII

IX

X



XI

XII

XIII

XIV

XV

2. Marek Chlanda, *Via Crucis*, 1979–2000, własność prywatna, fot. za: *Trzy tematy biblijne*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2001

2. Marek Chlanda, *Via Crucis*, 1979–2000, private collection, photograph after: *Trzy tematy biblijne*, exhibition catalogue, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2001

nor Chlanda's works are abstract works, but the language they employ draws on the 20th century abstract art. Although they contain elements that recall extrapictorial reality (Raczko's presentation of the cross, and Chlanda's presentation of the thorncrown), they also employ motives – such as vertical and horizontal stripes in Raczko's work and a black square in Chlanda's work – taken directly from the language of abstract art of Malevichian provenience, to which I shall refer further in the text. Therefore these works are not examples of such poetics in which representing the extrapictorial reality is performed in a language only similar to abstraction (such an example would be the frescoes in the Church of Holy Apostles in Cologne, showing scenes from the Apocalypse, which were created by Hermann Gottfried in 1988–1993, and which draw, I believe, on Pablo Picasso's style [Fig. 3]). Raczko's work, or even more so Chlanda's *Via Crucis*, though not abstract, do pose a problem in the relation between abstract art and sacred art.

I do not intend to assume that an abstract element in a painting is the appropriate means of actualization of the Way of the Cross only because modern art has gone, or is still going through the experience of the language of abstraction. Rather, I find it more important to consider – on the example of Chlanda's work – how an abstract element can participate in illustrating events, how it can become a carrier of the narration presented in the Gospel. I do not inquire, though, whether it is possible on the theoretical plane, whether such a relation would be allowed by the analysis of concepts. Neither do I trace the symptoms of reception of such works, which might provide some knowledge concerning their chances of functioning in the church space. I do not reject these ways of inquiry, but I search for the answer through the analysis of the work itself.

It may seem that it is pointless to look for adequacy between the title of the Station and the structure of the artwork in representations of the Way of the Cross which do not feature human figures. For what connection should there be between the Station "Simon of Cyrene helps Jesus carry his cross" (V) and the representation of a thorncrown next to a black rectangle? It may be supposed that the composition might as well be used to illustrate another Station. Still, let us try to follow the artist's suggestion, saying that "the structure of the pictures of the Way of the Cross may be related to the structure of a film".⁸

nowej ikonografii", in: *Sacrum i sztuka*, N. Cieślińska ed., Kraków, 1989, p. 21.

⁸ Chlanda (ft. 7), p. 74.

i poziomych pasów w pracy Raczki oraz czarnego kwadratu w pracy Chlandy zostały przejęte wprost z języka sztuki abstrakcyjnej o malewiczowskiej proveniencji, do czego jeszcze nawiążę. Nie są więc prace te przykładem poetyki, w której przedstawienie rzeczywistości pozaobrazowej dokonane zostało w języku jedynie do abstrakcji zbliżonym (takim byłyby natomiast chociażby freski sklepienne kościoła Świętych Apostołów w Kolonii przedstawiające sceny z *Apokalipsy*, wykonane przez Hermanna Gottfrieda w latach 1988–1993 i – jak sądzę – czerpiące z malarstwa Pabla Picassa [il. 3]). Praca Raczki, a w szczególności *Via Crucis* Chlandy, nie będąc dziełami abstrakcyjnymi, stawiają wszelako problem relacji między sztuką abstrakcyjną a sztuką sakralną.

Nie chcę zakładać, że element abstrakcyjny na obrazie jest adekwatnym środkiem aktualizacji tematu *Drogi Krzyżowej* tylko dlatego, że sztuka dzisiejsza ma za sobą, czy też nadal przechodzi doświadczenie języka abstrakcji. Zależy mi raczej na zastanowieniu się – na przykładzie pracy Chlandy – w jaki sposób element abstrakcyjny może uczestniczyć w obrazowaniu wydarzeń, być nośnikiem przedstawionej w *Piśmie* narracji. Nie dociekam przy tym, czy jest to możliwe na płaszczyźnie teoretycznej, czy zależność taką dopuściłaby analiza pojęć. Nie śledzę także przejawów recepcji takich dzieł, co dałoby zapewne jakieś rozeznanie na temat szans ich funkcjonowania w przestrzeni świątynnej. Nie uchylam tych dróg zapytywania, jednak odpowiedzi szukam na drodze analizy samego dzieła.

Może się wydawać, że doszukiwanie się adekwatności między nazwą stacji a strukturą dzieła w przedstawieniach *Drogi Krzyżowej*, w których zrezygnowano z postaci ludzkiej, jest bezzasadne. Jaki bowiem związek miałyby mieć stacja *Pomoc Szymona* (V) z przedstawieniem korony cierniowej obok czarnego prostokąta? Można by przypuszczać, że kompozycja ta równie dobrze nadawałaby się do zilustrowania innej stacji. Spróbujmy jednak pójść za sugestią artysty, który twierdzi, że „strukturę obrazów Drogi Krzyżowej można odnieść do struktury filmu”⁸. Poszczególne kwatery powinny zatem dać się pojąć jako kadry tworzące logicznie ustrukturyzowaną sekwencję. Jeśli jednak w ujęciu „realistycznym” stacja np. *Ukrzyżowanie* rzeczywiście nie może poprzedzić stacji *Pomoc Szymona*, to pozostaje pytanie o sposób takiego logicznego ustrukturyzowania w obrazowaniu abstrakcyjnym. Aby na nie odpowiedzieć, należy zwrócić się ku dziełu.

Elementem, który w pracy Chlandy występuje na wszystkich kwaterach cyklu, jest realistycznie rysowana korona cierniowa, będąca synekdochą postaci Chrystusa. Sama jej obecność nie świadczy jednak o jakimś logicznym ustrukturyzowaniu. Zatem można założyć, że nośnikami narracji są zróżnicowane relacje, w jakie ko-

⁸ Chlanda 2001, jak przyp. 7, s. 74.



3. Hermann Gottfried, *Apokalipsa*, 1988–1993, fresk, kościół Świętych Apostołów w Kolonii, fot. M. Haake

3. Hermann Gottfried, *Apocalypse*, 1988–1993, fresco, Holy Apostles Church in Cologne, photograph by M. Haake

rona wchodzi z towarzyszącymi jej elementami, oraz że porządek cyklu jest współokreślany także przez powtarzalność niektórych rozwiązań. Istnieje analogia między kwaterą *Przyjęcie krzyża* (II) i *Zwycięzca śmierci* (XV). Na kwaterach tych korona sąsiaduje z ciemnym owalem. W stacji *Przyjęcie Krzyża* ciemny owal dominuje przez swoją wielkość nad koroną cierniową znajdującą się poniżej i po stronie prawej. Oba elementy, wpisane w przebieg przekątnej *opadającej* (zgodnie z nauką o psychologii percepcji Rudolfa Arnheima)⁹, tworzą relację wizualną, w której mniejszy jest dociskany i kierowany w dolny narożnik pola. Rozmyte nieco pasma szarości, znajdujące się przy koronie cierniowej mogą wywoływać skojarzenie z gnącą się pod ciężarem sylwetą ludzką. Jest to przesłanka, aby czarne koło uznać za figurę opresji. Zastanawia zatem, dlaczego ciemny owal znajduje się jeszcze akurat w stacji *Zwycięzca śmierci*. Rodzi się też pytanie, czy w interpretacji należy wziąć pod uwagę fakt, że widoczna w tej stacji relacja korony cierniowej i czarnego koła może się kojarzyć z zaćmieniem słońca przez czarny księżyc.

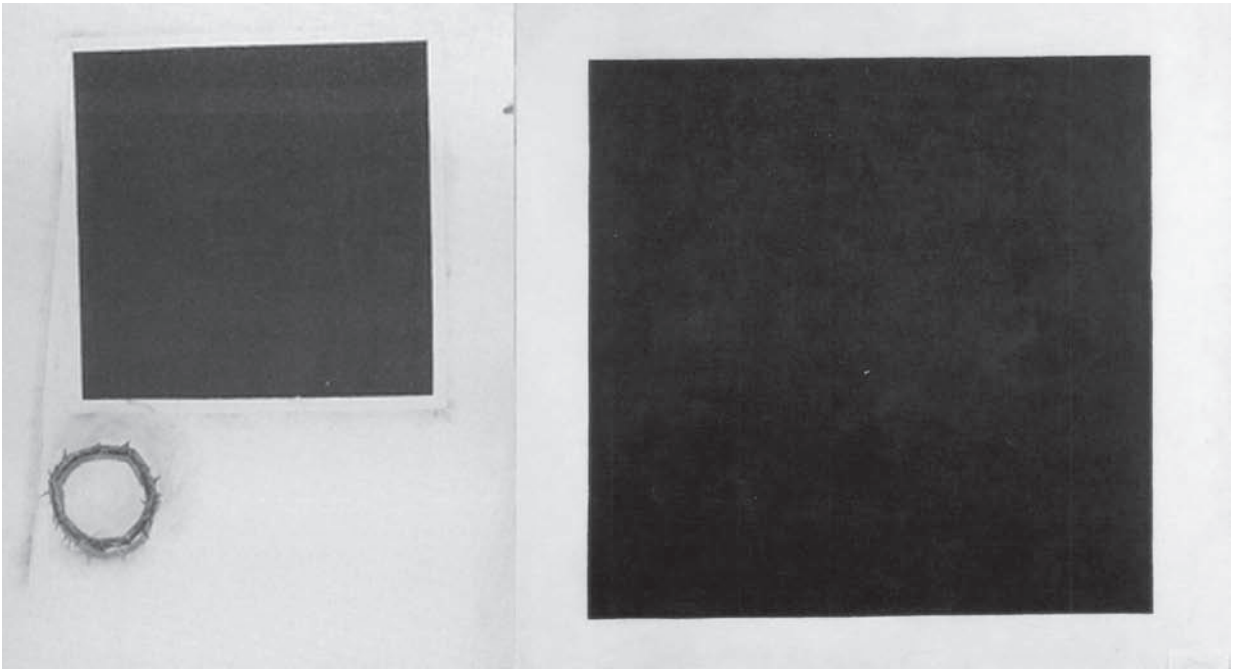
Powtórzenie formy dotyczy także stacji czwartej i ósmej. Ukazują one koronę cierniową poniżej i po lewej stronie wielkiego kwadratu, nieco przechylonego i skierowanego w jej stronę narożnikiem. Pierwsza z nich to stacja *Spotkanie z Matką* (IV), druga *Rozmowa z niewiastami* (VIII). Podobnie skomponowana jest stacja *Pomoc Szymona* (V), ukazująca koronę cierniową po lewej stronie czarnego prostokąta. Do stacji piątej nie sposób nie odnieść, ze względu na podobieństwo struktury, kolejnej stacji – *Miłosierdzie Weroniki* (VI). Czarny prostokąt ze stacji piątej ulega w stacji szóstej niejako powiększeniu, aż do wypełnienia przezeń niemal całej płaszczyzny. Zarysowujący się w jego obrębie

Particular stations should thus be understood as film frames, forming a logically structured sequence. However, when in the “realistic” approach “Crucifixion” cannot precede “Simon of Cyrene helps Jesus carry his cross”, the question remains how such logical structuring is rendered in the abstract presentation. To answer the question, we need to turn towards the work itself.

The element present in all parts of Chlanda’s cycle is a realistically drawn thorncrown, which is the synecdoche of Christ. Its presence alone does not, however, entail logical structuring. Therefore, it can be assumed that the carriers of narration are the various relations into which the crown enters with the accompanying elements, and that the order of the cycle is co-determined by the repetition of certain solutions. There is an analogy between Station II, “Jesus receives the cross”, and Station XV, “The Conqueror of death”. In these sections, the crown is visible next to a dark oval. In the Station “Jesus receives the cross”, the oval, due to its size, dominates the crown, which is placed below it, on the right. Both elements are inscribed in the path of a *descending* diagonal (in accordance with Rudolph Arnheim’s psychology of perception),⁹ and thus create a visual relation, in which the smaller one is forced and directed into the lower corner of the field. Slightly blurred stripes of grey, located near the thorncrown, may evoke associations with a human silhouette, bent under a pressure. It is an argument for identifying the black circle as the oppressive figure. It is curious, then, why the dark oval is also present in the Station “The Conqueror of death”. Another

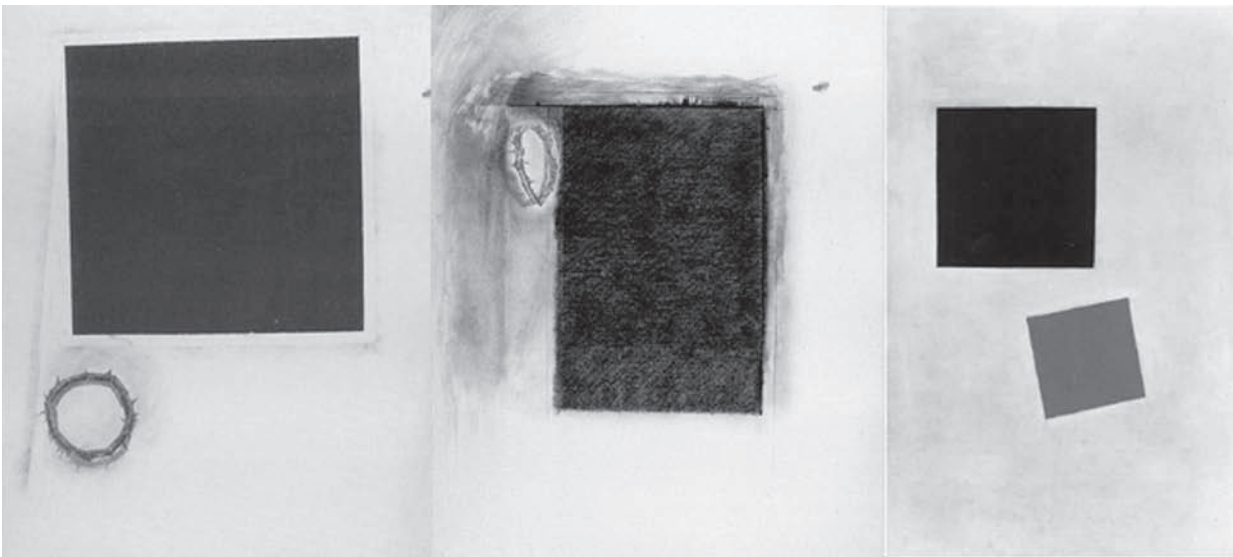
⁹ Por.: R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa 1978.

⁹ Cf. R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa, 1978.



4. Od lewej: Marek Chlanda, *Via Crucis, stacja IV*, fot. za: *Trzy tematy biblijne*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2001; Kazimierz Malewicz, *Czarny czworokąt na białym tle*, 1915, Państwowe Muzeum Rosyjskie, St. Petersburg, fot. za: www.wikimedia.org

4. From left: Marek Chlanda, *Via Crucis, Station IV*, photograph after: *Trzy tematy biblijne*, exhibition catalogue, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2001; Kazimir Malevich, *Black Square*, 1915, State Russian Museum, St. Petersburg, photograph after: www.wikimedia.org



5. Od lewej: Marek Chlanda, *Via Crucis, stacja IV i V*, fot. za: *Trzy tematy biblijne*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2001; Kazimierz Malewicz, *Czarny kwadrat i czerwony kwadrat*, 1915, Muzeum of Modern Art, Nowy Jork, fot. za: www.wikimedia.org

5. From left: Marek Chlanda, *Via Crucis, Station IV and V*, photograph after: *Trzy tematy biblijne*, exhibition catalogue, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2001; Kazimir Malevich, *Black Square and Red Square*, 1915, Museum of Modern Art, New York, photograph after: www.wikimedia.org

pionowy podział upodabnia z kolei stację *Miłosierdzie Weroniki* (VI) do następującej po niej stacji *Upadek powtórny* (VII). Na obrazie tym widzimy prostokąt z wyraźnie już zróżnicowanymi połówkami, na tyle samodzielnymi, że jawią się jakby zestawione ze sobą. Relacja tych połówek znajduje dookreślenie w kompozycji *Trzeciego upadku* (IX). Jedna z połówek – ta szara – niejako obsuwa się względem drugiej, powodując odtrącenie korony na bok. Do opisywanej relacji między elementami, w której korona cierniowa znajduje się poniżej figury zbliżonej do czarnego kwadratu, nawiązuje także stacja trzynasta – *Zdjęcia z krzyża* (XIII). Rozwiązanie to przywołuje ponowną obecność napotkanych uprzednio postaci, jak i – przez ukazanie centralnej czarnej figury jako otwierających się wrót – zawiera odniesienie do następnej stacji *Złożenie do grobu* (XIV).

W doświadczeniu oglądowym – spotkaniu widza z dziełem Chlady – istotna staje się relacja podobieństw między stacjami „spotkań” i „upadków”. Z uporządkowaniem tym wiąże się szereg wymagających zapytywania ambiwalencji. Pierwsze pytanie: dlaczego z formuły wizualnej, polegającej na zestawieniu korony cierniowej z prostokątną, czarno-szarą figurą, wyłączona jest stacja trzecia *Jezus upada* (III)? Drugie: dlaczego w stacji *Miłosierdzie Weroniki* (VI) korona jest dociskana od góry przez wielki i ciemny prostokąt, stając się przy tym o wiele słabiej widoczna ze względu na otoczenie jej i wypełnienie szarością, silniejszą niż w pozostałych kwaterach? Trzecie pytanie: dlaczego w kolejnej stacji, *Upadek powtórny* (VII), szare pasma rozciągające się na boki od korony niczym rozłożone, wątle ramiona, zdają się tyleż chylić pod ciężarem, co – w relacji z kwaterą poprzedzającą – unosić i przez to redukować prostokątną figurę?

Rozpoczęcie omawianej sekwencji wizualnej nie od stacji *Jezus upada* (III), a od stacji *Spotkanie z Matką* (IV) stanowi wskazanie na rangę spotkania, tyleż z Marią, co – z figurą czarnego kwadratu. Ponieważ czarny kwadrat ma białe obwiedzenie, nad koroną cierniową unosi się niejako sam obraz Malewicza [il. 4]. Nie tylko kwadrat, ale również kompozycja stacji „spotkań” w cyklu Chlady kojarzy się z niektórymi obrazami suprematystycznymi rosyjskiego malarza [il. 5]. Podobieństwo do dzieł Malewicza kształtuje także redukcja cienia rzucanego niekiedy przez koronę cierniową i powstająca w ten sposób sugestia jej większej przyległości do płaszczyzny. Przekaz religijny pracy Chlady pozostaje mi uznać za nieodłączny od dziedzictwa autora suprematyzmu.

Marek Chlanda, komentując pracę *Lema Sabachthani* Barnetta Newmana, wspominał „trójęc »ojców« abstrakcji XX-wiecznej formy”, reprezentujących jego zdaniem inny niż Newman sposób myślenia o formie. Zaryzykujemy stwierdzenie, że to dobitne przywołanie twórczości Malewicza w stacji *Spotkanie z Matką* (IV) jest przyrównaniem jej do „matki”, w odniesieniu do

question to pose is whether in the interpretation we can take into account the fact that the relation of the thorncrown and the dark circle, visible in this Station, may be associated with the eclipse of the sun by the black moon.

Repetition of form also concerns Stations IV and VIII. They present the thorncrown below and on the right side of a big square, which is slightly tilted, with its corner directed towards the crown. Station IV is entitled “Jesus meets His Mother”, and Station VIII – “Jesus meets the daughters of Jerusalem”. Station V – “Simon of Cyrene helps Jesus carry his cross” – is arranged in a similar way, showing the thorncrown on the left of a black rectangle. In turn, Station V must be related – due to the similarity of structure – to another Station, “Veronica wipes the face of Jesus” (VI). The black rectangle from Station V is, in a way, enlarged in Station VI, until it fills nearly the whole field. The vertical division, visible in the rectangle, makes this Station similar to the next one, “Jesus falls the second time” (VII). In this picture, we can see a rectangle with clearly distinguishable halves, independent to such an extent that they appear to be put next to each other. The relation of these halves becomes more explicit in the composition of Station IX, “Jesus falls the third time”. One of the halves – the grey one – as if slides down along the other, thus causing the crown to be cast to the side. Also Station XIII, “Jesus is taken down from the cross”, refers to the relation between the elements in which the thorncrown is placed below a figure resembling a black square. This solution brings again the presence of the figures encountered before, and – by showing the central black figure as the opening door – includes a reference to the next Station, “Jesus is laid in the tomb” (XIV).

In the viewing experience – an encounter of a viewer with Chlanda’s work – the relation of similarity between the Stations of “meetings” and “falls” becomes important. This arrangement is connected with a number of ambivalences that need inquiring about. The first question is: why this visual formula, which consists in putting together a thorncrown with a rectangular, black-grey figure, does not include the Station “Jesus falls the first time” (III)? The second question is: why in the Station “Veronica wipes the face of Jesus” (VI) the crown is pressed from above by the big, dark rectangle, which makes it much less visible, because of the grey – much stronger a hue than in other Stations – that fills and surrounds it? And thirdly: why in the next Station, “Jesus falls the second time” (VII), the grey stripes, spreading out from the crown like weak, outstretched arms, seem as much to bend under the burden as to – in

relation with the previous Station – rise and thus reduce the rectangular figure?

Beginning the discussed sequence not with the Station “Jesus falls the first time” (III), but with “Jesus meets His Mother” (IV) points to the significance of the meeting with Mary, and with the black square figure. As the black square is outlined in white, it seems as if Malevich’s painting itself [Fig. 4] was drifting above the thorn crown. It is not only the square, but also the composition of the Stations of “meetings” in Chlanda’s cycle that triggers associations with some of the suprematist paintings of the Russian artist [Fig. 5]. Similarity to Malevich’s works is also reinforced by the reduction of the shadow cast sometimes by the thorn crown, and by the thus-emerging suggestion of its closer attachment to the surface. I must recognize the religious message of Chlanda’s work as inseparable from the legacy of the author of suprematism.

Marek Chlanda, commenting on *Lema Sabachthani*, the work by Barnett Newman, mentions the “trinity of the ‘fathers’ of the abstraction of the 20th century form”, who, in his opinion, represented a different perception of form than Newman does. I should venture to claim that this explicit invocation of Malevich’s work in the Station “Jesus meets His Mother” (IV) is making it parallel to the mother, in reference to which to whom the 20th century visual arts developed. We should also mention here that the squares in Stations IV and VIII have their left sides slightly, but visibly shorter than their right sides, and the bottom side slightly raised. Thus, in the eyes of the viewer, the crown is an element whose presence deforms the square (especially that Malevich’s square from 1915 has its left side longer than the right side). On the other hand, the relation between the crown and the black figure is co-determined by the perceptive process in which a four-sided figure is transformed into a square, according to the tendency of our sight to relate forms to regular shapes.¹⁰ The thorn crown is simultaneously “lowered” under the pressure of the figure, and in the mutual relation of Stations IV and VIII, it is diminished and marginalized. In the Station “Jesus meets His Mother”, the thorn crown is in a dynamic relation to the Malevichian square, a relation to which I can attribute characteristics of a struggle, and in the presence of the square – characteristics of usurpation, maintained in the following meetings: with Simon, Veronica, and the women of Jerusalem, which eventually makes the square be transformed into the entrance to the sepulchre.

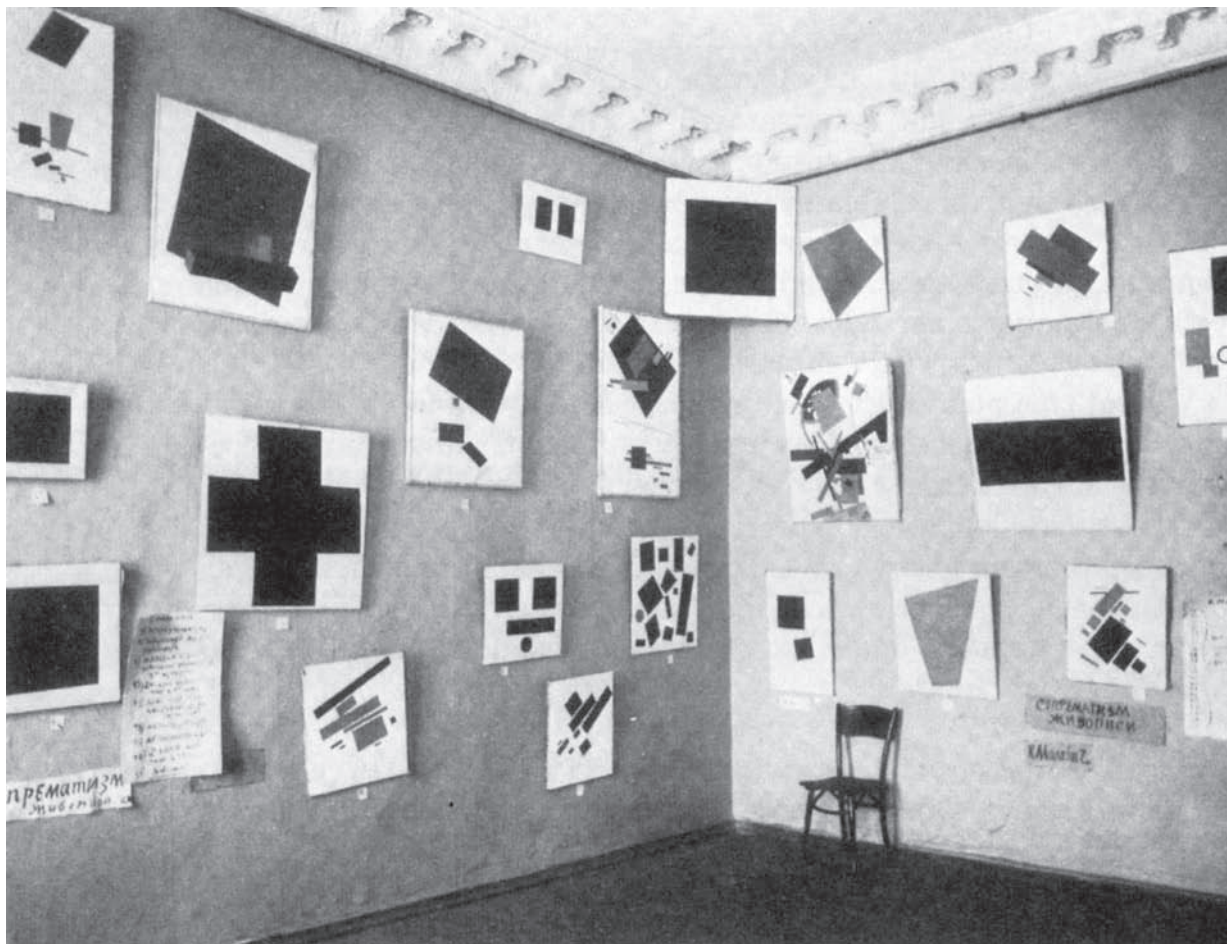
której rozwija się dwudziestowieczna twórczość plastyczna. Wskażmy przy tym, że kwadraty w stacjach IV i VIII mają lewy bok nieznacznie, ale zauważalnie krótszy od prawego, bok dolny zaś lekko uniesiony do góry. Korona staje się przez to – w spojrzeniu widza – elementem, którego obecność odkształca kwadrat (tym bardziej że malewiczowski kwadrat na obrazie z roku 1915 ma lewy bok dłuższy od prawego). Z drugiej strony, relacja między koroną a czarną figurą jest współkształtowana przez dokonujące się w oglądzie – zgodnie ze skłonnością spojrzenia do odnoszenia form do kształtów regularnych – przekształcanie czworokąta w kwadrat¹⁰. Korona jest zatem jednocześnie pod naciskiem owej figury „obniżana”, a we wzajemnej relacji kwater IV i VIII – pomniejszana, marginalizowana. W stacji *Spotkanie z Matką* (IV) korona cierniowa pozostaje wobec kwadratu Malewicza w relacji dynamicznej, której przypisałbym cechy zmagania się, a obecności kwadratu – znamiona uzurpacji, podtrzymanej w kolejnych spotkaniach – z Szymonem, Weroniką, niewiastami, prowadzącej do przekształcenia kwadratu w wejście do grobu.

Motyw czarnego kwadratu zawiera jeszcze kwatera pierwsza. *Skazanie na śmierć* (I) jest ukazane jako podwieszenie korony na cienkiej linii do czarnego kwadratu znajdującego się przy górnym brzegu obrazu. Spotkanie z nim jest tożsame z wyrokiem skazującym. Zauważmy, że w spotkaniu tym kwadrat traci swoją spójność. Odzyskuje ją „w trakcie” drogi, ale w pierwszej kwaterze zaznacza się możliwość naruszenia jego dominacji. Dodajmy, że czarny kwadrat w stacji pierwszej znajduje się w podobnym miejscu i ma zbliżoną wielkość jak koło w ostatniej stacji *Zwycięzca śmierci* (XV). W kwaterze tej korona cierniowa zajmuje natomiast miejsce przeciwległe w stosunku do położenia korony w kwaterze pierwszej i jawi się – we wzajemnej relacji początku i końca cyklu – jako najsilniej wyniesiona z największego poniżenia. Do sceny *Zmartwychwstania* (XV) odnosi się bezpośrednio poprzedzająca ją kwatera *Złożenie do grobu* (XIV). W ciemnym wnętrzu grobu korona cierniowa widnieje bowiem u szczytu niczym okulus, a światło, inaczej niż np. w rzymskim Panteonie, nie tworzy snopu wpadającego do środka i zdaje się przez koronę uchodzić z wnętrza.

Do twórczości Malewicza odnosi się także użyty w dziele Chlandy motyw krzyża. Miejsce i funkcję krzyża w cyklu problematyzuje relacja stacji jedenastej i dwunastej – dopiero w nich krzyż jest rozpoznawalny. Odmienność tych kwater od pozostałych wynika także ze zwielokrotnienia korony cierniowej. W stacji jedenastej krzyż jest tworzony przez układ dwóch bardzo cienkich, czarnych i prostopadłych linii, równoległych do granic obrazu. W odniesieniu do tytułu – *Przybijanie do krzyża*, przedstawienie jawi się jako dematerializacja i odebranie krzyżowi jego okrutnej

¹⁰ Ibidem.

¹⁰ Tamże.



6. Ekspozycja prac Malewicza na wystawie „0,10” w Witebsku, 1915, fotograf nieznany, Muzeum Stedelijk, Amsterdam, fot. za: A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2002

6. Exposition of Malevich's works at the exhibition "0.10" in Vitebsk, 1915, photographer unknown, Stedelijk Museum, Amsterdam, photograph after: A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2002

użyteczności. Zdwojenie i rozsuniecie na boki koron oddała zasadność projektowania na krzyż układu postaci. Następna kwatery zawiera wizerunek krzyża całkowicie odmienny, gdyż złożony z grubych, ciemnych belek, otoczonych szarością mogącą kojarzyć się z ciemnościami, jakie spowiły niebo w chwili śmierci Chrystusa. Również w tej formie krzyża nie ma jednak nic użytecznego. Krzyż ujęty jest w cztery korony cierniowe, które rozpraszają ciemność swym tak wewnętrznym, jak i otaczającym je światłem.

Specyficzną formę krzyża można również rozpatrywać jako element dialogu z Malewiczem. Krzyż w dziele Chlady zasadniczo różni się od tego, jaki wraz z czarnym kwadratem i czarnym kołem w białym polu formuje Malewicz na podstawowym etapie wizualizacji teorii suprematystycznej. Malewiczowski krzyż, o równych, szerokich ramionach, pojawia się na wystawie *0,10* w Piotrogradzie w 1915 roku. *Czarny kwadrat na białym tle* umieszczony został wówczas wysoko w narożniku sali i określony jako „symbol panowania zgodnie ze źródłosłowem terminu suprematyzm, podporządkowujący sobie wcześniejsze i późniejsze kon-

The motive of a black square is also present in Station I. "Jesus condemned to death" is shown as the thorncrown hanging on a thin line attached to the black square, which is placed near the top of the picture. Meeting it is equivalent with a condemning sentence. It is noticeable that in this meeting the square loses its integrity. It recovers it during the "Way", but in this first Station the possibility of lessening its domination is evident. It must be added that the black square in Station I is placed in a similar position and is of similar size as the circle in the last Station, "The Conqueror of Death" (XV). In this Station the thorncrown is placed opposite to its position in the first Station and appears – in the mutual relation of the beginning and the end of the cycle – as the one that is most powerfully raised from the greatest humiliation. The scene of "Resurrection" (XV) is referred to by the immediately preceding Station, "Jesus is laid in the tomb". In the dark interior of the sepulchre, the thorncrown is visible at the top, like an oculus, but the light, unlike in the Roman Pantheon, does not form a beam

inside, but appears to escape from the interior to the outside, through the crown.

The motive of the cross, used by Chlanda, also refers to the works by Malevich. The position and function of the cross in the cycle are made problematic by the relation between Stations XI and XII, the first ones in which the cross is recognizable. The fact that these Stations differ from the others results from the multiplication of the thorn crown. In Station XI, the cross is constructed of two very thin, black lines, parallel to the borders of the picture. In relation to its title, "Jesus is nailed to the cross", this representation appears to be a dematerialization, ridding the cross of its cruel usefulness. Doubling and putting the thorn crowns to the sides makes it unsubstantiated to project the pattern of silhouette on the cross. The next Station presents a completely different image of the cross; it is composed of thick, dark beams, surrounded by grey, which can be associated with the darkness that fell upon the earth at the moment of Christ's death. But also in this form, the cross is not at all useful. It is framed with four thorn crowns, which scatter the darkness with their inner light, and the light surrounding them.

The peculiar form of the cross can also be seen as an element of the dialogue with Malevich. In Chlanda's work, the cross basically differs from the one that was formed by Malevich, together with the black square and the black circle on the white background, in the elementary stage of visualizing the suprematist theory. Malevich's cross, with equal, wide arms, appeared in the exhibition *0.10* in Saint Petersburg, in 1915. *Black square against white background* was then placed high in the corner of the room and described as "the symbol of supremacy, according to the etymology of suprematism, which subdues all previous and later constructions" [Fig. 6].¹¹ *Black square*, *Black circle* and *Black cross* were the opening items in the catalogue which listed Malevich's works at the exhibition of the "Jack of Diamonds" group in 1916.¹² In Chlanda's cycle, excluding just the figure of the cross from the game of similarities with Malevich's work makes us realize that, in relation to this legacy, and in inquiring about the possibility of presentation, a different cross is meant.

I believe that it would be difficult to grasp the meaning of the described dependences between Chlanda's work and Malevich's works by referring to a fixed sense of suprematism. Malevich's painting *Black square against white*

strukcje"¹¹ [il. 6]. *Czarny kwadrat*, *Czarne koło* i *Czarny krzyż* otwierały numerację katalogową, według której uporządkowano prace Malewicz na wystawie Waleta Karowego w roku 1916¹². Wyłączenie w cyklu Chlandy z gry podobieństw do twórczości Malewicz właśnie figury krzyża uzmysławia, że w relacji do tej spuścizny i zapytywaniu o możliwość obrazowania chodzi o inny krzyż.

Uważam, że sens opisywanych zależności między dziełem Chlandy a twórczością Malewicz trudno byłoby uchwycić odwołując się do jakiegoś ustalonego znaczenia suprematyzmu. Obrazowi *Czarny kwadrat na białym tle* Malewicz można przypisywać różne znaczenia. Sam malarz określał go jako największą kondensację energii, której rozładowanie prowadziło do stanu „Zero”, jaki oznaczała czysta biel, oraz do kultury zbudowanej w oparciu o maksymalnie ekonomicznie wykorzystaną energię¹³. Jakkolwiek Malewicz deklarował, że „element suprematyzmu zarówno w malarstwie, jak architekturze wolny jest od wszelkich tendencji społecznych czy jakiegokolwiek tendencji”¹⁴, to początek owej ekonomii w kulturze stanowiła absurdalna, zbrodnicza ekonomia wojennego komunizmu¹⁵. Przypomnijmy, że *Czarny kwadrat na białym tle* powstał w roku 1913 (pierwsza wersja), a *Biały kwadrat na białym tle* Malewicz w roku 1918. Warto pamiętać, że między nimi artysta namalował *Czerwony kwadrat na białym tle*. Malewicz pisał, że „suprematystyczne ‘trzy kwadraty’ ustalają określoną wizję i budowę świata”. W wizji tej czarny kwadrat oznaczał „piąty wymiar”, czerwony – „sygnał rewolucji” (Malewicz: „Nawet jeśli robotnik miałby krew niebieską albo zieloną, rewolucja i tak dokonywałaby się pod flagą czerwoną”¹⁶), zaś biały – „czyste działanie”¹⁷. Po roku 1918 nastąpiła realizacja utopii w rzeczywistości komunizmu wojennego – według reguł obrazowania suprematystycznego powstawały kartki na żywność, druki Zjazdu Komitetów Biedoty Wiejskiej, Witebskiego Komitetu do Walki z Bezrobociem i projekty mównic. W roku 1924 materializacja utopii stanowiła także kontekst dla przewidzianego

¹¹ A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2002, s. 157.

¹² Tamże.

¹³ K. Malewicz, *Suprematyzm*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa. Wybrały i opracowały: Elżbieta Grabska i Hanna Morawska*, Warszawa 1969, s. 378 i n.

¹⁴ Tamże, s. 361.

¹⁵ Por.: P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu*, Poznań 1985, s. 60 i n.

¹⁶ Rękopis Malewicz *1/42 bezprzedmiotowości*, 1923–1925, cyt. za: T.J. Clark, *Bóg nie został strącony*, tłum. S. Czekalski, „Artium Quaestiones” XII, 2001, s. 376. Jest to fragment książki Clarka *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven–London 1999.

¹⁷ K. Malewicz, *Suprematizm. 34 rysunki*, Witebsk 1920, s. 3, za: A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990, s. 94.

¹¹ A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków, 2002, p. 157.

¹² Ibidem.

przez Malewicza zestawienia czarnego kwadratu, koła i krzyża w formie tryptyku¹⁸.

Dzieło Chlandy rozumiem jako źródło pytania o sposób obrazowania *sacrum* po sztuce abstrakcyjnej, a w szczególności po wkroczeniu przez nią na pole metafizyki, czego jednym z najwcześniejszych przejawów jest twórczość Kazimierza Malewicza. Pytania tego wprost dotyczy współtworząca opisaną ciągłość wizualną w środkowej części cyklu kwatera *Miłosierdzie Weroniki*, wskazująca na problematykę pierwowzoru i początków obrazu religijnego w sztuce europejskiej. Pokrewieństwo wizualne stacji „spotkań” i „upadków”, ukształtowane na „bazie” czarnego, Malewiczowskiego kwadratu, rozumiem jako sugestię, że spotkanie w dziejach sztuki religijnej, czy szerzej – metafizycznej, z twórczością Malewicza nosi znamiona upadku, że dzisiejsze próby obrazowania *sacrum* w jakimś związku z upadkiem pozostają.

Relacja cyklu Chlandy do spuścizny Malewicza wydaje mi się frapująca jednak nie dlatego, by miała względem niej wyłącznie deprecjonujący charakter. Po pierwsze, zgadzam się z opinią, że Malewicz nie dokonywał wyłącznie „ekstremistycznych gestów”, lecz rzeczywiście malował obrazy. Jak pisze T.J. Clark, „każdy cał kwadratowy jego płócienn, nawet albo zwłaszcza taki, na którym nic albo prawie nic nie ma, jest straszliwie drobniawo opracowany i osobliwy, jak gdyby nieodparcie potwierdzając swoją pozycję czy egzorcyzmując jakieś przerażenie szczegółem za pomocą apotropaicznej magii. I to jest magia, która czyni malarza”¹⁹. Po drugie, rosyjski artysta bynajmniej nie wieścił śmierci Boga. Przyjmował dlań jedynie odmienną postać, wypierającą jego dotychczasowe rozumienie. W tekście *Bóg nie został strącony* Malewicz wkładał w usta Fabryki następujące słowa: „Przerobię świat i jego ciało, przekształcę ludzką świadomość, uczynię człowieka wszechobecnym przez poznanie tych doskonałości, które mam w sobie, a świat wcieli się we mnie... Stanę się Tym, który wie wszystko, będę Bogiem, ponieważ sam jeden Bóg zna wszystkie sprawy świata [...] cały świat, który jest po prostu nieudanym eksperymentem Boga, zostanie przebudowany przeze mnie i będzie dobry”. I dodawał Malewicz: „Któż to zatem jest ten, kto przemawia tak zuchwale poprzez wargi Fabryki? To sam Bóg, wykrzykujący przez jej usta”²⁰. Jak wnioskuję omawiający ten fragment T.J. Clark „Bóg jest Niczym, co zbudowałoby ludzi, co znaczy dokładnie tyle, że jest niezniszczalny”²¹.

Rosyjski artysta, poruszając problem bezprzedmiotowości i możliwości wykroczenia poza materię

background may be attributed various meanings. The painter himself described it as the greatest condensation of energy, unloading of which leads to degree “zero”, signified by the absolute white, and to a culture built on maximally economically used energy.¹³ Although Malevich declared that the suprematist element, both in painting and in architecture, is free from any social tendencies, or any tendencies at all,¹⁴ the beginning of this economy in culture was the absurd, murderous economy of the war-time Communism.¹⁵ Let us remember that *Black square* was created in 1913 (the first version), and *White on white* in 1918. It is worth remembering that between the two, the artist painted *Red square on white*. Malevich wrote that the suprematist ‘three squares’ establish a particular vision and construction of the world. In this vision, the black square signifies the “fifth dimension”, the red square – “the signal of revolution” (Malevich said that “if the worker’s blood were blue or green, the revolution would still have taken place under the red flag”¹⁶), and the white square – “pure action”.¹⁷ After 1918, the utopia started to be actualized in the reality of the war-time Communism: food ration stamps, documents of the Convention of the Committees of the Village Poor and the Vitebsk Committee against Unemployment, and lecterns were all designed according to the rules of suprematism. In 1942, materialization of the utopia provided the context for putting together the triptych of the black square, circle and cross, which Malevich had been planning.¹⁸

I understand Chlanda’s work as a source of inquiry about the way of presenting the *sacrum* after abstract art, especially after it entered the metaphysical regions, of which one of the earliest signs was the work of Malevich. This inquiry is directly referred to by the Station “Veronica wipes

¹⁸ Por.: A. Turowski, *Supremus Kazimierza Malewicza*, Warszawa 2004, s. 32–33.

¹⁹ Clark 2001, jak przyp. 16, s. 400.

²⁰ K. Malewicz, *Bóg nie został strącony*, Witebsk 1922, teza 30, cyt. za: tamże, s. 351.

²¹ Clark 2001, jak przyp. 16, s. 352.

¹³ K. Malewicz, “Suprematyzm”, in: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, E. Grabska, H. Morawska eds., Warszawa, 1969, p. 378ff.

¹⁴ Ibidem, p. 361.

¹⁵ Cf. P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu*, Poznań, 1985, p. 60ff.

¹⁶ Malevich’s manuscript *1/42 bezprzedmiotowości*, 1923–1925, quotation after: T.J. Clark, *Bóg nie został strącony*, in: *Artium Quaestiones* 12, 2001, p. 376, a fragment of T.J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven–London, 1999.

¹⁷ K. Malewicz, *Suprematizm. 34 rysunki*, Witebsk, 1920, p. 3, after: A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa, 1990, p. 94.

¹⁸ Cf. A. Turowski, *Supremus Kazimierza Malewicza*, Warszawa, 2004, pp. 32–33.

the face of Jesus”, which co-creates the described visual continuity in the middle of the cycle, and which points to the problems of the primary model and the beginning of religious painting in European art. I also understand the visual affinity of the Stations of “meetings” and “falls”, shaped on the basis of Malevich’s black square, as a suggestion that the meeting with Malevich’s work in the history of religious, or, more broadly, metaphysical art, bears resemblance to a fall, and that our contemporary attempts to present the *sacrum* are in a way related to falling.

I find the relation between Chlanda’s cycle and Malevich’s legacy puzzling and fascinating not because of its deprecating character towards the latter. First of all, I agree with the opinion that Malevich did not only perform “extremist gestures”, but actually painted pictures. As T.J. Clark says, “Every square inch of his canvases, even or especially those with little or nothing in them, is hideously detailed and particular, as if proving a point irrefutable, or exorcizing a kind of horror at particularity by apotropaic magic. And this is the magic that makes him a painter”.¹⁹ Secondly, the Russian artist by no means proclaimed the death of God. He only gave Him a different form, which replaced His previous understanding. In the text “God has not been deposed”, Malevich speaks through the Factory: “I shall remake the world and its body, I shall modify man’s consciousness, I shall make man omnipresent by the knowledge of those perfections that are in me [...], and the world shall become incarnate in me; I shall be He who knows everything, I shall be God, for God alone knows all the doings of the universe. [...] the whole of this world, which is simply an unsuccessful technical experiment on the part of God, shall be rebuilt by me, and I shall make it good. So who is it that speaks thus so audaciously through the Factory’s lips? It is God Himself, shouting brusquely through the Factory’s mouth.”²⁰ As T.J. Clark concludes, discussing this excerpt, “God is a Nothing that men have built, which exactly means that He is indestructible.”²¹

The Russian artist, by touching upon the problem of immateriality and possibility of going beyond the matter of objects, beyond the being, was in fact asking about the metaphysics. He also aimed to make painting a sphere of something deeply unknown, to create paintings “the contents of which are not known to the artist” (as he said



7. Wystawa sprawozdawcza naukowych oddziałów Ginchuku w Leningradzie w roku 1926, fotografia archiwalna, fot. za: A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2002

7. Report-exhibition of the scientific departments of Ginchuk in Leningrad in 1926, archival photography, after: A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2002

rzeczy, poza byt, pytał o metafizykę. Dążył przy tym do uczynienia malarstwa sferą czegoś głęboko nieznanego, do stworzenia obrazów, „których treść nie jest znana artyście” (jak wyraził się w roku 1915)²². Podjął zatem zadanie zobrazowania niewidzialnego, a więc tego, ku czemu prowadzi także *Droga Krzyżowa*. Zmartwychwstanie jest tym, czego nikt nie widział, a jego materialną oznaką jest pusty grób. (Jerzy Nowosielski, na przykład, uważa ten temat za niemożliwy do zobrazowania w malarstwie, nawet przez przedstawienie symboliczne²³). Zasadność interpretowania cyklu Chlandy jako pytania o możliwość obrazowania nieznanego w perspektywie dziedzictwa sztuki nowoczesnej, a w szczególności abstrakcyjnej, wynika, po pierwsze, z włączenia przez artystę do cyklu kwatery XV, *Zwycięzca śmierci*; po drugie, z uwidocznienia także w tej sta-

¹⁹ Clark (ft. 16), p. 400.

²⁰ K. Malewicz, *Bóg nie został strącony*, Witebsk 1922, thesis 30, after: Clark (ft. 16), p. 351.

²¹ Clark (ft. 16), p. 352.

²² Tamże, s. 378. Tymi słowami Malewicz zatytułował grupę pięciu obrazów na wystawie *Tramwaj 5* w Piotrogradzie.

²³ Podaję za: Chlanda 2001, jak przyp. 7, s. 64, 66.

cji odniesienia do twórczości Malewicza, o czym była już częściowo mowa. Dodajmy, że w stacji *Zwycięzca śmierci* położenie czarnego koła przypomina miejsce *Czarnego koła* Malewicza, jakie obraz ten zajął na wystawie Ginchuku w Leningradzie w roku 1926, tym razem – w układzie z *Czarnym kwadratem* i *Czarnym krzyżem* – wyniesiony najwyżej jako „jakby absolutne zero”²⁴ [il. 7]. Oba koła są przy tym przesunięte w lewo od osi pionowej obrazu.

U Malewicza skutkiem próby zobrazowania tego, co nieznanne, jest utożsamienie bezprzedmiotowości z komunizmem. Celem zaś stało się dążenie, „by świadomość stała się bezprzedmiotowa, by wyzwolić świat od wysiłków ludzi chcących posiąść go jako swoją własność. To byłoby osiągnięcie najwyższego celu. Tutaj nowa religia znalazłaby swój międzynarodowy zakres, którego oznaką jest leninizm, nie Lenin”²⁵. Jeśli jednak cykl Chlandy uważam nie tyle za polemiczny wobec spuścizny Malewicza, co ją problematyzujący, to dlatego, że w kwaterze XV korona cierniowa toczy zmaganie z czarnym kołem, tyleż wyłaniając się zza niego, co będąc przez nie przesłanianą²⁶.

Zmaganie się korony cierniowej z czarnym kołem interpretuję jako zmaganie o postać Boga. (Ze zmaganiem tym mamy do czynienia w całym cyklu. Konfrontacja w scenach spotkań korony cierniowej, rzucającej cień zredukowany, ale wciąż ją uprzedzająca, z płaskim, czarnym kwadratem jawi się jako szczególnie dramatyczna w kontekście dążeń Malewicza, by – stawiając w malarstwie problem płaskości – „odebrać światu wymiar i wejść przez to na drogę pozbawienia go innych pozorów: Świat jest jak dziura, a sama dziura nie jest próżnią. Mogę wykonać przekrój przez pustkę [...]. Nie istnieje pusta przestrzeń. Nie jest także możliwe narysowanie linii czy jakiegokolwiek innej figury, ponieważ wszystko jest już wypełnione, zajęte; i sam punkt, czy linia, jest już wielością; punkt i linia są nieskończone w wymiarze szerokości, głębokości, wysokości, a także przestrzeni i czasu. W nieskończoności wszystko będzie niczym”²⁷). Zmartwychwstający Bóg w cyklu Chlandy zмага się z Bogiem, który, przypomnijmy, jest Nicością, a także absolutnym Zerem: „Jeśli ktokolwiek poznawał absolut, poznawał zero. Nie ma istnienia ani we mnie, ani poza mną, nic nie może nic zmienić, gdyż nie ma nic, co mogłoby zmienić, i nie

in 1915).²² Therefore he undertook the task of presenting the invisible, the same to which the Way of the Cross leads. Resurrection is what no one has seen, and its material sign is the empty tomb. (Jerzy Nowosielski, for instance, believes that this topic is impossible to present, not even in symbolic presentation.²³) The interpretation of Chlanda's cycle as a question about the possibility of presenting the unknown in the perspective of the legacy of modern art, and especially of abstract art, is justified, firstly because of Station XV, “The Conqueror of Death”, being included by the artist in the cycle; secondly, because also in this Station reference to Malevich's work is visible, of which I have already spoken to some extent. I should be added that in the Station “the Conqueror of Death” the position of the black circle resembles the position of Malevich's *Black circle* in the exhibition of Ginchuk in Leningrad in 1926: it appeared together with the Black square and the Black cross, and was raised highest, as if “the absolute zero”²⁴ [Fig. 7]. Both circles are moved to the left of the vertical axis of the painting.

For Malevich, the effect of attempting to present the unknown is identifying immateriality with Communism. The aim was “to make *consciousness* non-objective, to free the world from the attempts of men to grasp it as their own possession. In this lies the attainment of the highest end. Here the new religion has found its own international limit, the signs of which lie in Leninism, not Lenin”.²⁵ Still, if I find Chlanda's cycle not as much polemical with Malevich's legacy as problematizing it, it is because in Station XV the thorncrown struggles with the black circle, and at the same time emerges from behind it, and remains covered by it.²⁶

I interpret the struggle of the thorncrown with the black circle as the struggle about the form of God. We deal with struggling in the whole cycle. In the scenes of “meetings”, the confrontation of the thorncrown, with its shadow reduced but still giving it the third dimension,

²² Ibidem, p. 378. With these words Malevich entitled the group of five paintings in the exhibition *Tramway 5* in Petersburg.

²³ After: Chlanda (ft. 7), pp. 64, 66.

²⁴ Turowski (ft. 11), p. 160.

²⁵ K. Malewicz, *Dodatek do książki o bezprzedmiotowości*, 1924, after: Clark (ft. 16), p. 423.

²⁶ I do not share Tadeusz Chrzanowski's opinion that, in order to create sacred art today, it is necessary (enough?) to abandon all “Isms”, which reinforce the “advantage of form over the message”, including the “naïve suprematist belief”, which dispersed because “their over-sophisticated art could not speak to the masses” – Chrzanowski (ft. 7), pp. 18–19.

²⁴ Turowski 2002, jak przyp. 11, s. 160.

²⁵ K. Malewicz, *Dodatek do książki o bezprzedmiotowości*, 1924, cyt. za: Clark 2001, jak przyp. 16, s. 423.

²⁶ Nie podzielam konstatacji Tadeusza Chrzanowskiego, uważającego że aby tworzyć dziś sztukę sakralną, należy (wystarczy?) porzucić wszelkie -izmy, utrwalające „przewagę formy nad przekazem”, w tym także „naiwną wiarę suprematystów”, rozproszoną dlatego, że „ich wykoncypowana sztuka nie potrafiła przemówić do mas”. Chrzanowski 1989, jak przyp. 7, s. 18–19.

²⁷ Malewicz 1922, jak przyp. 20, cyt. za: Clark 2001, jak przyp. 16, s. 422.

and of the flat, black square appears especially dramatic in the context of Malevich's aspirations – by posing the problem of flatness in painting – “to rob the world of dimension and to be on the way to robbing it of other false appearances. The world is like a hole and the hole itself is not hollow. I cut a section through the emptiness [...]. There is no empty space. Nor is it possible to draw a line or any other figure, because everything is already filled, occupied; and the point itself, or the line, is already a multitude; the point and the line are infinite in width, in depth, in height, and also in space and time. In infinity, everything will be nothing”.²⁷ The Resurrecting God in Chlanda's cycle struggles with God, who, let us remember, is Nothingness and the absolute Zero: “If anyone learned the absolute, he learned zero. There is no existence either in me, or outside me, nothing can change anything, for there is nothing that can make changes, and there is nothing to be changed”.²⁸ We could consider one more polemical aspect of Chlanda's work: directing us towards the absolute, abstract art does not enlighten us on the God Incarnate, whose explicit symbol is the thorn crown. In the perspective of St. Paul's teaching, if we cannot speak of God Incarnate, we cannot speak of any God at all. Perhaps, then, the black circle in the Station “The Conqueror of Death”, especially in comparison with the Station “Jesus receives his cross”, just plays the role of an attribute, which, deprived of its original, cruel function, becomes the symbol of victory over death.

Regardless of the negative or positive connotation, this coessentiality of the element referring to Malevich's legacy in the Station “The Conqueror of death” may be treated as the source of the question whether it is possible today to present the absolute as the *sacrum*, and whether the absolute as the *sacrum* (or. *sanctum* – cf. ft. 5) is today available. Interpretation of Chlanda's work in this perspective of an inquiry seems the most interesting, therefore I propose to see in it a work of a poet of the “hollow time”. Today is still a time of continuing struggle with Nietzsche's words “Gott ist tot”, which in fact had been formulated before him;²⁹ these words do not declare God dead, but make us deeply examine our attitude towards Him (in one of the recent interpretations of Nietzsche, he has even been considered a truly

ma nic, co mogłoby zostać zmienione”²⁸. Rozważyć by można przy tym jeszcze jeden polemiczny wymiar pracy Chlanda: kierując ku absolutowi, sztuka abstrakcyjna nie daje pojęcia o Bogu wcielonym, którego dobitnym symbolem jest korona cierniowa. W perspektywie nauk św. Pawła, jeśli nie może być mowy o Bogu wcielonym, to nie może być mowy o żadnym Bogu. Być może zatem czarne koło w stacji *Zwycięzca śmierci*, zwłaszcza w porównaniu ze stacją *Podjęcie krzyża*, pełni raczej funkcję atrybutu, który pozbawiony swej pierwotnej, okrutnej funkcji staje się symbolem zwycięstwa nad śmiercią.

Niezależnie od negatywnej czy pozytywnej konotacji tę współistotność elementu odsyłającego do spuścizny Malewicza w stacji *Zwycięzca śmierci* można traktować jako źródło pytania o to, czy możliwe jest dziś przedstawienie absolutu jako *sacrum*, czy absolut jako *sacrum* (wzgl. *sanctum* – patrz przyp. 5) jest dziś dostępny. Interpretacja pracy Chlanda w tej perspektywie zapytywania wydaje mi się najciekawsza, a zatem – proponuję dojrzeć w niej dzieło poety „czasu marnego”. Czas dzisiejszy jest trwającym nadal zmaganiem się z diagnozą Fryderyka Nietzschego, wyrażoną słowami „Gott ist tot – Bóg umarł”, sformułowanymi zresztą już przed nim²⁹; słowami, które nie oznajmiają śmierci Boga, ale każą dogłębnie zapytać o nasz do Niego stosunek. (W jednym z nowszych odczytań Nietzsche został nawet uznany za myśliciela istotnie religijnego³⁰). Dla historyków sztuki, choć brak im kompetencji do definiowania pojęcia *sacrum*, ta perspektywa jest jednak ważna o tyle, że każe ponawiać pytanie – „Czy sztuka sakralna jest dziś możliwa?” i próbować na nie odpowiadać – choćby drogą już przetartą, np. przez Martina Heideggera³¹ czy Karla Jaspersa.

Sumując – trudno przypuszczać, aby związek z twórczością Malewicza mógł stanowić zachętę dla umieszczenia *Via Crucis* Chlanda w przestrzeni sakralnej. Zapytajmy jednak, czy nie otwiera się przez to możliwość rozpatrywania przedstawienia *Drogi Krzyżowej* nie wyłącznie jako ilustracji tekstu, lecz jako dzieła sztuki, czyli dzieła, którego przekaz nie daje się

²⁸ K. Malewicz, *Suprematystyczne zwierciadło*, w: A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1930*, Kraków 1998, s. 178.

²⁹ Na ten temat zob.: M. Heidegger, *Słowa Nietzschego „Bóg umarł”*, przeł. J. Mizera, w: tegoż, *Drogi lasu*, Warszawa 1997.

³⁰ K. Michalski, *Plomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*, Kraków 2007. Zob. także dyskusję na temat tej książki: *Co po śmierci Boga?*, „Gazeta Wyborcza”, 12–13 V 2007, s. 21–22; *Czy Nietzsche był religijny?* oraz A. Bielik-Robson, *Ogień i popiół. Nietzsche według Krzysztofa Michalskiego* – oba teksty w: Tygodnik idei „Europa” (dodatek do dziennika „Dziennik”), 2007, nr 23 (166), s. 9–13.

³¹ Zadał je jakiś czas temu Wojciech Suchocki i w perspektywie nietzscheańskiej, a także myśli Martina Heideggera uzasadniał. Zob.: Suchocki 1989, jak przyp. 4, s. 38–44.

²⁷ Malewicz (ft. 20), after: Clark (ft. 16), p. 422.

²⁸ K. Malewicz, *Suprematystyczne zwierciadło*, after: A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1930*, Kraków, 1998, p. 178.

²⁹ Cf. M. Heidegger, “Słowa Nietzschego ‘Bóg umarł’”, in: idem, *Drogi lasu*, Warszawa, 1997.

religious thinker³⁰). For art historians, although they lack the competence to define *sacrum*, this perspective is still significant, in that it makes us repeat the question: Is sacred art possible today? And it makes us try to answer this question, even if the answer is arrived at via a well-known path, the path of Martin Heidegger³¹ or Karl Jaspers.

Summing up, it is hard to expect that the connection with Malevich may encourage someone to place Chlanda's *Via Crucis* in a church space. We should ask, however, whether it can perhaps open a possibility to view the presentation of the Way of the Cross not only as an illustration to a text, but as a work of art, that is a work whose message cannot be reduced to any language except the visual one. Moreover, if we include among the works of art those artefacts which do not merely mediate between the contents and the viewer, but which are the source of the contents, the question about the utilitarian dimension becomes secondary. Especially that, when works of sacred art fit well in this utilitarian dimension, they become mere decorations, and are subject to the power of aesthetics.

Translated by Anna Ścibior-Gajewska

sprowadzić do języka innego niż wizualny. Uznając ponadto za dzieła sztuki artefakty, które nie są jedynie pośrednikiem między treścią a widzem, ale źródłem treści, pytanie o wymiar użytkowy staje się drugorzędne. Tym bardziej, że kiedy dzieła sztuki sakralnej dobrze się w takim użytkowaniu odnajdują, przeważnie wyłącznie zdobią i popadają we władzę estetyki.

³⁰ K. Michalski, *Płomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*, Kraków, 2007. See also the discussion of the book: "Co po śmierci Boga?", in: *Gazeta Wyborcza*, 12th–13th May 2007, pp. 21–22; "Czy Nietzsche był religijny?" and A. Bielik-Robson, "Ogień i popiół. Nietzsche według Krzysztofa Michalskiego" – both in *Tygodnik idei „Europa"* (a supplement of *Dziennik*), 2007, no. 23 (166), pp. 9–13.

³¹ The question was asked by Wojciech Suchocki some time ago, and justified in the perspective of Nietzsche's and Heidegger's ideas; cf. Suchocki (ft. 4), pp. 38–44.