

Pobieżne spojrzenie na twórczość Igora Mitoraja wyraźnie prowadzi nas ku greckiemu antykowi i jego nowoczesnej interpretacji¹. Poważniejszy estetyczny namysł każe jednak postawić przy tytule niniejszego artykułu dwa znaki zapytania, jeden o klasycyzm, a drugi o jego postmodernistyczną odmianę. Zaryzykuję więc zadanie obu pytań, zdając sobie sprawę z ogromu literatury z jednej strony, a potocznego doświadczenia z drugiej. Wydaje się bowiem, że dobrze wiemy, czym jest klasycyzm i jak przejawia się w sztuce, podobnie z łatwością możemy orzec, że to, co powstało po modernizmie, jest postmodernistyczne. Proponuję jednak w skrócie wymienić najczęściej przywoływane cechy obu zjawisk a następnie sprawdzić, czy i w jakim natężeniu odnajdujemy je w twórczości Igora Mitoraja. Mam nadzieję, że to pozwoli uzasadnić, dlaczego twórczość tego artysty to (post)klasycyzm.

Klasycyzm

Pierwszy problem, jaki nastęrcza klasycyzm – to jego realny związek z antykiem greckim. Wszelkie klasycyzmy różnych epok od renesansu do dziś mogą być rozumiane jako recepcja antyku, ale mogą być też recepcją poprzednich klasycyzmów. W przypadku Igora Mitoraja sprawiedliwiej byłoby mówić o recepcji samego antyku niżli klasycyzmu. Sam artysta zresztą wypowiedział się stanowczo:

[. . .] nie jestem rzeźbiarzem neoklasycyzyzmem, już w żadnym razie nie rzeźbię w stylu Canovy. [. . .] Canovy nie znoszę. On strywalizował klasycyzm, całkowicie wypaczył ideę rzeźby klasycyzyznej, pozbawił ją duszy. Została z niej tylko przesłodzona powierzchnia, sama estetyka czy raczej estetyzm².

¹ W dalszej części tekstu będę używać terminu antyk tylko na określenie starożytności kultury greckiej okresu klasycyzyzmu.

² Costantini 2003: 45.

Trzeba więc może użyć tu raczej określenia „klasycyzyzność” niż „klasycyzyzm”. Klasycyzyzność, w przeciwieństwie do klasycyzyzmu, to nie styl epoki, budowany za pomocą pewnych cech formalnych, ale szerzej – postawa, a nawet światopogląd. Wymieniane niejednokrotnie cechy klasycyzyzności to:

- dojrzałość, doskonałość, umiar, wyrównanie napięć, równowaga elementów;
- uniwersalność (jako przeciwieństwo prowincjonalności);
- obiektywne piękno jako cel sztuki, rozumiane jako harmonia (zestrój) i symetria (współmierność), dobra proporcja i układ części;
- decorum, czyli stosowność;
- bezosobowość (autor nie narzuca się ze swoim „ja”), racjonalizm i intelektualizm.

Do tego zestawu należy jeszcze dołączyć konkretne treści: mitologiczne lub nawiązujące do historii starożytności.

Klasyk swój światopogląd, a co za tym idzie – własny sposób życia, kształtuje trzymając się starożytności wzorców, szczególnie stoickich. „Klasyk stara się więc zawsze dotrzeć do istoty i może do niej dobrać, ponieważ stosuje rygory, pozwalające mu opanować chaos i nadmiar wrażeń”³ – pisze Ryszard Przybylski, wskazując na postawę bardziej niż styl. Izajasz Berlin zaś opisuje klasyka jako tego, który stara się ulepszać świat według kryteriów rozumu i z pokorą przyjmować rzeczy jako konieczne i nieuniknione⁴.

„Post-” jako znaczący przedrostek

Przedrostek „post-”, który zagościł już na dobre w humanistyce na określenie czasów, w których żyjemy (czasem nawet mnożony przez dwa), oznacza przede wszystkim, że coś występuje

³ Przybylski 1983: 13.

⁴ Berlin 2004: 48–59.

po czymś albo że jest formą późniejszą. Nie wyjaśnia jednak stosunku tego, co późniejsze, do tego, co wcześniejsze. Czy to, co zostało zrobione później, jest zakończeniem tego, co wcześniej, czy może jest początkiem czegoś innego? Czy w jakimś zakresie kontynuuje to, co wcześniejsze, czy jemu zaprzecza? Te pytania nie są zwykłą zabawą intelektualną, bo wskazują na problemy, jakie jawią się przy określeniu kulturowego nurtu, który nazwany został postmodernizmem.

Wśród teoretyków pojawiają się bardzo różne interpretacje, właściwie każdy dorzuca do swojej wizji postmodernizmu nowe cechy, które sprawiają, że intuicyjnie rozumiemy ten nurt, ale nie jesteśmy w stanie wyjaśnić jednoznacznie, czym jest. W dodatku ulega on przekształceniom. Początkowo, w latach 80., zwracano dużą uwagę na odwrót ówczesnej sztuki od postulatów awangardowych, od afirmacji nowoczesności i w sposób krytyczny zaczęto się jej przyglądać. Postmodernizm był więc rozumiany jako epoka powrotów do: mimesis, znaczenia, specyficzności i użyteczności, mikroopowieści, ale ze świadomością, że do tej samej rzeki wejść się nie da. Postmodernizm przesiąknięty miał być więc nostalgią, poczuciem końca albo ironią. Artystyczne strategie to m.in. subwersja, bricolage, kompilacja, reminiscencja, zawłaszczenie. Charakterystyczna dla postmodernizmu miała być płynność, niestałość, fragmentaryczność, alegoryczność. Metafora artysty siedzącego na ruinach kultury i nadającego nowe znaczenia znalezionym fragmentom stała się nośnym obrazem współczesnej twórczości.

Igor Mitoraj do tendencji „post-” miał także stosunek negatywny:

Jeżeli za poważną sztukę uważa się dziś obieranie ziemniaków w galerii, to ja dziękuję, wolę być outside-rem i nie mieć z tym nic wspólnego. Dzisiejszą sztukę zaanektowała niewielka grupa ludzi, aroganckich technokratów, narzucających gusty i systemy wartości, dla których jedynym celem jest zysk. Wszystko jest na sprzedaż: duch, ciało. Bez zahamowań. A karty rozdają marszandzi. Z uporem lansują się te wszystkie „post”: postmodernizm, postkonceptualizm, postbeuysa, postduchampa. Sztukę odcinającą się od emocji i prawdziwych przeżyć, od naszych wspólnych korzeni. Wchodzę do muzeum i nic nie rozumiem z tego, co

widzę. Jakieś wiszące sznurki, rozrzucone cegły, kupa na prześcieradle⁵.

Ten cytat nie obroni jednak twórczości artysty przed uznaniem jej za postmodernistyczną, co więcej wskazuje na jedną z ważnych jej cech – odintelektualizowanie.

Już dzięki temu pobieżnemu przeglądowi można stwierdzić, że twórczość Igora Mitoraja sytuuje się gdzieś pomiędzy klasycyzmem a postmodernizmem. Jest po modernizmie, ale i po klasycyzmie. Co jest więc u Mitoraja klasyczne? Mit, figuratywność, przywiązanie do materiału i dobrej roboty, piękno (przynajmniej deklarowane). Co łączy Mitoraja z postmodernizmem? Niejasność, niedopowiedzenie, fragmentaryczność, pustka, brak jednej narracji, podwójne kodowanie (erotyzm), kamp (oscylowanie wokół kiczu), odejście od intelektualizmu na rzecz metafor (co charakteryzuje także znaczną część tekstów o sztuce Mitoraja). Przyjrzyjmy się teraz dokładnie niektórym z tych wyznaczników.

Piękno widziane i deklarowane

Klasyczne piękno przywoływane jest niemal w każdym tekście poświęconym Mitorajowi. Pamiętajmy, że piękno antyczne zanurzone w tradycji pitagorejskiej uważane jest za obiektywne, bo możliwe do obliczenia w konkretnych proporcjach. Jednym z warunków piękna jest całość. Dzieła Mitoraja są jednak zawsze fragmentem, czy może raczej ułamkiem, jakby imitowały całość, która uległa zniszczeniu. Czy fragment może być piękny? Według Pitagorejczyków – nie, według Winckelmanna, opisującego torso belwederskie – tak, jest to jednak piękno zależne od wyobraźni odbiorcy⁶.

„[...] dlaczego jest łatwiej szokować nieszczęściem i tragedią? – pyta Mitoraj. Szokujemy pięknem, ale to bardzo trudne!”⁷. Czy szok to typowa reakcja na piękno? Estetycy mówili o zachwycie, szczęściu, miłości, olśnieniu na widok piękna, ale nie o szoku. To domena awangardy. Jednak rację ma Mitoraj, że piękno może szokować, przede wszystkim dlatego, że nie ufamy dziś pięknu, nie wierzymy w jego autentyczność lub trywializujemy je w kulturze popularnej. Współczesna sztuka pełna jest cytatów ze sztuki dawnej i aluzji do klasycznego piękna, ale zwykle zauważamy instrumentalność, nieszczęśliwość tych odniesień. I przyzwyczailiśmy się już wątpić – jak

⁵ Sarzyński 2014: nlb.

⁶ Winckelmann 1974: 202

⁷ Costantini 2003: 70.

wytrawni gracze wężymy podstęp tak w twórcach artystów, jak i ich wypowiedziach. Trudno nam uwierzyć, gdy artysta stwierdza:

Piękno nie jest kategorią estetyczną, przynajmniej dla mnie. Nigdy, tworząc moje rzeźby, nie zwracałem przesadnej uwagi na estetykę. Jeśli mają w sobie piękno – jeśli coś takiego w nich istnieje – wyłania się ono z uczuć, ze wzruszeń, i marzeń. Mógłbym powiedzieć – wyłania się z duszy, gdyby to słowo nie brzmiało zbyt górnolotnie⁸.

Egzaltacja, zachwyty, wiara w nieśmiertelność sztuki, w antyk jako źródło „wody żywej” nie wydają się dziś łatwe do przyjęcia. Mimo narzucającej się estetyczności swoich rzeźb Mitoraj silnie podkreśla duchową zawartość sztuki. Jakiś neoplatonicki duch pojawia się w jego wypowiedziach. Zupełnie dzisiaj niespotykany, niewsparty także żadną religijnością, która mogłaby nam wyznaczyć kierunek⁹. Nie zapominajmy o realności greckich bogów postulowanej najpierw przez Schellinga, a potem Rudolfa Otto i Wiesława Juszczaka. Czy Mitoraj próbuje wskrzesić tę dawną, starożytną rzeźbę, w której ucieleśniają się bogowie? Nie chce tworzyć jednak jak antyczny technikos – który wykonuje według reguł doskonały wytwór i nie wciela w kamień własnych emocji. Sam bowiem mówi, że jego rzeźby rodzą się z osobistych przeżyć. Odwołanie do antyku niesie za sobą pułapki. A jeśli rzeczywiście tylko o piękno chodzi, to nasz dyskurs o sztuce się wyczerpuje. Trudno się powstrzymać, by nie zacytować Rolanda Bartha z książki *S/Z*:

Piękno (w przeciwieństwie do brzydoty) nie może samo siebie objaśnić: może się wypowiadać, utwierdzać, powtarzać w każdej części ciała, ale nie daje się opisać. Niczym bóg (równie puste jak on) piękno może jedynie stwierdzić: jestem, jakie jestem. Dyskursowi nie pozostaje nic innego jak tylko uznać doskonałość każdego detalu i odesłać do «reszty», do kodu, który odpowiada za wszelkie piękno, a więc do sztuki. [...] piękno odsyła do nieskończoności kodów: piękna jak Wenus? A Wenus? Piękna jak co? Jak ona sama¹⁰.

⁸ Costantini 2003: 67.

⁹ W czasie dyskusji na konferencji „Antyk w polskiej sztuce i kulturze artystycznej końca XVIII – początku XXI wieku. Od Franciszka Smuglewicza do Igora Mitoraja” prof. Teresa Grzybkowska, znająca osobiście Igora Mitoraja, wyjaśniła, że dla tego artysty antyczni bogowie byli realni, on żył wśród nich.

¹⁰ Barthes 1999: 68.

Powielanie piękna u Mitoraja jest niezwykle uderzające: ileż Ikarów, Ikarii, zabandażowanych głów, jedne naśladowają drugie. Nie wspomnę tu już o autokreacji, o charakterystycznych fotograficznych portretach artysty wśród rzeźb, o wybranym miejscu na włoskiej ziemi, gdzie piękno krajobrazu niemal zmusza do pięknego życia. Na problemie piękna nie wyczerpuje się jednak antyk w twórczości artysty.

Mit

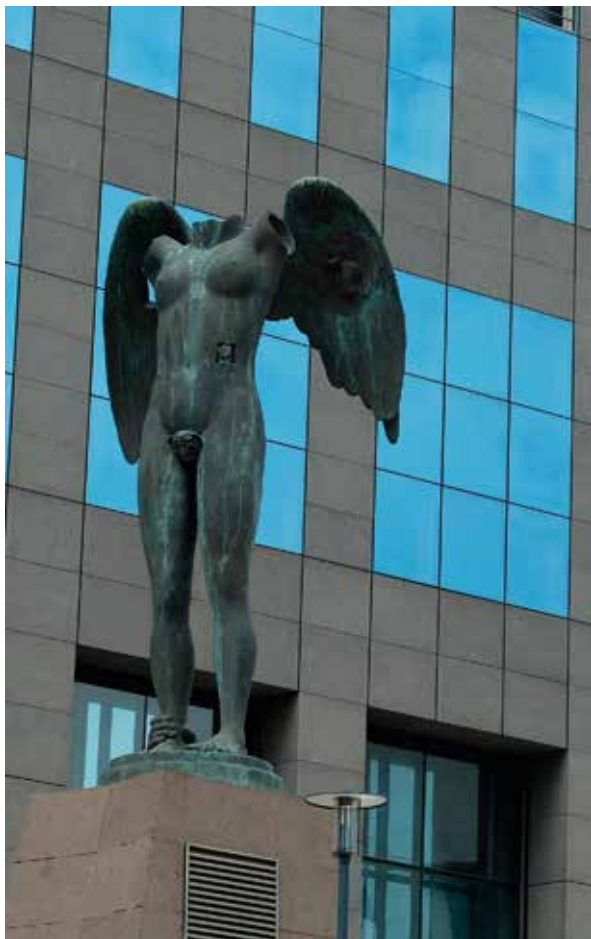
„Jego postacie to nieśmiertelni, ale zniszczeni starożytni bogowie, którzy stali się ofiarami upływającego czasu. Zostali porzuceni przez swoich wyznawców i zmuszeni do zwrócenia się do wewnątrz”¹¹ – pisze Donald Kuspit. Warto przeanalizować to zdanie amerykańskiego krytyka. Wśród mitologicznych postaci najczęściej wybieranych przez Mitoraja znaleźli się: Eros, Asklepios, Dedal, Ikar, Centaur, ale właściwie tylko dwaj ostatni są rozpoznawalni dzięki nawiązaniu do tradycji ikonograficznej. Fragmentaryzacja, jaką posługuje się artysta (rzeźby rzadko są pełnopostaciowe, zwykle są to torsy, popiersia, głowy bądź mniejsze fragmenty), przywołuje romantyczną wizję antyku jako ruiny, gdy narracja nie tyle dotyczy wspólnej tradycji (mitu), ale jej upadku. Jest to widoczne choćby w sposobie wyeksponowania Ikar i innych rzeźb – odlewów, które położone zostały na ziemi tak, iż ukazują swe puste wnętrza. Alegoria ruiny odnosić się więc może nie tyle do mitu o Ikarze, co do samej sztuki, która staje się jak Ikar¹². Pojawia się także u Mitoraja postać Ikarii (il. 1), o której sam autor mówi, iż „nie istnieje jako postać mitologiczna, ale może Ikar potrzebował kobiecego wdzięku”¹³. Idąc tropem tego odczytania, że Ikar to wcielenie sztuki, kim byłaby Ikaria? Czy gdyby sztuka posiadała wdzięk, nie byłibyśmy świadkami jej upadku? A może przed jej wzlotem i przejmującym upadkiem wstrzymuje ją silna dłoń artysty? A może jednak pozostaje bezpłodna, gdyż jej łona strzeże Meduza? Takie metafory, związane już nie z mitem starożytnym, ale nowoczesnym mitem sztuki, można mnożyć, ale czy są one zasadne? „Kiedy patrzę na antyczny posąg, na prawdziwie piękny antyczny posąg, to czuję się tak, jakbym się unosił nad ziemią – mówi artysta – ale posąg nie patrzy na mnie. I to właśnie jest źródłem udręki. Jest jak nieodwzajemniona miłość”¹⁴. Dla Mitoraja przeszłość to historia posągów bardziej niż bogów i ludzi. W tej krótkiej wypowiedzi pojawia się też ukryty wątek Pigmaliona,

¹¹ Kuspit 1992: 11 (tłum. własne).

¹² Problem ten rozwijam w innym tekście, por. Galińska-Toborek 2016.

¹³ Mitoraj 2006: 64.

¹⁴ Costantini 2003: 68.



Il. 1. Igor Mitoraj, *Ikaria*, 2000, Paryż, fot. A. Gralińska-Toborek

zakochanego w swojej sztuce, Pigmaliona niespełnionego albo wręcz subwersywnego, gdy w innym miejscu Mitoraj mówi, że chciałby się rozpuścić w swojej rzeźbie.

Pojawia się jednak pytanie o intelektualny, refleksyjny ładunek dzieł Mitoraja. Monika Rydyger pisze: „[...] wieloznaczność jego sztuki nie ma prowokować widza do rozwiązywania intelektualnych rebusów, raczej pozostawia go zaplątanego w różne sensy – urwane myśli, z poczuciem nierozstrzygalności”¹⁵. Metafora o zniszczeniu, bezpowrotnej utracie przeszłości jest tak czytelna, że natychmiast wyczerpuje dyskurs, a doskonałość wykonania, jakość materiału, erotyczna zmysłowość, w końcu sensualna osiągalność jego rzeźb zniewala nasze krytyczne myślenie (il. 2–3).

Erotyzm

„O wiele częściej Mitoraj przedstawia twarze i ciała mężczyzn niż kobiet. Figura kobiety jest dla niego trudniejsza do uchwycenia. Ciało mężczyzny jest mniej dosłowne, prostsze w formie, posiada mniejszy ładunek erotyczny”¹⁶ – pisze Anna Zarzycka. Trudno jest się z tym zgodzić. Zresztą sam Mitoraj niejednokrotnie mówi o erotyzmie swoich rzeźb, ale zawsze stara się go uwznioślić:

Eros jest dla mnie pojęciem o nieokreślonej płci, jak piękno, jest to stan bytu w danym momencie [...] Przedstawiam też erosa w postaci kobiecej albo androgenicznej. Uduchowienie erosa podnosi zwierzęcą seksualność do rangi piękna i dobra. W „apolińskim” świecie postać męska była dominująca, podobnie jak w naszej kulturze chrześcijańskiej – popatrzmy choćby na dzieła Michała Anioła. Ikarii chciałem nadać ten stan bycia w erosie, czyli męski i żeński zarazem. To fascynujące i przemawia do mnie jako zagadka i oczekiwanie tajemniczej, nieznannej mi postaci. Dodać muszę, że poszukiwanie mojego ojca, a przez to samego siebie, miało duży wpływ na używaną przeze mnie męską symbolikę. Piękne ciało bez duszy i bez inteligencji wcale mnie nie ciekawi, musi też oddychać erotyzmem¹⁷.

Androgynizm, piękno młodego, męskiego ciała, a także uwznioślenie Erosa – to wątki prowadzące ku erotyzmowi homoseksualnemu. To, co widoczne i precyzyjne, nie zostało przez artystę zwerbalizowane, pozostaje więc tylko w sferze percepcji i recepcji. Jedynym wypowiadającym się na ten temat badaczem, spoglądającym od wewnątrz tej kultury jest Paweł Leszkowicz:

Erotyzm u Mitoraja obecny jest w męskim ciele, nie tylko poprzez mistrzowskie oddanie genitaliów i mięśni, lecz także poprzez niemalże sadomasochistyczne wiązanie, które nadaje dynamizmu, a jednocześnie pasywności wojerystycznie wystawionym ciałom lub ich fragmentom [...] ten gejowski wymiar sztuki Igora Mitoraja wydaje się oczywisty¹⁸.

I to, w sposób specyficzny, łączy twórczość Mitoraja z antykiem, w którym homoerotyzm jest nie tyle wyrazem orientacji seksualnej, co elementem paidei – wychowania i męskiej

¹⁵ Rydyger 2006: 44.

¹⁶ Zarzycka 2015: 47.

¹⁷ Constantini, 2003: 74–75

¹⁸ Leszkowicz 2010: 62–63.



Il. 2.
Igor Mitoraj, *Coppia per L'eternità*,
2012, Villa Romana del Casale,
Sycylia, fot. E. Kubiak



Il. 3.
Igor Mitoraj, *Luci di Nara II*, 2014, Villa Romana del
Casale, Sycylia, fot. E. Kubiak



Il. 4. Igor Mitoraj, *Eros bendato*, 1999, Kraków, fot. P. Majorczyk

przyjaźni (il. 2). Jest też łącznikiem pomiędzy klasycyzmem Winckelmanna, pięknem, erotyzmem i postmodernizmem. Jeszcze raz oddajmy głos kuratorowi wystawy „Ars Homo Erotica”:

Romantyczny hellenizm, łączący homoseksualizm, męskie piękno i antyczną cywilizację, jest jednym z głównych wyznaczników kultury homoseksualnej. Klasyczny akt męski był przez wieki w kulturze zachodniej kodem sztuki homoseksualnej, który umożliwiał artystom eksplorację i estetyzację męskiego ciała oraz stawiał ciało męskie w centrum kanonu piękna¹⁹.

Charles Jencks zwracał uwagę, że cechą charakterystyczną sztuki postmodernistycznej jest podwójne kodowanie²⁰, zapewne męskie akty Mitoraja prowokują do takiego odczytania.

Jedną z estetycznych kategorii związanych z homoerotyzmem jest kamp. Trudny do nazwania, raczej wyczuwalny niż poddający się definiowaniu, jest świadomym kiczem, grą

smaku, sposobem autokreacji i refleksji. Leszkowicz używa tego terminu także w stosunku do sztuki Mitoraja, co może być ważnym argumentem wobec tych, którzy oskarżają go o kicz.

Refleksyjność estetyczna

Mimo deklaracji artysty, że nie interesuje go estetyka, chciałabym zwrócić uwagę na estetykę rozumianą nieco głębiej niż tylko powierzchowna stylistyka czy ogólny wygląd. Chodzi o estetykę jako refleksję, czy ściślej jako jeden z rodzajów refleksyjności. Proponuję tu bowiem mniej znaną koncepcję „nowoczesności refleksyjnej”, przedstawioną w książce *Modernizacja refleksyjna* autorstwa socjologów: Scotta Lascha, Ulricha Becka i Anthony’ego Giddensa. Należy zaznaczyć, że refleksyjność jest przez nich rozumiana jako powszechne podawanie w wątpliwość, krytyka tak norm społecznych, jak i tradycji:

Światy naturalne są dziś całkowicie przesiąknięte refleksyjną wiedzą, nie powoduje ona jednak, że jako zbiorowość kontrolujemy nasze przeznaczenie. Mamy raczej do czynienia z sytuacją odwrotną: przyszłość w mniejszym niż kiedykolwiek stopniu przypomina przeszłość i na pewnym podstawowym poziomie stała się niebezpieczna²¹.

Jeśli więc przeszłość nie ma już żadnego związku z teraźniejszością i przyszłością, to czy warto się jeszcze do niej odnosić w sztuce, traktować ją jako ponadczasową i uniwersalną czy wręcz przeciwnie, rozumieć ją należy jako obcą i nierozpoznawalną? Lasch opisał trzy typy refleksyjności współczesnej: kognitywną, estetyczną i hermeneutyczną. Refleksja kognitywna obejmuje problemy społeczno-polityczne, estetyczna i hermeneutyczna zaś możliwa jest do zaobserwowania w sztuce. Refleksja hermeneutyczna poszukuje przywiązania i troski o tradycję (choćby ikonograficzną), snuje konkretne opowieści, zawiązuje wspólnotę. Refleksyjność estetyczna dekonstruuje i naśladuje to, co da się naśladować, ujawniając swą etykę innego, a nie tego samego. Nawet jeśli sam artysta tworzy w wyniku namysłu hermeneutycznego, to co pozostaje nam, obiorcom, w kontakcie z dziełem? Czyż nie musimy podtrzymywać refleksyjności estetycznej? Na zewnątrz jeszcze piękno, antyk, mit – w środku pustka, znaczące bez znaczonego, maska pośmiertna tradycji?

¹⁹ Leszkowicz 2010: 61–62.

²⁰ Jencks 1987: 130.

²¹ Beck, Giddens, Lash 1994: 8.

W badaniach recepcji dziś pyta się o to, co i w jaki sposób wybrano i użyto w celu „nadania wartości i statusu późniejszych kultur i społeczności”²². Co daje nam odwołanie się Mitoraja do antyku? Czyż nie poczucie upadku i pustki, jaka po nim pozostała? I nie jestem tu odosobniona, skoro Anna Zarzycka pisze:

Igor Mitoraj poprzez klasyczne piękno bada ułomności współczesnego świata. Artysta nieskazitelne ciała greckich herosów zastępuje ciałami niekompletnymi. To symbol harmonii, która zniknęła wraz z rozpadem starożytnych cywilizacji, symbol straconej na zawsze kompletności²³.

Dla uzasadnienia koncepcji (post)klasycyzmu Mitoraja posłużę się jeszcze słowami Andrzeja Kaliszewskiego:

Neoklasycyzm jest przykładem systemowego podejścia do kultury, widzenia jej jako zespołu zgodnych, powiązanych ze sobą elementów. (...) Może i powinien być dostrzegany jako środek ocalający przed doczesnością, materializmem, neobarbarzyństwem, otwierający drogę do idealnego uniwersum kultury obiektywnej prawdy (a więc soteryczny). Z drugiej strony, normy i wzory oferowane przez klasycyzm są synonimem imperatywów trudnych już dziś do realizacji, to ideały odnoszące się do wartości mających posmak wyjątkowości, ale i niespełnienia, obiektu li tylko nostalgii²⁴.

Zapewne z takim określeniem klasycyzmu Igor Mitoraj by się zgodził, jednak nostalgia i poczucie niemożności sprawiają, że nie jest to neoklasycyzm, ale (post)–klasycyzm, nie nowe otwarcie, ale raczej coda.

²² Hardwick 2003: 3.

²³ Zarzycka 2015: 46.

²⁴ Kaliszewski 2007: 77.

Bibliografia

- Barthes 1999 = Roland Barthes, *S/Z*, Warszawa 1999
- Beck, Giddens, Lash 1994 = Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash, *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Stanford California 1994
- Berlin 2004 = Izajasz Berlin, *Korzenie romantyzmu. Wykłady wygłoszone w zakresie sztuk pięknych w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie*, Poznań 2004
- Costantini 2003 = Costanzo Costantini, *Igor Mitoraj. Blask kamienia*, Kraków 2003
- Galińska-Toborek 2016 = Agnieszka Galińska-Toborek, *Mit jako pretekst do refleksji nad kryzysem kultury*, w: *Acta artis. Studia ofiarowane profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. Aneta Pawłowska, Eleonora Jedlińska, Krzysztof Stefański, Łódź 2016: 117–123.
- Hardwick 2003 = Lorna Hardwick, *Reception Studies*, Oxford 2003
- Jencks 1987 = Charles Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987
- Kaliszewski 2007 = Andrzej Kaliszewski, *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych*, Kraków 2007
- Kuspit 1992 = Donald Kuspit, *Classical integrity under the condition of modern loss of integrity* in: Donald Kuspit, Giovanni Testori, *Igor Mitoraj* (catalogo mostra Accademia Italiana delle Arti Applicate), Milano 1992, tłum własne cytatu
- Leszkowicz 2010 = Paweł Leszkowicz, *Art pride: rozkosz i emancypacja sztuki gejowskiej w Polsce*, Warszawa 2010
- Mitoraj 2006 = *Mitoraj: Kraków, Paryż, Rzym/Kraków, Paris, Rome*, Kraków 2006
- Przybylski 1983 = Ryszard Przybylski, *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983
- Rydygier 2006 = Monika Rydygier, *Kształt figury, przestrzeń mitu*, [w:] *Mitoraj: Kraków, Paryż, Rzym/Kraków, Paris, Rome*, Kraków 2006: 42–48
- Sarzyński 2014 = Piotr Sarzyński, *Igor Mitoraj, polski rzeźbiarz w Toskanii*, „Polityka” 2014, [6.10.] wyd. online
- Winckelmann 1974 = Johann Joachim Winckelmann, *Opis Torsa w rzymskim Belwedrze*, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, red. Elżbieta Grabska, Maria Poprzęcka, Warszawa 1974
- Zarzycka 2015 = Anna Zarzycka, *Maestro Mitoraj*, „La Rivista” 16, 2015: 41–49, online: LaRivista16-Mitoraj.pdf (lente-magazyn.com)

Summary

The (Post)Classicism of Igor Mitoraj

The work of Igor Mitoraj exists somewhere between Classicism and Postmodernism. It is located after Modernism, but also after Classicism. So what is classic in the work of Mitoraj? Myth, figurativeness, attachment to material and good workmanship, and beauty (at least declaredly). What does Mitoraj have in common with Postmodernism? Vagueness, understatement, fragmentation, emptiness, lack of a single narrative, double coding (eroticism), camp (oscillating around kitsch), departure from intellectualism in favor of metaphors. Some characteristic features linking Mitoraj with Classicism and Postmodernism are analyzed in the article: myth, beauty, eroticism and aesthetic reflection. The results of such analysis indicate that the reception of his art may significantly differ from what the author himself intended.