

Dorota Grubba-Thiede

Zakład Historii i Teorii Sztuki
Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Chrystologiczne instalacje Magdaleny Schmidt-Góry. Analiza wybranych przykładów

DOI:10.15584/setde.2023.16.5

Od ponad trzech dekad Magdalena Schmidt-Góra tworzy efemeryczne instalacje we wnętrzach sakralnych. Należą one do szczególnego obszaru współczesnej sztuki sakralnej, w oryginalny i odczuwalny sposób podkreślającego sens indywidualnych oraz zbiorowych praktyk duchowych, szczególnie w okresie Wielkiego Tygodnia. Zajmują one istotne miejsce w działalności artystki, pośród uznanych rzeźb, dzieł graficznych, eksperymentalnych rysunków lingwistycznych, fotoobiektów, scenografii, prac kostiumologicznych, medali i płaskorzeźb¹.

Realizacje z naturalnych mediów, takich jak: krzewy cierniowe, piasek, papier, świece, wosk, a także tkaniny, konstrukcje drewnianych, form z gęsto ułożonych róż lub papy bitumicznej [il. 1, 2, 3], wykonywane są w aurze chwilowości a zarazem autentyczności, jakby towarzyszył im wewnętrzny ruch czy proces.

Zjawiskiem szczególnie bliskim artystce jest tak zwana „rzeźba witalna”, o której Alfons Grieder pisał w artykule „Existentialistische Sculptur?”, określając w ten sposób ekspresyjne (wizualnie dynamiczne) formy tworzone po 1945 roku². Należy przypuszczać, że zainteresowanie nią wiąże się z przynależ-

¹ W nawiązaniu do referatu *W ciszy i blasku lamentacji. Sztuka Janiny Stefanowicz-Schmidt oraz Magdaleny Schmidt-Góry we wnętrzach sakralnych Trójmiasta*, wygłoszonego w 2014 roku w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego w ramach sympozjum pt. „Sztuka Współczesna we wnętrzach sakralnych”, którego kuratorami byli: H. Bilewicz, J. Bielak, J. Friedrich, IHS UG 2014. Por.: H. Bilewicz, *Malowidła ścienne Zofii Baudouin de Courtenay w kościołach Gdańska i Sopotu*, „Sacrum et Decorum”8, 2015, red. G. Ryba, Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, s. 139–150. Autorka dziękuje Pani Magdalenie Schmidt-Górze i Pani Janinie Stefanowicz-Schmidt za spotkania, rozmowy i wszystkie materiały, które przyczyniły się do powstania niniejszego tekstu. M. Schmidt-Góra obroniła dyplom w gdańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w pracowni Franciszka Duszeńki. Jest kuratorką wystaw i problemowych konferencji. Pokazy indywidualne prezentowała m.in. w: Gdańsku, Sopocie, Krakowie, Lublinie, Tczewie; Tallinie, Pärnu, Kuressaare, Haapsalu, Lihula – w Estonii.

² A. Grieder, *Existentialistische Sculptur? Betrachtung zu Richiers und Giacomettis Werk, Raum und Körper in den Künsten Nachkriegszeit*, Akademie der Künste, Berlin 1997, s. 147.

Dorota Grubba-Thiede

Department of History and Theory of Art,
Academy of Fine Arts in Gdańsk
Polish Institute of World Art Studies

Magdalena Schmidt-Góra's Christological installations. Analysis of selected examples

For over thirty years, Magdalena Schmidt-Góra has been producing temporary installations in sacred spaces. These works belong to a distinct category of contemporary sacred art and in an original and tangible way underline the importance of individual and collective spiritual practices, especially during Holy Week. They hold a significant position within the artist's oeuvre, standing alongside her renowned sculptures, graphic works, experimental linguistic drawings, photo-objects, scenography, costumes, medals and bas-reliefs¹.

Realisations using natural media, such as thorn bushes, sand, paper, candles, wax, as well as fabrics, wooden constructions, forms made of densely arranged roses or tar paper [fig. 1, 2, 3], are created in an aura of the moment and yet authentic, as if accompanied by an inner movement or process.

A phenomenon particularly relevant to the artist is the so-called “vital sculpture”, as defined by Alfons Grieder in his article “Existentialistische Sculptur?”. This concept refers to the visually dynamic forms that emerged after 1945². It can be reasonably inferred

¹ With reference to the paper *W ciszy i blasku lamentacji. Sztuka Janiny Stefanowicz-Schmidt oraz Magdaleny Schmidt-Góry we wnętrzach sakralnych Trójmiasta* [In the Silence and Radiance of Lamentation. The Art of Janina Stefanowicz-Schmidt and Magdalena Schmidt-Góra in the Sacred Interiors of the Tricity], delivered in 2014 at the Institute of Art History at the University of Gdańsk during a conference “Modern Art in Sacred Interiors”, organized by: H. Bilewicz, J. Bielak, J. Friedrich, IHS UG 2014. Cf.: H. Bilewicz, *Murals of Zofia Baudouin de Courtenay in Churches of Gdańsk and Sopot*, „Sacrum et Decorum”8, 2015, ed. G. Ryba, Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, pp. 139–150. The author expresses gratitude to Ms Magdalena Schmidt-Góra and Ms Janina Stefanowicz-Schmidt for the meetings, conversations and all the materials that contributed to this text. M. Schmidt-Góra received her degree from the State Higher School of Visual Arts in Gdańsk, under the supervision of Franciszek Duszeńko. She curates exhibitions and conferences, and has presented individual shows in various locations such as Gdańsk, Sopot, Krakow, Lublin, Tczew; and in Estonia – Tallinn, Pärnu, Kuressaare, Haapsalu, Lihula among others.

² A. Grieder, *Existentialistische Sculptur? Betrachtung zu Richiers und Giacomettis Werk, Raum und Körper in den Künsten Nachkriegszeit*, Akademie der Künste, Berlin 1997, p. 147.



1. Magdalena Schmidt-Góra, instalacja Chrystologiczna, 2003, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

1. Magdalena Schmidt-Góra, the Christological installation, 2003, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra



2. Magdalena Schmidt-Góra, *Crux et lumos*, 2009, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

2. Magdalena Schmidt-Góra, *Crux et lumos*, 2009, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra



3. Magdalena Schmidt-Góra, instalacja, 2008, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

3. Magdalena Schmidt-Góra, installation, 2008, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra

that Magdalena Schmidt-Góra's interest is connected to her membership in the Schola of the Węgajty Theatre since 1994, where she has designed innovative visual elements for theatrical performances. She has also collaborated on productions of medieval mystery plays and liturgical dramas in various cities globally, including at theatre and music festivals³. Magdalena Schmidt-Góra noted:

My collaboration with the Schola Węgajty ensemble began in 1994 and has been an integral aspect of

³ Cf. *Metafora i rzeczywistość 2005–2015. Wystawa z oka-*

nością Schmidt-Góry do Scholi Teatru Węgajty od 1994 roku, w której to tworzy ona autorskie oprawy plastyczne spektakli, współpracując przy realizacjach średniowiecznych misterii i dramatów liturgicznych odbywających się w wielu miastach świata, między innymi na festiwalach teatralno-muzycznych³.

³ Por. *Metafora i rzeczywistość 2005–2015. Wystawa z okazji 70. jubileuszu ASP w Gdańsku*, praca zbiorowa, red. i kurator R. Gajewski, Gdańsk 2015, s. 302–303. M. Schmidt-Góra jest autorką szeregu scenografii oraz kostiumów dla aktorów-śpiewaków, w tym dla swojego męża, Macieja Góry, twórczynią m.in. rzeźb mobilnych, umożliwiających animowanie ich w trakcie przedstawienia. Do dramatu liturgicznego *Ludus Passionis* artystka wykonywała za-

Magdalena Schmidt-Góra odnotowała:

Współpraca z zespołem Scholi Węgajty trwa od początków jego istnienia, czyli od 1994 roku i stanowi istotną część mojej działalności twórczej. [...] Od 1996 roku pracuję w ramach powołanego przez siebie projektu *International Meetings on Drama and Liturgy* – dotychczas w różnych miejscach Polski i Europy odbyło się ponad 20 sesji IMoDaL z udziałem wielu znakomitych wykonawców, muzyków, teoretyków teatru, muzykologów, teologów, jak Marcel Pérès czy Dominique Vellard. Praca nad dramatami liturgicznymi, pochodzącymi z XII–XIV-wiecznych manuskryptów opactw Francji, Włoch czy Niemiec nie polega tylko na koncertowo-teatralnej prezentacji, lecz jest próbą osadzenia dramatu w żywej liturgii współczesnego czasu, w nawiązaniu do tradycji wykonawczej. Twórcza rekonstrukcja tekstu muzyczno-teatralnego wymaga od zespołu głębokiego wejścia w specyfikę danego utworu, poprzez wnikliwe studiowanie manuskryptów, materiału ikonograficznego, poznanie tradycji wykonawczych, szczególnie z tych regionów, w których zachowała się żywa tradycja śpiewacza (np. konfraternie na Korsyce i Sardynii, Bractwa śpiewacze z wyspy Hvar w Dalmacji, klasztory Starowierów w Wojnowie, a także zespoły z Kurpiów, Kocudzy, czy Szypliszek) – stąd liczne wyprawy badawcze Scholi. Wszystko to pozwala w pełniejszy sposób podejmować twórczą pracę w warstwach muzycznej, tekstowej, gestu, a także wizualno-plastycznej „scenografii i kostiumów”⁴.

inspirowane sztuką ludową transpozycje krucyfiksów misteryjnych o ruchomych ramionach, a także wyobrażenia lwów i proroka zainspirowane motywami tronu Dawida oraz płaskorzeźbą romańską z kaplicy św. Anny w katedrze w Wormacji (*Daniel w jaskini lwów* z XII w.). Przygotowywała również oprawy plastyczne innych dramatów liturgicznych wykonywanych przez Scholę Teatru Węgajty, m.in. na podstawie średniowiecznych manuskryptów, np. z Beauvais XIII w., Carmina Burana XIII w., Cividale XIV w., St. Benoît sur Loire XII w. i in.). Zob.: T. Kornaś, *Schola Teatru Węgajty. Dramat Liturgiczny*, Warszawa 2013, s. 373 i nn.

⁴ M. Schmidt-Góra, *Autoreferat i dokumentacja do przewodu habilitacyjnego w dziedzinie sztuk plastycznych*, (maszynopis), Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, archiwum artystki. W dalszej części tekstu czytamy: *Ten międzynarodowy zespół założony przez Johana Wolfganga Niklausa skupia swoją działalność na badaniach i rekonstrukcji średniowiecznych Dramatów Liturgicznych, prezentacjach muzyczno-teatralnych, badaniach nad związkami między dramatem i liturgią oraz tradycjami śpiewu. [...] Dramaty osadzone w liturgii są prezentowane zazwyczaj w przestrzeniach sakralnych lub historycznych (zamki, dziedzince, krużganki). Wymagają często jedynie dopełnienia i zaznaczenia poszczególnych miejsc dramatu, np. sztandary, feretrony, podesty (doświetlenia wyłącznie żywym światłem – jak świece, pochodnie) dodania symbolicznych, zanurzonych w tradycję elementów plastycznych, biorących udział jako rekwizyty czy elementy scenografii (rzeźbione drewniane figury wotywnie, naczynia, tkaniny), kostiumów nawiązujących do danego okresu liturgicznego. Mimo pozornych ograniczeń wymaganiami scenicznymi oraz konwencją, otwiera możliwości odnajdywania nowych znaczeń, interpretowania na nowo form dawnej sztuki, szukania współczesnych środków wyrazu dla wyrażenia charakteru i klimatu biblijnych lub apokryficznych opowieści, twórczej inter-*

my creative pursuits. Since 1996, I have been involved in the International Meetings on Drama and Liturgy (IMoDaL) project, which I established. To date, more than 20 IMoDaL sessions have taken place in various locations across Poland and Europe. These sessions have featured the participation of numerous exceptional performers, musicians, theatre theorists, musicologists and theologians, including Marcel Pérès and Dominique Vellard. The study of liturgical dramas found in 12th-14th century manuscripts from abbeys in France, Italy, or Germany is more than a mere concert-theatre production. It aims to incorporate the drama into present-day living liturgy while acknowledging performance traditions. The process of reconstructing a musical-theatrical text mandates that the ensemble immerse themselves in the unique aspects of the work by means of diligent research of manuscripts and iconographic material. Additionally, it is crucial to become acquainted with performance traditions, particularly in regions where vocal performance customs have survived. The Schola undertakes numerous research trips to study various confraternities, such as those found in Corsica and Sardinia, as well as singing fraternities in the island of Hvar, Dalmatia. Old Believers' monasteries in Wojnowo, and ensembles in Kurpie region, Kocudza and Szypliszki are also included. This enables the Schola to engage in creative work involving music, text, gesture, and visual and artistic "scenography and costumes" in more depth⁴.

Her involvement with the Schola Węgajty and her fascination with the Middle Ages, which, as Maria

*zji 70. jubileuszu ASP w Gdańsku [Metaphor and Reality 2005–2015. Exhibition on the 70th Anniversary of the Academy of Fine Arts in Gdańsk], collective work, editor and curator R. Gajewski, Gdańsk 2015, pp. 302–303. M. Schmidt-Góra has designed stage sets and costumes for the singer-actors, including those of her husband Maciej Góra, as well as mobile sculptures that can be animated during the performance. For *Ludus Passionis*, a liturgical drama, the artist created transpositions of mystery crucifixes with movable arms inspired by folk art. Additionally, depictions of lions and the prophet were created using motifs from the Throne of David and a Romanesque relief from the Chapel of St Anne in Worms Cathedral (*Daniel in the Lion's Den* from the 12th century). She has also prepared visual settings for other liturgical dramas performed by the Schola Węgajty, based on medieval manuscripts, e.g. from Beauvais (13th century), Carmina Burana (13th century), Cividale (14th century), St. Benoît sur Loire (12th century) and others. Cf. T. Kornaś, *Schola Teatru Węgajty. Dramat Liturgiczny [The Schola of the Węgajty Theatre. Liturgical Drama.]*, Warszawa 2013, p. 373 ff.*

⁴ M. Schmidt-Góra, *Summary of professional accomplishments and documentation for the postdoctoral thesis in the field of fine arts* (typescript), Academy of Fine Arts in Gdańsk, the artist's archive. The text continues: *"The activities of this global ensemble, established by Johan Wolfgang Niklaus, concentrate on the examination and recreation of medieval liturgical dramas, music-theatre exhibitions, and scrutiny of the association between drama, liturgy, and singing customs. [...] Liturgical dramas are typically performed in sacred or historical settings such as castles, courtyards, and cloisters. Often, visual elements, such as banners, portable altars, and platforms, are used to mark specific locations in the drama. These are illuminated solely by living light,*

Anna Potocka writes, “discovered the most beautiful possibilities of the symbol”, became a source of inspiration for the artist and shaped her ability to feel and create space. In the Middle Ages, “people began to look not for the physical object, but for its essence, for the source of feelings that could arise from a given object or idea”, Potocka continues, and this seems particularly important in Magdalena Schmidt-Góra’s work⁵. Her interest in outstanding literary achievements, including contemporary poetry, which is often ascetically concise and therefore deeply moving for the audience, is not insignificant for the creative explorations of the artist. Notably, her admirable and carefully cultivated familiarity with the Holy Scripture, its hermeneutic exegesis, and apocryphal frameworks deserves attention.

St Bartholomew’s Church in Gdańsk served as a significant location for Magdalena Schmidt-Góra’s artistic pursuits. One of her earliest installations, titled *The Shroud – Death and Resurrection* (1992), was displayed there. It is noteworthy that the church’s interior has been a venue for exhibitions by independent artists⁶. As part of the Pro Arte Sacra Foundation in Gdańsk, managed by Krzysztof Niedałowski, the artworks of three artists were exhibited at St Bartholomew’s Church: Tomasz Misztal and Zdzisław Pidek (both, like her, were students of Franciszek Duszeńko), as well as Jacek Zdybel – all of whom creatively refer to the sacrum. St Bartholomew’s Church also held concerts and mod-

such as candles and torches, and add symbolic and traditional elements. Additionally, wooden votive figures, vessels, textiles, and costumes that refer to a specific liturgical period are used as props or elements of scenography. Although there seem to be restrictions due to stage necessities and conventions, theatrical performances offer opportunities to discover new connotations, reinterpret old artistic styles, pursue modern methods of conveying the mood and tone of biblical or apocryphal tales, creatively interpret classic and customary mystery-play solutions, reflect and explore visual components in relation to movement and time, action, melody and language.

⁵ M.A. Potocka, *Rzeźba. Dzieje teoretyczne [Sculpture. Theoretical History]*, Kraków 2002, p. 146. Maria Anna Potocka emphasised: Christianity... [introduced] emotion into the religious experience.... The symbol... became the mediator of emotional impressions, resulting in abandoning information accuracy and realist perfection in favour of this communication. Artists needed new knowledge, psychological intuition preceded by an analysis of their own experiences. ...The medieval artist was... an artist whose art resulted from the structure of their privacy. ... The reception... of a work of art requires effort, gives rise to moments of helplessness and is linked to the uncertainty of discernment. Both contemporary and medieval art call for such reception.

⁶ The exhibitions were organised by Father Krzysztof Niedałowski, pastor of creative circles in Gdańsk and co-founder of intra-church initiatives, centres of independent culture and the Pro Arte Sacra Foundation, cf. A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei [Time of Sadness, Time of Hope]*, Warszawa 1992. The concept was inspired by the tradition of the “church movement”. Following the imposition of martial law on 13 December 1981, artists who were boycotting state institutions went underground and integrated their activities in the interiors of selected churches.

Działalność w Scholi Węgajty, a także zafascynowanie średniowieczem, które – jak pisze Maria Anna Potocka – „odkryło najpiękniejszą możliwość symbolu” stały się dla artystki źródłem inspiracji i kształtowania umiejętności wycucia oraz kreowania przestrzeni. Wszak w wiekach średnich „zaczęto poszukiwać drogi nie do przedmiotu fizycznego, tylko do jego istoty, do źródła uczuć, jakie mogą z danego przedmiotu czy pojęcia wynikać” – kontynuuje Potocka, a to wydaje się w pracach Magdaleny Schmidt-Góry szczególnie istotne⁵. Nie bez znaczenia dla twórczych poszukiwań gdańszczanki jest jej zainteresowanie wybitnymi osiągnięciami literatury, w tym poezji współczesnej, niejednokrotnie ascetycznie lapidarnej, a przez to silnie oddziałującej na odbiorcę. Należy również zwrócić uwagę na doskonałą i pogłębioną przemyśleniami znajomość Pisma Świętego, jego hermeneutycznych objaśnień, oraz apokryficznych kontekstów.

Ważną przestrzenią dla działań twórczych Magdaleny Schmidt-Góry stał się kościół św. Bartłomieja w Gdańsku, w którym została pokazana jedna z pierwszych jej instalacji pt. *Catun – Śmierć i Zmartwychwstanie* (1992). Warto zaznaczyć, że wnętrze świątyni było miejscem wystaw artystów niezależnych⁶. W ramach gdańskiej Fundacji Pro Arte Sacra, prowadzonej przez Krzysztofa Niedałowskiego, swoje prace wystawiali: Tomasz Misztal i Zdzisław Pidek (podobnie jak ona uczniowie Franciszka Duszeńki) czy Jacek Zdybel – wszyscy twórczo odnoszący się do sacrum. W kościele św. Bartłomieja odbywały się również koncerty i wydarzenia z zakresu teatru współczesnego, między innymi występy wspomnianej Scholi Teatru Węgajty. W autoreferacie artystki czytamy:

Cykl instalacji przestrzennych poruszający tematykę pasyjną kontynuuje rokrocznie w sopockim Kościele

pretacji historycznych oraz tradycyjnych rozwiązań teatralno-misteryjnych, myślenia o elementach plastycznych w kontekście ruchu i czasu, akcji, muzyki i słowa.

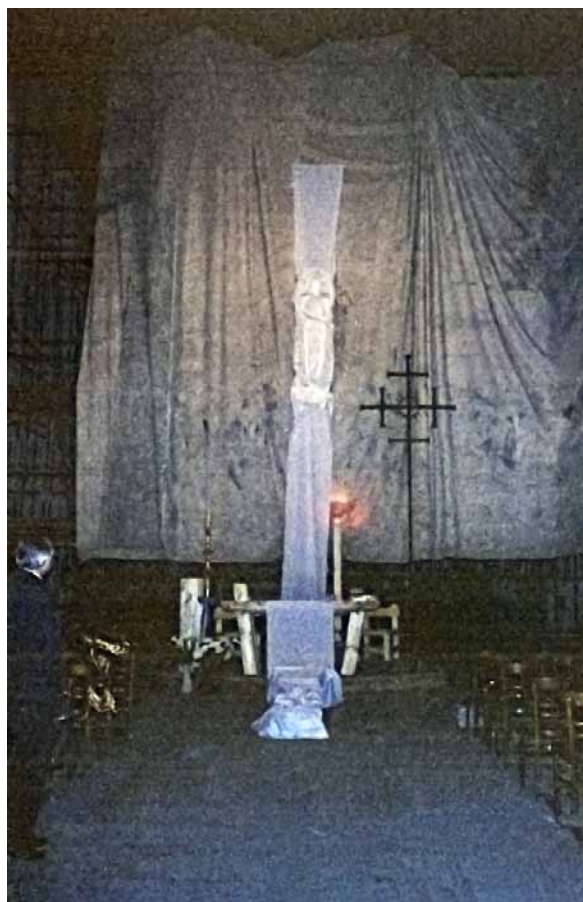
⁵ M.A. Potocka, *Rzeźba. Dzieje teoretyczne*, Kraków 2002, s. 146. Maria Anna Potocka podkreślała: *Chrześcijaństwo, [...] [wprowadziło] w obręb przeżyć religijnych wzruszenie. [...] Symbol [...] stał się pośrednikiem wrażeń uczuciowych. Na rzecz tej komunikacji zrezygnowano ze ścisłości informacyjnej i doskonałości realistycznej. To wymagało od artystów nowej wiedzy, wymagało intuicji psychologicznej, poprzedzonej analizą własnych przeżyć. [...] Twórca średniowieczny był [...] artystą, którego sztuka wynikała ze struktury jego prywatności. [...] Odbiór [...] dzieła wymaga wysiłku, daje momenty bezradności, łączy się z niepewnością rozczytań. Takiego odbioru wymaga sztuka współczesna i sztuka średniowieczna.*

⁶ Organizatorem wystaw był ks. Krzysztof Niedałowski, duszpasterz środowisk twórczych w Gdańsku i współtwórca inicjatyw wewnątrzkościelnych, centrów kultury niezależnej, jak również Fundacji Pro Arte Sacra, zob. A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, Warszawa 1992. Idea czerpała z tradycji „ruchu przykościelnego”. W momencie wprowadzenia stanu wojennego, 13 grudnia 1981 roku, bojkotujący państwowe instytucje artyści zeszli do podziemia, integrując działania we wnętrzach wybranych kościołów.



4. Magdalena Schmidt-Góra, *Całun – Śmierć i Zmartwychwstanie*, 1992, kościół św. Bartłomieja w Gdańsku, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

4. Magdalena Schmidt-Góra, *Shroud – Death and Resurrection*, 1992, St. Bartholomew's Church in Gdańsk, phot. the archive of M. Schmidt-Góra



5. Magdalena Schmidt-Góra, *Całun – Śmierć i Zmartwychwstanie*, 1992, kościół św. Bartłomieja w Gdańsku, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

5. Magdalena Schmidt-Góra, *Shroud – Death and Resurrection*, 1992, St. Bartholomew's Church in Gdańsk, phot. the archive of M. Schmidt-Góra

św. Bernarda. Każdorazowo składają się one z dwóch odstępów: prezentowana na Wielki Piątek i Sobotę praca, „trzeciego dnia” ulega transformacji, zgodnie ze zmianą symboliki (śmierć – życie, ciemność – światło). (...) Działania te są dla mnie niezwykle istotne jako rozważania nad tajemnicą życia i śmierci, a ich rezultat, dzięki natychmiastowej weryfikacji przez żywy odbiór, stanowi cenne doświadczenie twórcze⁷.

Zrealizowana w 1992 roku czasoprzestrzenna aranżacja zawierała reinterpretacje motywów grobu i zmartwychwstania Chrystusa [il. 4, 5]⁸. Artystka zdecydowała się w niej na zastosowanie symboliki prymarnych kierunków: horyzontalnego podczas Triduum Paschalnego i wertykalnego w Wielką Niedzielę. Gdańska świątynia była wtedy poddawana pracom konserwatorskim, a piętrzące się ku gotyckim sklepieniom struktury rusztowań same w sobie

ern theatre events, which included performances by the previously mentioned Schola Węgayty. The artist's “summary of professional accomplishments” states:

Every year, I create a set of spatial installations exploring Passion themes in St Bernard's Church in Sopot. The installations are split into two scenes – the first is presented on Good Friday and the second on Saturday, the “third day”, which changes according to the symbolism of death and life, darkness and light. ... These reflections on the mystery of life and death hold great importance to me. The resulting creative experience is highly valuable due to the immediate verification by a live reception⁷.

Realised in 1992, the time-space arrangement included reinterpretations of the motifs of Christ's tomb and resurrection [fig. 4, 5]⁸. The artist utilised

⁷ Schmidt-Góra, jak przyp. 4.

⁸ Fotografie dokumentalne z archiwum artystki rzeźbiarki.

⁷ Schmidt-Góra, as in footnote 4.

⁸ Documentary photographs from the sculptor's archive.

primal direction symbolism in this piece, using horizontal lines during the Paschal Triduum and vertical lines on Easter Sunday. The Gdańsk church was being restored at the time, and the scaffolding piling up towards the Gothic vaults was itself highly expressive. The sculptor made reference to this 'mathematical-industrial' yet abstract dominant, introducing a long strip of white fabric that ran from the porch to the chancel. The cloth evoked connotations of celestial radiance, the River Jordan or the 'river of life' theme prevalent in many myths⁹.

In front of the altar mensa, the strip of canvas was shaped to resemble the lying body of Christ covered by a shroud, giving the impression that under the cover of the fabric (river) it flows towards the mouth, an extremity marked by a thicket of scaffolded "dam", a zone of transgression and transformation. On Easter Sunday, the canvas was inverted, showing the negative of the lying body – a hollow form – and then exposed vertically above the altar on the axis of the chancel scaffolding. The shining fabric of the 'river of life' was placed by the artist in the vertical space, still shielding the silhouette of Jesus. The figure of the Saviour formed a kind of dominant feature for the emotional-visual space of the sanctuary, while the end of the white stream shielded the empty tomb. The three-dimensionality of the negative trace and the full silhouette covered by the cloth gave a chiaroscuro modelling, making the viewer think about the Shroud of Turin – an image not made by human hand. The artist pointed out:

During the Triduum, the canvas covered the recumbent figure, and on Easter Sunday, for the Resurrection, it was turned over and hung, showing the negative inside – an empty shell¹⁰.

⁹ The artist's text from her archive.

¹⁰ Ibidem. The first of the individual exhibitions held in St Bartholomew's Church under the auspices of the Pro Arte Sacra Foundation was *Touching the Light*, held in 1996. It opened with a series of works inspired by or directly related to biblical themes. Magdalena Schmidt-Góra writes about this: *The resulting series of works is the result of many years of fascination with the Bible – the book of my cultural and religious roots, my spiritual homeland. The individual sculptures, derived from both symbolic and figurative representations on a small scale, are richer in form and material than the first works in metal. Without being literal depictions, these artworks aimed to comprehend the Mysteries, my quest for the Infinite, the embodiment of specific theological insights, and my restoration from the ashes of matter of Adams, Jobs, Abrahams... The sealed stone book embodies the beginning – the Word – and the apocalyptic end; the Ark, which links the levels of the Old and New Covenants, brings salvation from the waters of the torrent, and at the same time becomes Golgotha. The pieces, owing to their intimate size and enigmatic quality, were designed to encourage the observer to lean in and scrutinise them with more attention.* Schmidt-Góra, as in footnote 4.

odznaczały się dużą ekspresją. Rzeźbiarka odnosząc się do takiej „matematyczno-industrialnej” a zarazem abstrakcyjnej dominanty, wprowadziła długi pas białej materii, ciągnący się od kruchty do prezbiterium. Tkanina ewokowała skojarzenia z łuną Boskiego światła, Jordanem bądź obecnym w licznych mitach motywem „rzeki życia”⁹.

Przed mensą ołtarzową pas płótna ukształtowano w taki sposób, że przypominał przykryte całunem leżące ciało Chrystusa stwarzające wrażenie, że pod osłoną tkaniny (rzeki) płynie ono do ujścia, kresu oznaczonego gąszczem rusztowanej „tamy”, strefy transgresji i przemiany. W Wielką Niedzielę płótno zostało odwrócone, ukazując negatyw leżącego ciała – pustą formę, a następnie wyeksponowane pionowo ponad ołtarzem na osi rusztowań prezbiterium. Jaśniejącą tkaninę „rzeki życia” artystka umieściła w przestrzeni wertykalnej, nadal osłaniając sylwetę Jezusa. Figura Zbawiciela tworzyła swoistą dominantę dla emocjonalno-wizualnej przestrzeni świątyni, a kres strumienia bieli osłaniał pusty grób. Trójwymiarowość negatywowego śladu i pełnej sylwety okrytej tkaniną nadawała światłocieniowy modelunek, odnoszący myśli odbiorcy do Całunu Turyńskiego – wizerunku *nie ludzką ręką uczynionego*. Artystka podkreślała:

W czasie Triduum płótno okrywało leżącą postać, a w Niedzielę Zmartwychwstania na Rezurekcję zostało odwrócone i podwieszone, ukazując negatywowe wnętrze – pustą skorupę¹⁰.

⁹ Tekst autorski z archiwum artystki.

¹⁰ Ibidem. Pierwszą z indywidualnych wystaw zrealizowanych w ramach Fundacji Pro Arte Sacra w kościele św. Bartłomieja było *Dotykając światła* pokazane w 1996 roku. Otwierał ją cykl prac zainspirowanych tudzież bezpośrednio związanych z tematyką biblijną. Magdalena Schmidt-Góra pisze o niej: *Powstały cykl prac to wynik wieloletniej fascynacji Biblią – księgą moich korzeni kulturowych i religijnych, moją duchową ojczyzną. Poszczególne rzeźby wywodzące się z symbolicznych, a także figuratywnych przedstawień, w małej skali są bogatsze formalnie i materiałowo od pierwszych prac w metalu. Nie będąc dosłownymi ilustracjami, stanowiły próbę osuwania Tajemnic, mojego zmagania z Nieskończonością, materializowania pewnych intuicji teologicznych, mojego od nowa stwarzania z prochów materii Adamów, Hiobów, Abrahamów . [...] Opieczątowana kamienna księga zamyka w sobie początek – Słowo – i apokaliptyczny koniec; Arka, łącząc poziomy starego i nowego Przymierza, przynosi ocalenie od wód potoku, stając się jednocześnie Golgotą. Prace dzięki swej kameralnej skali i misteryjności miały prowokować widza do pochylenia się i spojrzenia bardziej wnikliwego, Schmidt-Góra, jak przyp. 4.*



6. Magdalena Schmidt-Góra, *Calun*, 1994, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

6. Magdalena Schmidt-Góra, *Shroud*, 1994, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra

Dagerotypy i membrany – między świadomością, obiektami (świata) i materią¹¹

W 1994 roku w kościele św. Bernarda w Sopocie [il. 6] Schmidt-Góra ponownie odniosła się do całunu, jak i nawiązała do archeologii fotografii, w tym do dagerotypów. Dwoma nachodzącymi na siebie pasami czarnej tkaniny artystka wytyczyła formę krzyża na kamiennej posadzce, na której wyodrębniła piaskowe wyobrażenie leżącego Chrystusa, nawiązując niejako do techniki mandali. Skonfrontowała w ten sposób osoby wchodzące do wnętrza kościoła z bezbronny, pięknym i kruchym wizerunkiem Boga-Człowieka leżącym na ich drodze. Niekiedy pośpieszne kroki bezwiednie przyczyniały się do dematerializacji figury. Migotanie rastra piaskowego pyłu na czarnym podłożu wywoływało skojarzenia nie tylko ze szlachetnością i energią całunu oraz jego fotograficznymi interpretacjami, ale także z archeologią fotografii, szczególnie z dagerotypem, poprzez swoiste prądkową aurę oraz oscylowanie między wizualną kondycją pozytywu i negatywu.

Swoista auratyczność instalacji autorstwa Magdaleny Schmidt-Góry oraz rodzaj radykalności osadzenia

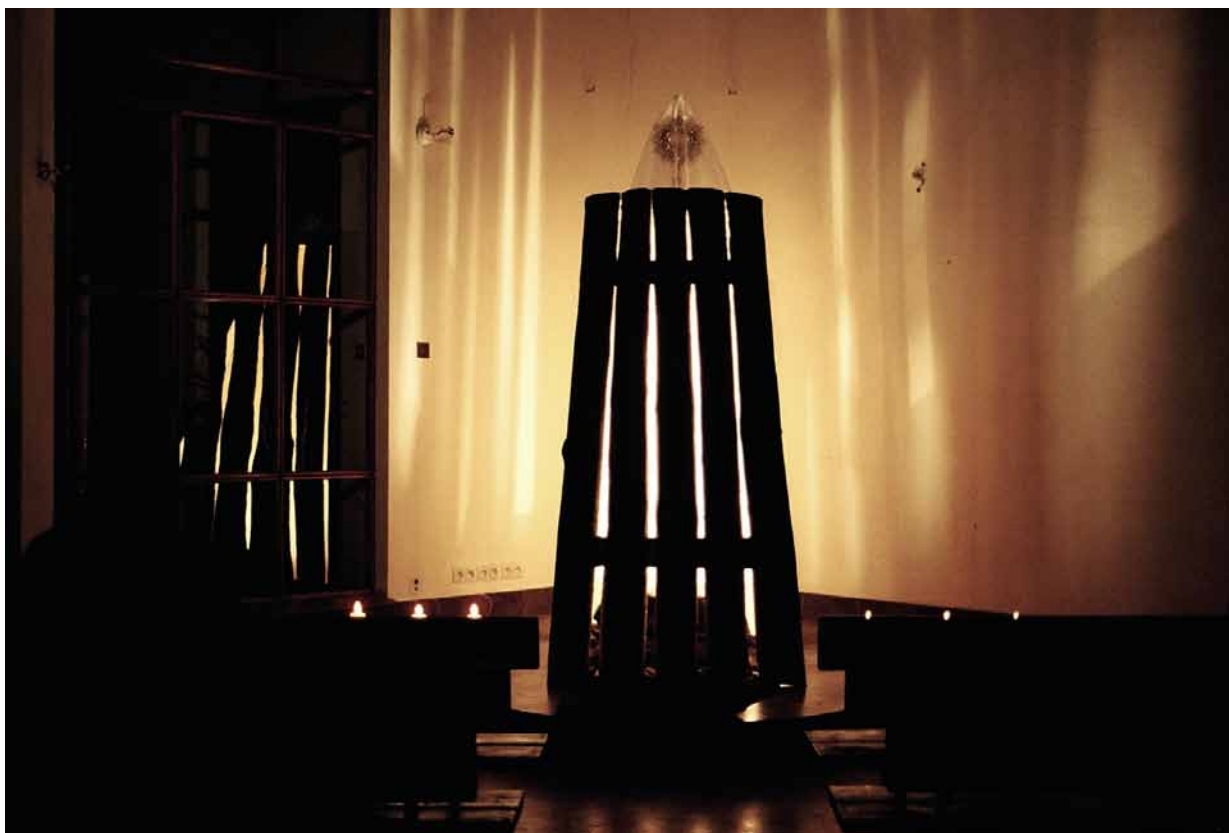
Daguerreotypes and membranes – between consciousness, (world) objects and matter¹¹

In 1994, at St Bernard's Church in Sopot [fig. 6], Schmidt-Góra again alluded to the shroud and the 'archaeology of photography', including daguerreotypes. Using two overlapping strips of black fabric, the artist traced the form of a cross on the stone floor on which she drew the sand image of the recumbent Christ, in a manner reminiscent of the mandala technique. In this manner, she presented those who entered the church with the vulnerable, beautiful and fragile image of the God-man lying in their path. Sometimes hurried footsteps unwittingly contributed to the dematerialisation of the figure. The glistening raster of sand dust on the black floor evoked associations not only with the nobility and energy of the shroud and its photographic interpretations, but also with the archaeology of photography, especially the daguerreotype, through a peculiarly ancient aura and oscillation between the visual states of positive and negative.

The specific aurality of Magdalena Schmidt-Góra's installations and the radicalism of their placement in

¹¹ W fenomenologii M. Merleau-Ponty'ego ciało ludzkie zostało zinterpretowane jako kotwa świata, swoista membrana między świadomością, obiektami (świata) i materią, zob.: M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie* [La Prose du Monde], introduction by S. Cichowicz, Warszawa 1999, s. 8.

¹¹ In Merleau-Ponty's phenomenology, the human body serves as the anchor of the world, acting as a membrane between consciousness, objects in the world, and matter, cf.: M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie* [La Prose du Monde], introduction by S. Cichowicz, Warszawa 1999, p. 8.



7. Magdalena Schmidt-Góra, Instalacja – Wielki Tydzień 2001, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

7. Magdalena Schmidt-Góra, Installation – Holy Week 2001, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra

a sacred space allow the viewer to encounter pure contemporary art with an impressive internal dynamic, which reminds us of another staging, also realised in a church in Sopot in 2001 [fig. 7]¹². Schmidt-Góra created a trapezoidal sarcophagus using relatively narrow black wooden planks with an open interior on the axis. The design was reminiscent of a liturgical vestment or a fear-inspiring judicial toga. The sculpture features a horizontally situated expressive image of Christ on a purist black background. The sculpture's disturbing movement, covered in a white cloth in the face part, symbolises the moment of overcoming death, or the resurrection. However, the prevalence of black on the sarcophagus did not provide comfort to the observer, and the grey hue of the figure only enhanced the remorseful and existential impression. The artist's use of framing and creation of tension between geometry and corporeality is reminiscent of medieval winged altarpieces¹³ or icons, as well as the

ich w przestrzeni sakralnej sprawiają, że odbiorca ma możliwość spotkania się z czystą sztuką współczesną o imponującej wewnętrznej dynamice, by przypomnieć kolejną inscenizację, zrealizowaną w 2001 roku również w sopockim kościele [il. 7]¹². Z czarnych, stosunkowo wąskich, drewnianych desek Schmidt-Góra zbudowała rodzaj trapezowego, rozległego a zarazem ascetycznego sarkofagu o otwartym na osi wnętrzu. Przywodził on na myśl szatę liturgiczną lub budzącą lęk togę sędziowską. W tej purystycznej czerni artystka umieściła horyzontalnie położone ekspresyjne wyobrażenie Chrystusa. Niepokojący ruch rzeźby, okrytej w partii twarzy białą tkaniną, symbolizował moment przezwyciężenia śmierci – zmartwychwstania. Z drugiej zaś strony dominacja czerni sarkofagu nie przynosiła odbiorcy ukojenia, a popielaty odcień figury tylko potęgował ekspiacyjno-egzystencjalne wrażenie. Zastosowane przez artystkę ramowanie i budowanie napięć między geometrią a cielesnością kojarzy się z ikonami, średniowiecznymi ołtarzami szafiastymi¹³ czy czarnymi kompozycjami Louise Nevelson

¹² Documentary photographs from the archives of M. Schmidt-Góra.

¹³ The theological and formal concepts of icon painting were discussed among others by M. Janocha, *Praeterit enim figura mundi. O figurze w malarstwie ikonowym* [On the Figure in Icon Painting], in: *Figury i figuracje*, Materiały LIV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki [Figures and Figurations. Materials of the 54th National Academic Session of the Association of Art

¹² Fotografie dokumentalne z archiwum M. Schmidt-Góry.

¹³ O teologiczno-formalnych ideach malarstwa ikonowego pisał m.in.: M. Janocha, *Praeterit enim figura mundi. O figurze w malarstwie ikonowym*, w: *Figury i figuracje*, Materiały LIV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, red. M. Kitowska-Lysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński, Warszawa 2006, s. 65–77.



8. Magdalena Schmidt-Góra, Instalacja – Wielki Tydzień 2002, kościół św. Bernarda w Sopocie, archiwum M. Schmidt-Góry

8. Magdalena Schmidt-Góra, Installation – Holy Week 2002, St. Bernard's Church in Sopot, the archive of M. Schmidt-Góra

tudzież kolisto-organicznymi monstrualnie przeskalowanymi abstrakcyjnymi rzeźbo-tkaninami Magdaleny Abakanowicz¹⁴. Do tematu ruchliwej epidermy artystka powróciła rok później w przedstawieniu zmarłychwstającego Chrystusa. Na białej tkaninie oraz piasku ułożyła naturalnej wielkości sylwetę. Aktywnym elementem instalacji pozostawała „lewitująca” forma korony cierniowej¹⁵ [il. 8].

W 2011 roku nastąpił przełom w metodach obrazowania, ponieważ rzeźbiarka wprowadziła symboliczne formy ewokujące tajemnicę śmierci i zmarłychwstania, ale niepokazujące pełnego wyobrażenia postaci Jezusa. W instalacji zatytułowanej *Lapis salutis* (2011), [il. 9, 10] pojawił się wywiedziony z ikon motyw stalowoszarej skały, na której widniała odrzucona biała tkanina całunu.

Natomiast w 2012 roku artystka wykonała kompozycję zdominowaną przez dwie prawie czarne „Święte skały” [il. 11], której nadała tytuł *In medio umbrae mortis*. Odniosła się w niej zarówno do teologii ikony, jak i mistycznej rzeźby rokokowej. Z kolei w 2013 roku – w przestrzeni *Misterium Trinitatis* – oraz rok później w instalacji zatytułowanej *Corona*

dark compositions of Louise Nevelson or the monstrously scaled circular-organic abstract fibre works of Magdalena Abakanowicz¹⁴. A year later, the artist returned to the theme of the moving epidermis in her depiction of the resurrected Christ. She arranged a life-size silhouette on white fabric and sand. The active element of the installation remained the ‘floating’ shape of the crown of thorns¹⁵ [fig. 8].

2011 saw a breakthrough in pictorial methods, as the sculptor introduced symbolic forms that evoke the mystery of death and resurrection, but do not show a full representation of the figure of Jesus. The installation, titled *Lapis salutis* (2011), [fig. 9, 10], featured a motif derived from icons of a steel grey rock with the discarded white cloth of a shroud.

In 2012, the artist created a composition titled *In medio umbrae mortis*, dominated by two black ‘Sacred Rocks’ [fig. 11]. The piece references both icon theology and mystical Rococo sculpture. Subsequently, in 2013, within the *Misterium Trinitatis* space, and the following year, in an installation called *Corona spinea* [fig. 12], Schmidt-Góra engaged in a dialogue with

Historians], eds. M. Kitowska-Łysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński, Warszawa 2006, pp. 65–77.

¹⁴ Daleką analogią do sylwetki Chrystusa z 2001 roku wydaje się „Ekshumowany” (1955) Aliny Szapocznikow, która stworzyła „prywatne memento” własnych doświadczeń w obyciu ze zmarłymi, por.: U. Czartoryska, *Okrutna jasność*, w: *Alina Szapocznikow (1926–1973)*, katalog wystawy, red. A. Morawińska, J. Gola, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 15–16.

¹⁵ W ciągu wieków „ruchliwość” epidermy rzeźby charakteryzowała większość szybkich, intuicyjnych form szkicowych. Występowała w rzeźbie rokokowej i późnogotyckiej, która stała się istotnym punktem odniesień, transponowanym do sztuki współczesnej. Była również poszukiwanym celem finalnych realizacji, któremu towarzyszył „proces” częściowej „dematerializacji światłem” jak u Medarda Rosso poprzez transparentność materiału (wosku), bądź migotliwą grę blików – np. w rzeźbach Rodina. Warto zwrócić uwagę na twórczość Lucia Fontany, który w rzeźbie poszukiwał odniesień do cielesności, egzystencjalno-biologicznego bytu. Unikatowy *Krucyfiks* jego autorstwa charakteryzuje się niebywałym stopniem ożywienia „ekspicyjnej” materii, potraktowanej jak czarna, wzburzona głębia, na tafli której odbijał się złotymi bliskami obraz ukrzyżowanego ciała, za: *Krucyfiks* Fontany publikowany w *Dictionnaire de la Sculpture*, red. J.-P. Breuille, Paris 1992.

¹⁴ A distant analogy to the 2001 silhouette of Christ seems to be Alina Szapocznikow’s “Exhumed” (1955), who created a “private memento” of her own experience of *dealing with the dead*, cf.: U. Czartoryska, *Okrutna jasność* [Cruel Clarity], in: *Alina Szapocznikow (1926–1973)*, exhibition catalogue, eds. A. Morawińska, J. Gola, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, pp. 15–16.

¹⁵ Throughout history, the “mobility” of the sculptural epidermis has characterized most of the rapid, intuitive sketch forms. This characteristic was present in both Rococo and late Gothic sculpture, and has since become an important point of reference in contemporary art. It was also a much sought-after target for final realisations, accompanied by a “process” of partial “dematerialisation by light”, as in the work of Medard Rosso, through the transparency of the material (wax), or the shimmering play of blips, as in Rodin’s sculptures. The work of Lucio Fontana, who sought in sculpture references to physicality, to existential-biological being, is also worth mentioning. His unique *Crucifix* is characterised by a skilful combination of the animation of the ‘expiatory’ matter, portrayed as a dark, turbulent depth, upon which the image of the crucified body is reflected with golden spots, quoted after: Fontana’s *Crucifix* published in *Dictionnaire de la Sculpture*, ed. J.-P. Breuille, Paris 1992.



10. Magdalena Schmidt-Góra, *Lapis salutis*, 2011, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

10. Magdalena Schmidt-Góra, *Lapis salutis*, 2011, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra

9. Magdalena Schmidt-Góra, *Lapis salutis*, 2011, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

9. Magdalena Schmidt-Góra, *Lapis salutis*, 2011, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra



11. Magdalena Schmidt-Góra, *In medio umbrae mortis*, 2012, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

11. Magdalena Schmidt-Góra, *In medio umbrae mortis*, 2012, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra



12. Magdalena Schmidt-Góra, *Corona spinea*, 2014, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

12. Magdalena Schmidt-Góra, *Corona spinea*, 2014, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra

spinea [il. 12] Schmidt-Góra podjęła dialog z długą tradycją ikonologii. Zauważalne stały się także nawiązania do twórczości rodziców – Janiny Stefanowicz-Schmidt i Zygmunta Schmidta. Widać je na przykład w odwołaniu do motywu portretu Boga-Człowieka wywiedzionego z całunu autorstwa matki artystki czy tematu ciernia i sposobu kształtowania przestrzeni zastosowanych w kaplicy kapłańskiej kościoła Mariackiego w Gdańsku, którą zaprojektował ojciec rzeźbiarki w pierwszej połowie lat 60. XX wieku. Echa ich wpływu słychać w wypowiedziach Schmidt-Góry:

*Klimat domu – rodziny o kilku pokoleniach architektów i artystów, atmosfera pracy, tajniki warsztatu, a przede wszystkim tradycja, którą rozumiem, jako na warstwienie wiedzy, myśli i doświadczeń, wszystko to stanowi stabilny fundament, punkt wyjścia, stały ład, który nie krępuje, ale na który mogę wrócić z kolejnych etapów podróży [...] tak bardzo próbujemy uciec spod wpływów, staramy się dążyć do indywidualizmu stale się porównując, zasłużyć na miano wybitnego, nowatorskiego. Tymczasem dopiero świadomość korzeni, wzrastania i współtworzenia stanowi o dojrzałej niezależności*¹⁶.

Jedną z figur, do których się odwołuje, jest przedstawienie Chrystusa Frasobliwego. Matka artystki wykuła je w 1964 roku do wspomnianej wyżej kaplicy kapłańskiej zaprojektowanej przez Zygmunta Schmidta i zrealizowanej w latach 1964–1965 ku pamięci 2778 księży – ofiar drugiej wojny światowej¹⁷. Surowa, zwarta, wysmukła forma odnosi odbiorcę do emocjonalności i przerysowań sztuki ludowej, natomiast matość kamienia, jak i jego szaro-różano-cielisty koloryt, komunikują fizyczne i duchowe cierpienie, stając się ekwiwalentem przemarzniętego, wygłodzonego, ogarniętego melancholią Boga-Człowieka¹⁸.

W 2003 roku artystka zrealizowała ascetyczną i przejmującą przestrzeń – „miejsce na ciało Chrystusa”, przygotowaną w szarym, naturalnym płótnie szablonowym [il. 13]. Używając techniki rysunku woskiem na płótnie, zrealizowała wielkoformatowe, misternie wykonane wyobrażenie ciała Chrystusa z otwartymi oczami.

W instalacji Chrystusowego grobu w 2005 roku [il. 14] artystka posłużyła się szablonową sylwetą,

the longstanding tradition of iconology. References to the work of Janina Stefanowicz-Schmidt and Zygmunt Schmidt, the sculptor's parents, are evident. These include a reference to the portrayal of the God-Man from the shroud by the artist's mother, and the use of the thorn motif and spatial shaping found in the chapel of St Mary's Church in Gdańsk, designed by the sculptor's father in the 1960s. Echoes of their influence can be heard in Schmidt-Góra's statements:

*The household's atmosphere comprises the cumulative knowledge, thoughts, and experiences of several generations of architects and artists. The craft secrets, along with the deeply ingrained tradition, all establish a firm foundation; a point of departure, a solid ground that is not restrictive but rather welcoming for me to return to during different phases of my journey. We try so hard to distance ourselves from our influences, constantly comparing ourselves against them, trying to be called unique or pioneering. Meanwhile, mature independence is only achieved through the awareness of one's roots, growth, and co-creation*¹⁶.

One of the figures referred to is the image of the Sorrowful Christ, carved by the artist's mother in 1964 for the aforementioned Chapel of the Priests, designed by Zygmunt Schmidt and built in 1964–1965 as a memorial to the 2778 priests who were victims of the Second World War¹⁷. The austere, compact, slender form evokes the emotionality and exaggeration of folk art, while the dullness of the stone and its pinkish-grey colour convey physical and spiritual suffering, becoming the equivalent of the frozen, starving, melancholy God-Man¹⁸.

In 2003, the artist created a simple yet emotional space – “a place for the body of Christ” which was depicted on grey natural stencil canvas [fig. 13]. The artist skilfully utilised wax drawing techniques on canvas to create a large and detailed portrayal of the body of Christ, with his eyes open.

In the 2005 installation Christ's Tomb [fig. 14], the artist used a stencilled silhouette, restricting herself to the representation of the body by means of a raw canvas, distinguished by the whiteness of the fabric¹⁹.

¹⁶ Schmidt-Góra, as in footnote 4.

¹⁷ The memoirs of Janina Stefanowicz-Schmidt (2014).

¹⁸ G. Ryba, in an article examining the works of Janina Stefanowicz-Schmidt, highlighted the focus, syntheticity, a particular linear structure, reflexivity, and conceptuality of the artist's works: “In 1964 Janina Stefanowicz-Schmidt created her first significant religious work ... for St Mary's Basilica in Gdańsk, a sculpture... cubic, austere and rigorous”, cf. G. Ryba, *The Motif of the Tree of the Knowledge of Good and Evil in the Work of Janina Karczevska-Konieczna and Janina Stefanowicz-Schmidt*, „Sacrum et Decorum” 6, 2013, pp. 152–153.

¹⁹ The artist posits that emptiness collaborates in the creation of zones with symbolic influence on space which impact religious ex-

¹⁶ Schmidt-Góra, jak przyp. 4.

¹⁷ Wspomnienia Janiny Stefanowicz-Schmidt (2014).

¹⁸ G. Ryba w artykule analizującym dzieła Janiny Stefanowicz-Schmidt podkreśliła skupienie, syntetyczność, pewną formę linearności, refleksyjność i koncepcyjność prac artystki, pisząc: „W 1964 powstała pierwsza znacząca realizacja sakralna Janiny Stefanowicz-Schmidt do bazyliki Mariackiej w Gdańsku – rzeźba (...) kubiczna, surowa i oszczędna”, zob. G. Ryba, *Interpretacja motywu rajskiego drzewa poznania w twórczości Janiny Karczevskiej-Koniecznej i Janiny Stefanowicz-Schmidt*, „Sacrum et Decorum” 6, 2013, s. 152–153.



13. Magdalena Schmidt-Góra z udziałem Janiny Stefanowicz-Schmidt, instalacja 2003, kościół św. Bernarda w Sopocie, archiwum M. Schmidt-Góry

13. Magdalena Schmidt-Góra with the participation of Janina Stefanowicz-Schmidt, installation 2003, St. Bernard's Church in Sopot, the archive of M. Schmidt-Góra

At the start of 2023, the artist and her family endured a traumatic experience: the building in which they lived and worked burned down. While surveying the wreckage the next day, Magdalena Schmidt-Góra picked up long, charred wooden planks. The remnants became part of her artistic creation. In spring this year, the installation *Ardens rubus* was completed by the artist at St Bernard's Church in Sopot. The installation's primary feature is the artist's latest sculpture that elicits a strong emotional response from viewers. The sculpture was created using the wooden planks from the artist's former home, glistening from char-

periences, on par with shape or form. It stimulates concentration and often leads to a unique exchange between the viewer and the space.



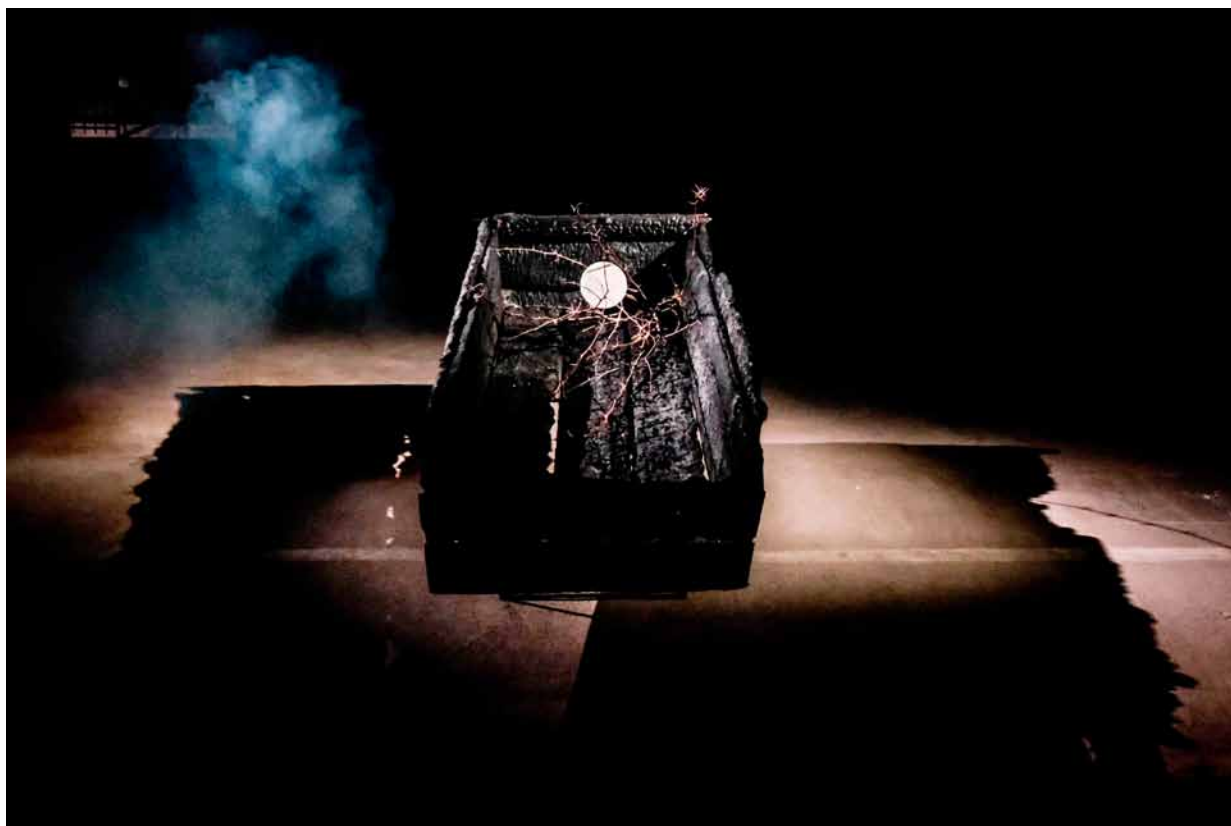
14. Magdalena Schmidt-Góra, instalacja – Wielki Tydzień 2005, kościół św. Bernarda w Sopocie, archiwum M. Schmidt-Góry

14. Magdalena Schmidt-Góra, installation – Holy Week 2005, St. Bernard's Church in Sopot, the archive of M. Schmidt-Góra

ograniczając się do przedstawienia ciała za pomocą surowego płótna, wyodrębnionego białą tkaniny¹⁹.

Początek 2023 roku przyniósł artystce i jej rodzinie doświadczenie graniczne, którym stał się pożar budynku przez nich zamieszkiwanego oraz będącego miejscem ich pracy twórczej. Obserwując nazajutrz zgłiszczą swej dawnej przestrzeni życia, Magdalena Schmidt-Góra pochwyciła długie zwęglone dechy drewniane. Stały się one częścią jej sztuki. Wiosną

¹⁹ W ujęciu artystki pustka współtworzy strefy symbolicznego oddziaływania przestrzeni na przeżycia religijne na równych prawach jak kształt czy forma; jest aktywnością pobudzającą koncentrację i niejednokrotnie pozwalającą na szczególnego rodzaju rozmowę odbiorcy z przestrzenią.



15. Magdalena Schmidt-Góra, *Ardens rubus*, 2023, część główna instalacji zrealizowanej do kościoła św. Bernarda w Sopocie, fot. J. Dąbrowski

15. Magdalena Schmidt-Góra, *Ardens rubus*, 2023, the main part of the installation for St. Bernard's Church in Sopot, phot. J. Dąbrowski

tego roku zrealizowała instalację *Ardens rubus* w kościele św. Bernarda w Sopocie, której dominantą stała się jej najnowsza rzeźba oddziałująca na odbiorcę z ogromną siłą. Z resztek dawnego domu, lśniących od zwęglenia drewnianych dech, wyodrębniła niedosłowny obiekt będący aluzją do formy łodzi [il. 15, 16]. Wnętrze dopełniła gałązkami akacji o długich kolcach przypominających ciernie i tarczą kruchej hostii. Można stwierdzić, że instalacja, tytuł wywodząca z Starego Testamentu, stała się dla Schmidt-Góry osobistym symbolem, który nazwała:

*metaforą utraty i ocalenia. Poprzez biblijny motyw krzaku gorejącego (łac. ardens rubus), który objawia Absolut w swym płonącym wnętrzu, praca opowiada o niezniszczalności myśli i ducha. O zachowaniu tego co najistotniejsze pomimo pożogi, katastrof, wojny...*²⁰.

Symbole Chrystologiczne włączone w przestrzeń ekspozycji o świeckim charakterze uczyniły z wystawy rodzaj prymarnego i jakby prądawnego misterium.

ring, which were formed into a non-literal object that resembles a boat [fig. 15, 16]. She adorned the interior with acacia branches featuring long, thorn-like spikes and a delicate disc of the host wafer. The installation takes its name from the Old Testament and can be seen as a personal emblem for the artist. Schmidt-Góra described it as

*a metaphor for loss and salvation. Drawing on the biblical motif of the burning bush (Latin: ardens rubus), which discloses the absolute in its fiery interior, the piece conveys the resilience of thought and spirit. It emphasizes the endurance of what is essential, even in the face of conflagration, catastrophes, war...*²⁰.

Christological symbols integrated into a non-religious exhibition space created an archaic and seemingly ancient mystery.

²⁰ M. Schmidt-Góra, *ARDENS RUBUS*, tekst autorski, VI 2023. Jej instalację zaproszono następnie do Przestrzeni Sztuki WL4 w Gdańsku.

²⁰ M. Schmidt-Góra, *ARDENS RUBUS*, the artist's commentary, June 2023. Her installation was later invited to be exhibited at Przestrzeń Sztuki WL4 in Gdańsk.



16. Magdalena Schmidt-Góra, *Ardens rubus*, 2023, część główna instalacji zrealizowanej do kościoła św. Bernarda w Sopocie, fot. J. Dąbrowski

16. Magdalena Schmidt-Góra, *Ardens rubus*, 2023, the main part of the installation for St. Bernard's Church in Sopot, phot. J. Dąbrowski

On the boundary between language and the material world, natural and social phenomena, the realm of thought and physicality – semeion

When considering Magdalena Schmidt-Góra's installations, it is difficult not to associate them with the ancient Greek concept of *semeion*, which refers to something implicit (*adelon*) that we can no longer see²¹. The artist stated:

*I strive to discover essence and meaning at the threshold between language and objects, nature and culture, thought and materiality. I enhance my creations, shaped by nature, with meaning conveyed through language*²².

The sculptor emphasises that the elements she designs are often verified in the live process of creating stage actions and, moreover, are adapted each time to the given interior – the space of the action,

Na granicy słów i rzeczy, natury i kultury, myśli i materii – semeion

Myśląc o instalacjach Magdaleny Schmidt-Góry, trudno nie skojarzyć ich z starogreckim pojęciem *semeionu*, które wskazuje na coś niejawnego (*adelon*), czego nie jest nam dane już zobaczyć²¹. Artystka pisała:

*Na granicy słów i rzeczy, natury i kultury, myśli i materii, próbuję odnaleźć istotę i sens. Swoje prace, których forma wywodzi się z natury, dopełniam treścią, naznaczam słowem*²².

Rzeźbiarka podkreśla, iż zaprojektowane przez nią elementy są niejednokrotnie jeszcze weryfikowane w żywym procesie tworzenia działań scenicznych, a ponadto każdorazowo dostosowywane do danego wnętrza – przestrzeni akcji, co wymaga zarówno elastyczności, jak i inwencji. Jak już wspomniano wyliczuwa się w nich związek z praktykami teatru mi-

²¹ *Adelon* (that which is hidden, implicit) is of three kinds: either always implicit, or inherently implicit, or temporarily implicit. According to J. Pelc, the function of *semeions* is to expose or bring to light. For example, the human soul may be inherently hidden, but every bodily movement and the impact of a person's creations, such as artwork, can reveal it. *These movements are known as semeion, or endeiktikón. The scar serves as a semeion of a pre-existing wound (adelon)*, cf. J. Pelc, *Wstęp do semiotyki [Introduction to Semiotics]*, Warszawa 1984, p. 44.

²² Schmidt-Góra, as in footnote 4.

²¹ *Adelon* (to, co ukryte, niejawne) jest trojakiemu rodzaju: albo zawsze niejawne albo z natury niejawne, albo niejawne chwilowo. J. Pelc podkreślił, iż rola *semeionów* polega na odkrywaniu czy ujawnianiu. Przykładem tego, co z natury niejawne, może być dusza ludzka. Ujawniają ją i odkrywają każde ruchy ciała, jak również efekty działań, na przykład natchnionej pracy artysty. *Ruchy te stanowią semeion, endeiktikón. [...] Blizna jest semeionem istniejącej kiedyś rany (adelonu)*, zob. J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1984, s. 44.

²² Schmidt-Góra, jak przyp. 4.



17. Magdalena Schmidt-Góra, *Hic est corpus meum*, 2022, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

17. Magdalena Schmidt-Góra, *Hic est corpus meum*, 2022, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra

steryjnego, działaniami rzeźbiarskimi artystki (figury o ruchomych ramionach), a także scenograficznymi i kostiumowymi²³. W tym kontekście warto na koniec przywołać dwie instalacje: *Ligno crucis* (2015) oraz *Hic est corpus meum* (2022) [il. 17], o których ich autorka pisze:

W 2015 roku wykorzystałam powiązane w pęki gałązki lipowe, które utworzyły rozsunięty wzdłuż osi krzyż ułożony poziomo w stalowych ramach (przestrzennych kubikach). Na Zmartwychwstanie gałązki rozwinęły się z pąków w listki. W 2022 roku położyłam na zwykłym stole zamówiony w starej gdańskiej piekarni ogromny chleb, który w Niedzielę Zmartwychwstania został przeze mnie pokrojony, aby wszyscy wierni mogli się częstować i zabrać do domu po mszach²⁴.

Sposób w jaki rozdysponowuje ona elementy własnoręcznie rzeźbione czy mandalicznie (w technice) usypywane bądź kształtowane przez zagniecenia grubowarstwowych arkuszy papy bitumicznej ujmuje

which requires both flexibility and invention. These elements contain a connection to mystery theatre techniques, the artist's figurative sculpture (figures with moving arms), and stage and costume design²³. In this context, it is worth mentioning two installations: *Ligno crucis* (2015) and *Hic est corpus meum* (2022) [fig. 17], as per the author's account:

In 2015, I used lime branches tied in bundles to form an axial cross arranged horizontally in steel frames (space cubbies). During the Resurrection, the twigs sprouted leaves. In 2022, I placed on a simple table a huge loaf of bread ordered from an old Gdańsk bakery, which I sliced on Resurrection Sunday so that all the faithful could help themselves and take it home after Mass.²⁴.

The distribution of hand-carved or mandala-like (regarding the technique) elements, made by pouring sand or shaped by creasing thick tar paper sheets, effectively captures the roughness character-

²³ Ibidem. Jak sama stwierdza: *Udział w przedsięwzięciach Scholi daje mi możliwość poruszania się w przestrzeni muzyki i plastyki fascynującego mnie okresu średniowiecza, docierania do jego duchowości, poszukiwania sacrum.*

²⁴ Ibidem.

²³ Ibidem. As she notes, *Participating in Schola's projects provides me with the chance to explore the realm of music and visual arts during the medieval period, which is of great interest to me. This allows me to delve into its spirituality and seek out the sacred.*

²⁴ Ibidem.

18. Magdalena Schmidt-Góra, instalacja – Wielki Tydzień 2007, kościół św. Bernarda w Sopocie, fot. archiwum M. Schmidt-Góry

18. Magdalena Schmidt-Góra, installation – Holy Week 2007, St. Bernard's Church in Sopot, phot. the archive of M. Schmidt-Góra

istic of selected contemporary art realms, including *arte povera*. Furthermore, it exudes a nobility close to the perception of theosophical paintings by Olga Boznańska, mystical rococo sculpture, or medieval art²⁵ [fig. 18].

The experience of receiving the installations created by the sculptor is profound and challenging, reminiscent of the opening of a wound. The artist's approach to exploring the potential of space bears similarities to the intuition and artistic practices of Henrik Morel²⁶. In the case of Magdalena Schmidt-Góra, there is a certain enigmatic opening of time and the introduction of the viewer "into the interior of culture", restoring the difficult beauty of the lit-

²⁵ In particular, depictions of Christ with movable arms that allowed the community of believers to participate in the theatrical extension of the mysteries by mounting Christ on the cross, carrying his statue together and depositing it in the tomb.

²⁶ In H. Morel's case, experiments were centred around the avant-garde laboratory ('into the future', as it were), similar to the practices of Fluxus, for example. Sound, on the other hand, is important for both artists. Cf.: A.M. Leśniewska, *Henryk Morel*, in: *Henryk Morel*, exhibition catalogue, Contemporary Art Gallery Zachęta, Warszawa 1996, p. 14. The 1967 sculpture *Destruction* created by Henryk Morel on Chrobry Hill in Elbląg has a similarly dramatic effect, referring to the semantics of Golgotha that are possible and existent in the landscape. It is an abstract piece that ascends seven metres using corroded sheet metal, symbolising an arduous battle with suffering. At the time, it was "a symbol of destruction and rupture, a vision of catastrophe that broke with the aesthetic and geometric constructions in Elbląg". The artist stated in 1967 "The form symbolises destruction, emphasised by the corroded metal sheets that disintegrate over time.... The towering form over the city being rebuilt is intended to remind us of the constant threat and rebirth of evil forces". The artist impressively integrated the universal meaning of rusted metal and the human body as a victim. The basis of the artist's investigations, dating back to his diploma work titled *The Effect of Associations on Emotional Reactions* in 1963 (completed in Professor Jerzy Jarnuszkiewicz's sculpture studio), was founded upon the research conducted by psychologists and psychoanalysts Rubinstein, Kreutz and Rorschach on the emotional impact of shapes and forms on the spectator's consciousness. His technique of using "philosophical-optical-emotional" imagery, such as incorporating rubber hoops in his compositions and juxtaposing them with sharp, "predatory", and "jamming" metal forms, echoed Kurt Schwitters' exploration of "expanding and intensifying space".



szorstkością charakterystyczną dla wybranych rewirów sztuki współczesnej na przykład dla *arte povera*. Z drugiej strony cechuje się szlachetnością bliską percepcji teozoficznych obrazów Olgi Boznańskiej, mistycznej rzeźby rokokowej czy sztuki średniowiecznej²⁵ [il. 18].

Odbiór instalacji zrealizowanych przez rzeźbiarkę jest doświadczeniem głębokim i trudnym, mającym w sobie coś z otwarciem rany. Warsztat odkrywania potencjału przestrzeni, jakim artystka dysponuje, wydaje się podobny do intuicji i praktyk artystycznych Henryka Morela²⁶. U Magdaleny Schmidt-Góry do-

²⁵ Szczególnie wyobrażeń Chrystusa o ruchomych ramionach, które umożliwiały partycypacyjno-teatralne rozbudowywanie misteriów przez społeczność wiernych, mocowanie Chrystusa na krzyżu, następnie wspólne przenoszenie i składanie Jego figury do grobu.

²⁶ U H. Morela eksperymenty skupione były wokół awangardowego laboratorium (niejako w przyszłość), równoległego np. do praktyk Fluxus'u. Natomiast dla obojga twórców ważne znaczenie ma dźwięk. Por.: A.M. Leśniewska, *Henryk Morel*, w: *Henryk Morel*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1996, s. 14. Jakaś analogiczną dramaturgię posiadała forma *Zniszczenie*, którą Henryk Morel zrealizował w 1967 roku w Elblągu na Wzgórzu Chrobrego, wskazując na możliwą i istniejącą w pejzażu semantykę Golgoty. Kompozycję abstrakcyjną pnącą się ku górze na wysokość siedmiu metrów wykonał z arkuszy poszarpanej, poddanej korozji blachy, wyrażającej jakby zmagania z cierpieniem. W owym czasie „była znakiem destrukcji, rozdarcia, wizją katastrofy – wyłomem wśród prezentowanych w Elblągu estetycznych, geometrycznych konstrukcji”. Sam artysta w 1967 roku powiedział: „Forma symbolizuje zniszczenie, podkreślone przez tworzywo, rozpadające się skorodowane blachy (...) – forma górująca nad odbudowującym

chodzi jednak do jakiegoś tajemniczego otwarcia czasu i wprowadzenia odbiorcy „do wnętrza kultury”, przywracającego trudne piękno liturgii odległych wieków, a zarazem prawdę na temat siły i możliwości wyrazowych sztuki współczesnej. „Obecność” rzeźby wyczuwalną w jej instalacjach można porównać z pracami Aliny Szapocznikow tudzież skojarzyć z rozedrganymi wewnętrznym pulsem, szczątkowymi, surowymi kompozycjami Germaine Richier na przykład *Pasterzem narodów* czy *Prometeuszem* (1951)²⁷. Wśród analogii warto wymienić cykl form odlewanych w ziemi przez Władysława Hasiora. Zbliżony rodzaj wrażliwości charakteryzował również Jerzego Jarnuszkiewicza – twórce ożywionych wewnętrznym niepokojem form „figuracji egzystencjalnej”, bliskich rzeźbiarzowi niemal przez całe życie²⁸. W gronie odległych kontekstów, obecnych jednak w twórczości Magdaleny Schmidt-Góry, pojawia się strategia twórcza Alaina Corneau, reżysera wybitnego filmu „Wszystkie poranki świata” (1991), w którym dokonał „rekonstrukcji” osobowości dwóch wirtuozów manieryzmu francuskiego: geniusza-samotnika Sainte Colombe’a oraz Marina Maraisa – stałego bywalca królewskich salonów. „Corneau zdecydował się pójść pod prąd tendencjom współczesnego kina i zrobić film oszczędny, kontemplacyjny, wyciszony, [...] pełen emocji”²⁹.

Zaprezentowany zestaw prac zrealizowanych przez Magdaleny Schmidt-Górę pozwala docenić jej inspira-

się miastem ma przypominać o stałym zagrożeniu i odradzaniu się złych sił”. Artysta w wybitny sposób dokonał integracji uniwersalnej semantyki skorodowanego metalu i ludzkiego ciała jako ofiary. Fundamentem jego poszukiwań, jeszcze od czasu prac nad dyplomem pt. *Wpływ skojarzeń na reakcje emocjonalne* w 1963 roku (w pracowni rzeźby prof. Jerzego Jarnuszkiewicza), były badania psychologów i psychoanalityków – Rubinsztejna, Kreutza i Rorschacha dotyczące praw emocjonalnego działania form i kształtów na świadomość odbiorców. Jego metoda „filozoficzno-optyczno-emocjonalnego” obrazowania (np. do kompozycji wprowadzał gumowe obrysy, które konfrontował z ostrymi, „drapieżnymi”, „zakleszczającymi” metalowymi formami) przypominała o poszukiwaniach Kurta Schwittersa, by „rozciągnąć i zagęścić przestrzeń”.

²⁷ Odbiorcy jej granicznie ekspresyjnych figur podkreślali, iż ogląda się je jak żyjące istoty, które wyłabiają własny grobowiec. Artystka mówiła o nich: *ten pejzaż żyje w moich rzeźbach [...] zobaczyłam go w liściach i w bagnie*, za: Germaine Richier, *Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1998, s. 14. Warto przywołać refleksję S. Wilson, która pisała o „egzystencjalnych” formach Germaine Richier, iż: *przemieniały otoczenie w «przestrzeń eschatologiczną», a jedną z najsilniej oddziałujących realizacji francuskiej artystki był Krucyfiks do katedry Notre-Dame Toute Grâce w Assy (1950), rodzaj znaku, sugestia wstrząsająco wychudzonego korpusu (przesłoniętego umownym perisonium) o rozczapierzonych konwulsyjnie dłoniach i krótkich, podkurczonych, «kalekich» nogach*, za: S. Wilson, *Germaine Richier und der eschatologische Raum*, w: *Raum und Körper in den Künsten Nachkriegszeit*, Akademie der Künste, Berlin 1997, s. 106–120.

²⁸ Ich poetyczna i dramatyczna powierzchnia wydawała się budować równoległą wartość do charakterystycznych dla lat pięćdziesiątych poematów turpistycznych.

²⁹ Za: www.alekinoplus.pl/program/film/wszystkie-poranki-swiata_1198 (dostęp 12 maja 2014).

urgency of distant centuries and, at the same time, the truth about the power and expressive potential of contemporary art. The sculptural aspect detectable in her installations bears resemblance to the oeuvre of Alina Szapocznikow or can be linked to the raw, residual quality of Germaine Richier’s works like *Shepherd of the Landes* or *Prometheus* (1951)²⁷. It is worth mentioning the series of forms cast in the ground by Władysław Hasior, which provide an interesting comparison. Jerzy Jarnuszkiewicz also demonstrated a similar level of sensitivity as the creator of “existential figuration” forms. These forms were animated by inner anxiety and remained close to the sculptor for most of his life²⁸. One of the remote contexts evident in Magdalena Schmidt-Góra’s work is the artistic approach employed by Alain Corneau, the director of the brilliant film “All the Mornings of the World” (1991), in which he “reconstructed” the personalities of two virtuosos of French Mannerism: the reclusive genius Sainte Colombe and Marin Marais, a regular at the royal salons. “Corneau opted to defy the mainstream conventions of modern cinema and produce a film that is restrained, reflective, understated, [...] and emotionally evocative”²⁹.

Magdalena Schmidt-Góra’s body of work allows us to appreciate her inspiration with religious motifs, which for her are a natural and pure source of her sculptural technique. The installations reflect a high level of artistic prowess. Schmidt-Góra expertly employs architectural forms, abstract, figurative, indices or integral representations of the human body and strong, nuanced contrasts. The resonance of these temporary “chapels”, which she creates during Holy Week, can be compared to the emotions aroused by listening to the crystal-clear but austere musical pieces performed by monastic communities.

The artist interprets symbols and mysteries in a visionary manner, occasionally using distinct compositions to connect them allusively and discreetly with the extensive humanistic research she has been con-

²⁷ Viewers of the artist’s extremely expressive figures noted that they resemble living beings carving out their own tombs. The artist said of them: *This landscape lives in my sculptures [...] I saw it in the leaves and in the swamp*, quoted after: Germaine Richier, *Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1998, p. 14. It is worth noting the insights of S. Wilson on Germaine Richier’s ‘existential’ art forms, as she wrote of them: *One of the most remarkable works of the French artist is the Crucifix for the Cathedral of Notre-Dame Toute Grâce in Assy (1950), which suggests a shockingly thin body (hidden by a conventional perisonium) with hands convulsively splayed and short, contracted, ‘crippled’ legs*, quoted after: S. Wilson, *Germaine Richier und der eschatologische Raum*, in: *Raum und Körper in den Künsten Nachkriegszeit*, Akademie der Künste, Berlin 1997, pp. 106–120.

²⁸ Their poetic and dramatic surface seemed to parallel the Turpist poems characteristic of the Polish poetry of the 1950s.

²⁹ Quoted after: www.alekinoplus.pl/program/film/wszystkie-poranki-swiata_1198 (access date 12 May 2014).

ducting for years. Schmidt-Góra innovatively evokes the cultural origins of spiritual practices, and the significant impact of her work enables us to discern links with phenomenology. Roman Ingarden highlighted the ontological aspects of art pieces which are grounded in physical foundations of concrete aesthetic choices³⁰. Władysław Stróżewski expanded this concept to include the so-called numinous concretisation of the image, writing, among other things, about the multiple semantic functions of the individual layers of the work. He linked these functions to the semiotic-axiological opportunities presented by the manifestation of the sacred, which can be seen in the mystical poems of St John of the Cross, the Gregorian *Missa de angelis*, and Fra Angelico's frescoes³¹. Stróżewski discussed the semiotic, axiological, and aesthetic dimensions of prevalent values, including darkness, silence, and the silence of actions, which are prominent and discernible in the works of the artist³².

The transience of Schmidt-Góra's works is linked both to their ephemeral nature and to the processes that take place in her chosen media, such as the movement of growing flowers. The sculptor thoughtfully opens up her installations to in-depth participation by participants, subtly linking both the phenomenon of medieval mystery theatres, metaphorically referred to as the "mirror of the world", and contemporary happenings and performances. Her work is characterised by a gentle rigour and the "truth of the artwork", which encourages the audience to participate in the mystical mystery of the performance³³. As we read, *new and surprising dimensions of existence are revealed*, and the transformative influence of language [of art] induces a *radical psychical reorientation*³⁴. Magdalena Schmidt-Góra's installations represent the aspect of "transferring

cje wątkami religijnymi, które są dla niej naturalnym, czystym źródłem warsztatu rzeźbiarskiego. Wszystkie instalacje noszą znamiona wysokiego poziomu artystycznego. Rzeźbiarka wirtuozynie operuje formami niemal architektonicznymi, abstrakcyjnymi, przedstawiającymi, znakami indeksowymi bądź całościowymi wyobrażeniami ciała ludzkiego oraz silnymi, zniuansowanymi kontrastami. Wydzźwięk tych efemerycznych „kaplic”, które realizuje w Wielkim Tygodniu, można porównać do emocji wywołanych słuchaniem krystalicznie czystych a zarazem surowych utworów muzycznych wykonywanych przez społeczności klasztorne.

Artystka w wizyjny sposób poddaje interpretacji symbole i misteria, niekiedy stosuje wariantowość kompozycji, aluzyjnie i dyskretnie łącząc je z prowadzonymi przez się od lat rozległymi badaniami humanistycznymi. Schmidt-Góra w oryginalny sposób przywołuje korzenie kulturowe praktyk duchowych, a silne oddziaływanie jej twórczości pozwala dostrzec w niej związki z fenomenologią. Roman Ingarden wskazywał na ontologiczne aspekty dzieł sztuki, które opierają się na fundamencie fizycznym w konkretnych decyzjach estetycznych³⁰. Władysław Stróżewski rozszerzył tę wartość o tak zwaną konkretyzację numinotyczną obrazu, pisząc między innymi o wielorakich funkcjach semantycznych poszczególnych warstw dzieła. Wiązał je z semiotyczno-aksjologicznymi możliwościami uobecniającego się w nim *Sacrum*, jak w mistycznych poematach św. Jana od Krzyża, gregoriańskiej *Missa de angelis* bądź we freskach Fra Angelico³¹. Stróżewski przypominał o aspektach semiotycznych, aksjologicznych oraz estetycznych wartościach walentnych, takich jak: ciemność, cisza, milczenie działań – tak obecnych i odczuwalnych w dokonaniach gdańskiej artystki³².

Efemeryczność jej dzieł związana jest zarówno z ich krótkotrwałością, jak i procesami, które wydarzają się w wybranych przez nią mediach – przykładem jest ruch wzrastających kwiatów. Rzeźbiarka w przemyślany sposób otwiera instalacje na pogłębioną partycypację uczestników, w subtelny sposób łącząc zarówno fenomen średniowiecznych teatrów misteryjnych, określanych metaforycznie jako „Zwierciadło świata”, i współczesnych happeningów oraz performance. Wyrazistymi i charakterystycznymi cechami jej twórczości są łagodna surowość i „prawda dzieła sztuki”, która implikuje u odbiorców impuls uczestnictwa w mistycznej tajemnicy³³. Jak czytamy otwiera się

³⁰ R. Ingarden, *O budowie obrazu* [On the Structure of Paintings], in: *idem, Studia z estetyki* [Studies in Aesthetics], vol. II, Warszawa 1958.

³¹ W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce* [On the Possibility of the Sacred in Art.], in: *idem, Wokół piękna, szkice z estetyki* [On Beauty: Sketches in Aesthetics], Universitas, Kraków 2011, p. 211.

³² Ibidem.

³³ D. Krawczyk, *Paradoksalne formy mistycznej ciszy w twórczości Małgorzaty z Nawarry* [Paradoxical Forms of Mystical Silence in the Work of Marguerite de Navarre], in: *Wyrażanie Niewyraźnego. Mistycyzm w sztuce: literaturze, malarstwie, muzyce... W 100-lecie śmierci Léona Bloy* [Expressing the Inexpressible. Mysticism in the Arts: Literature, Painting, Music.... On the 100th Anniversary of the Death of Léon Bloy], eds. A. Karapuda, A. Włoczeńska, Warszawa 2018, pp. 133–146. The author examines the presence of the supernatural element in art, referring, among other things, to *Mystical Theology* of Pseudo-Dionysius the Areopagite and the so-called "figure of the ineffable".

³⁴ Ibidem. Krawczyk quoted the monograph *Mistyka kobieca. Hermeneutyczne studium doświadczania Boga*, writing about the works which transform the consciousness of their audience, cf. L. Węgrzynowicz, *Mistyka kobieca. Hermeneutyczne studium doświadczania Boga* [Feminine Mysticism. A Hermeneutic Study of Experiencing God], Kraków 2013, pp. 141–142.

³⁰ R. Ingarden, *O budowie obrazu*, w: *idem, Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958.

³¹ W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *idem, Wokół piękna, szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2011, s. 211.

³² Ibidem.

³³ D. Krawczyk, *Paradoksalne formy mistycznej ciszy w twórczości Małgorzaty z Nawarry*, w: *Wyrażanie Niewyraźnego. Mistycyzm w sztuce: literaturze, malarstwie, muzyce... W 100-lecie śmierci Léona*

ona *na nowe, zaskakujące wymiary istnienia* i ten transformatywny wpływ języka [sztuki] prowadzi do *radikalnej reorientacji psychicznej*³⁴. Instalacje Magdaleny Schmidt-Góry reprezentują aspekt „przenoszenia duchowego ‘ja’ z tego świata w świat transcendencji”, przez reinterpretowanie, a zarazem ożywianie, aktualizację ikonosfery religijnej, która w jej sztuce „oddziałuje nie tylko na umysł (logos), ale też na afekty (pathos)”³⁵. Przestrzenie komponowane strukturalnie przez artystkę, stają się strefami „rozbudowanych medytacji biblijnych, [...] w których uwydatniona jest nie tylko postać podmiotu lirycznego, ale też czytelnika-odbiorcy”³⁶.

Równocześnie ta ascetyczna estetyka ma w sobie delikatne elementy kobiecości i pierwiastki osobistych emocji artystki. Dzięki erudycji i głębokiej znajomości Pisma Świętego rzeźbiarce udaje się wypracować przestrzenie tchnące autentycznością, przenikające do myśli, uczuć i pamięci odbiorcy. Wszystko to sprawia, że instalacje Grobu Pańskiego autorstwa Magdaleny Schmidt-Góry oddziałują zarówno w pełnej ferworu czasoprzestrzeni mszy świętych, jak też podczas indywidualnych kontemplacji w pustych już wnętrzach sakralnych.

Streszczenie

Od ponad trzech dekad Magdalena Schmidt-Góra, pedagog Wydziału Rzeźby gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych, tworzy efemeryczne instalacje odnoszące się do motywu Grobu Pańskiego i zmartwychwstania Jezusa Chrystusa. Wykonuje je z naturalnych mediów, takich jak: krzewy cierniowe, elementy tkanin, drewniane konstrukcje, piasek, papier, papa bitumiczna, воск, kwiaty. W artykule przedstawiono wybrane instalacje pokazane w kościołach św. Bartłomieja w Gdańsku oraz św. Bernarda w Sopocie na przestrzeni ostatnich 30 lat. Wszystkie noszą znamiona wysokiego poziomu warsztatu artystki, która wirtuozyjnie operuje formami niemal architektonicznymi, abstrakcyjnymi, przedstawiającymi, znakami indeksowymi bądź całościowymi wyobrażeniami ciała ludzkiego oraz silnymi, zniuansowanymi kontrastami. Od 1994 roku artystka

Bloy, red. A. Karapuda, A. Włoczeńska, Warszawa 2018, s. 133–146. Autor analizował fenomen obecnego w sztuce pierwiastka nadprzyrodzonego, przypominając między innymi *Teologię mistyczną* Pseudo-Dionizego Areopagity oraz tak zwaną „figurę niewyraźnego”.

³⁴ Ibidem. Krawczyk przywołał monografię *Mistyka kobieca. Hermeneutyczne studium doświadczenia Boga*, pisząc o dziełach, które przekształcają świadomości odbiorców, por. L. Węgrzynowicz, *Mistyka kobieca. Hermeneutyczne studium doświadczenia Boga*, Kraków 2013, s. 141–142.

³⁵ Krawczyk 2018, jak przyp. 33, s. 135.

³⁶ Ibidem. Autor narrację wywiódł z monografii: J. Vance, *Secrets: Humanism, Mysticism, and Evangelism in Erasmus of Rotterdam, Bishop Guillaume Briçonnet, and Marguerite de Navarre*, Brill, Leiden 2014, s. 55.

the spiritual self from this world to the world of transcendence”, reinterpreting and at the same time revitalising and updating the religious iconosphere, which in her art “affects not only the mind (logos) but also the emotions (pathos)”³⁵. The artist’s structured spaces comprise areas for “elaborate biblical meditations, [...] in which not only the figure of the lyrical subject is emphasised, but also that of the reader-recipient”³⁶.

Simultaneously, the restrained aesthetic includes subtle aspects of femininity and the artist’s personal emotions. The sculptor’s erudition and deep knowledge of the Holy Scriptures enable her to create spaces that breathe authenticity and penetrate the thoughts, feelings and memories of the viewer. Magdalena Schmidt-Góra’s installations of the Holy Sepulchre prove to be effective amidst the frenetic space-time of masses, as well as during individual contemplation when sacred interiors empty out, due to their objective and comprehensible structure.

Abstract

For over thirty years, Magdalena Schmidt-Góra, a faculty member at the Sculpture Department of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, has been creating ephemeral installations based on the theme of the Holy Sepulchre and the Resurrection of Jesus Christ. She makes them from natural materials such as thorn bushes, fabric elements, wooden constructions, sand, paper, tar paper, wax and flowers. This article presents a selection of installations created in the churches of St Bartholomew in Gdańsk and St Bernard in Sopot over the past 30 years. These installations showcase the artist’s exceptional craftsmanship, with the deft utilization of nearly architectural forms, abstract, representational, indexical signs, and vivid depictions of the human form and dynamic, nuanced contrasts. The artist has been affiliated with the Schola Węgajty since 1994. The sculptor’s manipulation of space evokes the recollection of religious community rituals, the sensation of mystery, and mystical crucifixes. Valuable materials, intricate and sensitively crafted details prompt the viewer of her artwork towards liminal, borderline and ultimate experiences, which are “incomprehensible to the senses” – necessitating that the viewer supplements them with faith. Thanks to the sculptor’s extensive knowledge of the Holy Scriptures, she is able to create authentic spaces that resonate with the viewer’s thoughts, emotions and memories.

³⁵ Krawczyk 2018, as in footnote. 33, p. 135.

³⁶ Ibidem. The author based his narrative on the monograph: J. Vance, *Secrets: Humanism, Mysticism, and Evangelism in Erasmus of Rotterdam, Bishop Guillaume Briçonnet, and Marguerite de Navarre*, Brill, Leiden 2014, p. 55.

Keywords: Magdalena Schmidt-Góra, Janina Stefanowicz-Schmidt, Maciej Góra, Zygmunt Schmidt, Christological art installations, temporary art, modern sculpture, art in religious spaces, The Paschal Triduum, Schola Węgajty, semiology, *semeion*, media semantics and phenomenology, Krzysztof Niedałowski and Pro Arte Sacra, Tomasz Misztal, Zdzisław Pidek, Franciszek Duszeńko, Jacek Zdybel, mystery theatre, postmodernism, art and emotions (pathos), biblical meditations through creativity

Dr Dorota Grubba-Thiede
Department of History and Theory of Art,
Academy of Fine Arts in Gdańsk
Polish Institute of World Art Studies
email: digrubba@wp.pl
ORCID: 0000-0003-4209-823X

Translated by Monika Mazurek

Bibliografia

- Bilewicz H., *Murals of Zofia Baudouin de Courtenay in Churches of Gdańsk and Sopot*, „Sacrum et Decorum” 8, 2015, ed. G. Ryba, Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, pp. 139–150.
- Czartoryska U., *Okrutna jasność [Cruel Clarity]*, in: *Alina Szapocznikow (1926–1973)*, exhibition catalogue, ed. A. Morawińska, J. Gola, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, pp. 15–16.
- Dictionnaire de la Sculpture*, ed. J.-P. Breuille, Paris 1992.
- Germaine Richier, *Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1998, p. 14.
- Grieder A., *Existentialistische Sculptur? Betrachtung zu Richiers und Giacomettis Werk, Raum und Körper in den Künsten Nachkriegszeit*, Akademie der Künste, Berlin 1997, p. 147.
- Ingarden R., *Studia z estetyki [Studies in Aesthetics]*, vol. II, Warszawa 1958.
- Janocha M., *Praeterit enim figura mundi. O figurze w malarstwie ikonowym [On the Figure in Icon Painting]*, in: *Figury i figuracje*, Materiały LIV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki [Figures and Figurations. Materials of the 54th National Academic Session of the Association of Art Historians], eds. M. Kitowska-Lysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński, Warszawa 2006, pp. 65–77.
- Kornaś T., *Schola Teatru Węgajty. Dramat Liturgiczny [The Schola of the Węgajty Theatre. Liturgical Drama]*, Warszawa 2013, p. 373 and ff.
- Krawczyk D., *[Paradoxical Forms of Mystical Silence in the Work of Marguerite de Navarre]*, in: *Wyrażanie Niewyrażalnego. Mistycyzm w sztuce: literaturze, malarstwie, muzyce... W 100-lecie śmierci Léona Bloy [Expressing the Inexpressible. Mysticism in the Arts:*

związana jest ze Scholą Węgajty. Kształtowanie przestrzeni przez rzeźbiarkę ewokuje pamięć o obrzędach wspólnot religijnych, przeżywaniu misterii, krucyfikach mistycznych. Szlachetne materiały, delikatne i z wrażliwością formowane detale odnoszą odbiorcę jej sztuki do doświadczeń liminalnych, granicznych, ostatecznych, „dla zmysłów nie pojętych” – wymagających od odbiorcy dopełnienia wiary. Dzięki erudycji i głębokiej znajomości Pisma Świętego rzeźbiarce udaje się wypracować przestrzenie tętnące autentycznością, przenikające do myśli, uczuć i pamięci odbiorcy. Wszystko to sprawia, że instalacje Grobu Pańskiego autorstwa Magdaleny Schmidt-Góry oddziałują zarówno w tłumie uczestników mszy świętych, jak też podczas indywidualnych kontemplacji w pustych już wnętrzach sakralnych.

Słowa kluczowe: Magdalena Schmidt-Góra, Janina Stefanowicz-Schmidt, Maciej Góra, Zygmunt Schmidt, Chrystologiczne instalacje, efemeryczność, rzeźba współczesna, sztuka we wnętrzach sakralnych, Triduum Paschalne, Schola Węgajty, semiologia, *semeion*, semantyka i fenomenologia mediów, Krzysztof Niedałowski i Pro Arte Sacra, Tomasz Misztal, Zdzisław Pidek, Franciszek Duszeńko, Jacek Zdybel, teatr misteryjny, postmodernizm, sztuka i afekt (pathos), medytacje biblijne poprzez twórczość

dr Dorota Grubba-Thiede
Zakład Historii i Teorii Sztuki ASP w Gdańsku
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
email: digrubba@wp.pl
ORCID: 0000-0003-4209-823X

Bibliografia

- Bilewicz H., *Malowidła ścienne Zofii Baudouin de Courtenay w kościołach Gdańska i Sopotu*, „Sacrum et Decorum” 8, 2015, red. G. Ryba, Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, s. 139–150.
- Czartoryska U., *Okrutna jasność*, w: *Alina Szapocznikow (1926–1973)*, katalog wystawy, red. A. Morawińska, J. Gola, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 15–16.
- Dictionnaire de la Sculpture*, red. J.-P. Breuille, Paris 1992.
- Germaine Richier, *Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1998, s. 14.
- Grieder A., *Existentialistische Sculptur? Betrachtung zu Richiers und Giacomettis Werk, Raum und Körper in den Künsten Nachkriegszeit*, Akademie der Künste, Berlin 1997, s. 147.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958.
- Janocha M., *Praeterit enim figura mundi. O figurze w malarstwie ikonowym*, w: *Figury i figuracje*, Materiały LIV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki [Figures and Figurations. Materials of the 54th National Academic Session of the Association of Art Historians], eds. M. Kitowska-Lysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński, Warszawa 2006, pp. 65–77.

- napolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, red. M. Kitowska-Łysiak, R. Kasperowicz, M. Lachowski, L. Lameński, Warszawa 2006, s. 65–77.
- Kornaś T., *Schola Teatru Węgajty. Dramat Liturgiczny*, Warszawa 2013, s. 373 i nn.
- Krawczyk D., *Paradoksalne formy mistycznej ciszy w twórczości Małgorzaty z Nawarry*, w: *Wyrażanie Niewyrażalnego. Mistycyzm w sztuce: literaturze, malarstwie, muzyce... W 100-lecie śmierci Léona Bloy*, red. A. Karapuda i A. Włoczevska, Warszawa 2018, s. 133–146.
- Leśniewska A.M., *Henryk Morel*, w: *Henryk Morel*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1996, s. 14.
- Merleau-Ponty M., *Proza świata. Eseje o mowie*, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1999, s. 8.
- Metafora i rzeczywistość 2005–2015. Wystawa z okazji 70. jubileuszu ASP w Gdańsku* [Metaphor and Reality 2005–2015. Exhibition on the 70th Anniversary of the Academy of Fine Arts in Gdańsk], collective work, editor and curator R. Gajewski, Gdańsk 2015, s. 302–303.
- Pelc J., *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1984, s. 44.
- Potocka M.A., *Rzeźba. Dzieje teoretyczne*, Kraków 2002, s. 146.
- Ryba G., *Interpretacja motywu rajskiego drzewa poznania w twórczości Janiny Karczewskiej-Koniecznej i Janiny Stefanowicz-Schmidt*, „Sacrum et Decorum” 6, 2013, s. 152–153.
- Schmidt-Góra M., *ARDENS RUBUS*, tekst autorski, VI 2023.
- Schmidt-Góra M., *Autoreferat i dokumentacja do przewodu habilitacyjnego w dziedzinie sztuk plastycznych*, (maszynopis), Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, archiwum artystki.
- Stróżewski W., *Wokół piękna, szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2011, s. 211.
- Vance J., *Secrets: Humanism, Mysticism, and Evangelism in Erasmus of Rotterdam, Bishop Guillaume Briçonnet, and Marguerite de Navarre*, Brill, Leiden 2014, s. 55.
- Węgrzynowicz L., *Mistyka kobieca. Hermeneutyczne studium doświadczania Boga* [Feminine Mysticism. A Hermeneutic Study of Experiencing God], Kraków 2013, s. 141–142.
- Wilson S., *Germaine Richier und der eschatologische Raum*, w: *Raum und Körper in den Künsten Nachkriegszeit*, Akademie der Künste, Berlin 1997, s. 106–120.
- Wojciechowski A., *Czas smutku, czas nadziei*, Warszawa 1992.
- Wspomnienia Janiny Stefanowicz-Schmidt (2014).
- www.alekinoplus.pl/program/film/wszystkie-poranki-swia-ta_1198 (dostęp 12 maja 2014)
- Literature, Painting, Music.... On the 100th Anniversary of the Death of Léon Bloy.*, eds. A. Karapuda and A. Włoczevska, Warszawa 2018, pp. 133–146.
- Leśniewska A.M., *Henryk Morel*, in: *Henryk Morel*, exhibition catalogue, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1996, p. 14.
- The Memoirs of Janina Stefanowicz-Schmidt (2014).
- Merleau-Ponty M., *Proza świata. Eseje o mowie* [La Prose du Monde], introduction S. Cichowicz, Warszawa 1999, p. 8.
- Metafora i rzeczywistość 2005–2015. Wystawa z okazji 70. jubileuszu ASP w Gdańsku* [Metaphor and Reality 2005–2015. Exhibition on the 70th Anniversary of the Academy of Fine Arts in Gdańsk], collective work, editor and curator R. Gajewski, Gdańsk 2015, pp. 302–303.
- Pelc J., *Wstęp do semiotyki* [Introduction to Semiotics], Warszawa 1984, p. 44.
- Potocka M.A., *Rzeźba. Dzieje teoretyczne* [Sculpture. Theoretical History], Kraków 2002, p. 146.
- Ryba G., *The Motif of the Tree of the Knowledge of Good and Evil in the Work of Janina Karczewska-Konieczna and Janina Stefanowicz-Schmidt*, „Sacrum et Decorum” 6, 2013, pp. 152–153.
- Schmidt-Góra M., *ARDENS RUBUS*, the artist's commentary, June 2023.
- Schmidt-Góra M., *Summary of professional accomplishments and documentation for the postdoctoral thesis in the field of fine arts*, Academy of Fine Arts in Gdańsk, the artist's archive.
- Stróżewski W., *Wokół piękna, szkice z estetyki* [[On Beauty: Sketches in Aesthetics], Universitas, Kraków 2011, p. 211.
- Vance J., *Secrets: Humanism, Mysticism, and Evangelism in Erasmus of Rotterdam, Bishop Guillaume Briçonnet, and Marguerite de Navarre*, Brill, Leiden 2014, p. 55.
- Węgrzynowicz L., *Mistyka kobieca. Hermeneutyczne studium doświadczania Boga* [Feminine Mysticism. A Hermeneutic Study of Experiencing God], Kraków 2013, pp. 141–142.
- Wilson S., *Germaine Richier und der eschatologische Raum*, w: *Raum und Körper in den Künsten Nachkriegszeit*, Akademie der Künste, Berlin 1997, pp. 106–120.
- Wojciechowski A., *Czas smutku, czas nadziei* [Time of Sadness, Time of Hope], Warszawa 1992.
- www.alekinoplus.pl/program/film/wszystkie-poranki-swia-ta_1198 (access date 12 maja 2014)