

W malarstwie nie chodzi o piękno. Z Martą Tarabulą o Jarosławie Modzelewskim

Wiele lat temu spytałam Modzelewskiego, dlaczego właściwie ciągle maluje kaleki, osoby brzydkie, stare, nieładne, przysadziste, bułowate itd. Dlaczego na obrazie „Wczasowicz w Kołobrzegu” namalował sinoniebieskiego starca zamiast pięknej szesnastolatki. On odpowiedział: „Bo szesnastolatka poszła na plażę...” Po czym dodał, już na serio: „Człowiek wymagający opieki, człowiek niezbyt ładny, człowiek który nie może przekroczyć kłopotu czy niezdarny, nieforemny, niepiękny w taki sensie żurnalowym – wydaje mi się, że w każdym człowieku jest taka strona, która może z czymś nie wygrać, może nie podołać, może być pewną słabością – on jest w obrazach, bo taki człowiek w ogóle jest. I taki człowiek wymaga też żeby się nim zająć, żeby mu się przyjrzeć, żeby zaistniał wyraźnie”. I to jest jego credo. Myślę, że w jakiś sposób czuje się je w jego obrazach – mówi krytyczka sztuki, Marta Tarabulą o twórczości Jarosława Modzelewskiego, który jako jeden z grupy artystów bierze udział w projekcie Teologii Politycznej „Namalować katolicyzm od nowa”.

Hanna Nowak (Teologia Polityczna): Jarosław Modzelewski podkreślał kiedyś kluczowe znaczenie obserwacji w swojej twórczości – trochę jak młody artysta w nowym filmie Sorrentino „To była ręka Boga”, kiedy podczas rozmowy ze słynnym reżyserem wyznaje, że właściwie jedyne co potrafi, to obserwować. Jak przejawia się ta postawa „podglądania świata” w jego obrazach?

Marta Tarabuła (historyczka i krytyczka sztuki, właścicielka Galerii Zderzak): Obserwacja jest oczywiście bardzo ważna, ale to nie wszystko. Modzelewski nieco kokieteryjnie mówi, że maluje tylko z obserwacji i że to, co oglądamy na obrazach - to zdarzenia gdzieś widziane, zapamiętane. „Oddać sprawiedliwość widzialnemu światu” - mógłby powtórzyć za Conradem, który był jednym z jego patronów. Sam chętnie zastrzegł się, że tak naprawdę nie są to żadne wymyślone sceny – jakiś stary facet siedzi z laską na wannie w środku miasta albo jakaś kobieta wsiada na rower w kierunku Magdalenki, albo ktoś otwiera drzwi domu nr 35 w miejscowości Rogozina, którą właśnie mija pociąg – to są sceny zapamiętane, które pojawiają się na obrazach z początku lat 90. Waśnie te konkrety zawarte już w tytułach mogłyby posłużyć jako dowód, że autor nic tu nie wymyślił, niczego do rzeczywistości nie dodał. Wszystko pochodzi z obserwacji. Prawda. A jednak...Uważny widz dostrzeże, że nie są to sceny całkiem realistyczne, namalowane 1:1. Na czym polega zabieg artysty? Paradoksalnie, na tym, co Modzelewski wydaje się „odbierać” tej rzeczywistości. Tak długo oczyszcza ją ze szczegółów, aż przedstawiona scena staje się uogólnieniem, przestaje dotyczyć konkretnej, pojedynczej sytuacji. I tutaj znajdujemy się już w dziedzinie pracy czysto malarskiej, czyli - jak lubi powtarzać Modzelewski - „prac ręcznych”. Widzimy konkretne decyzje kolorystyczne, rozstrzygnięcia kompozycyjne, które wymknęły się spod kurateli rzeczywistości: są wyłącznym wyborem artysty. Spójrzmy chociażby na tła tych obrazów - założone jednolitym „abstrakcyjnym” kolorem, nie mają nic wspólnego z realizmem. To także one -autonomiczne decyzje malarskie - wpływają na to, że każdy z tych obrazów wydaje się być czymś więcej niż tylko zwykłą sceną napotkaną w życiu. Zresztą Modzelewski od początku o tym mówił – w sposób nieco zabawny, trochę zawoalowany, trochę autoironiczny – że tak naprawdę chodzi o... wieczność.

Ociosywanie scen z realizmu służy odkryciu ich transcendentnej natury?

Jedna z wystaw Modzelewskiego w Zderzaku miała nawet taki tytuł „Nie dosyć, że kalectwo to w dodatku wieczność”. Oczywiście przeciwstawienie kalectwa wieczności jest również zabiegiem ironicznym – cóż ma bowiem jedno do drugiego. Być może to kalectwo podkreślone w tytule oznaczałoby, że są to jakieś bardzo konkretne przypadki ludzkiego pojawiania się w świecie, przeciwstawione temu ogromnemu obszarowi wieczności, do którego dążymy i do którego – jak twierdzi sam autor – również prowadzi jego malarstwo.

Przyciśnięty do muru, przyznaje, że w jego wypadku początkiem wszystkiego, początkiem malarstwa była „tęsknota za niewiadomym”. To ona sprawiła, że uczeń technikum elektrycznego, osoba ukierunkowana wcale nie humanistycznie ani nie artystycznie nagle zwróciła się do sztuki – dziedziny całkiem ezoterycznej. Spowodowała to owa nieokreślona tęsknota za „czymś więcej”.

Czyli można mówić o pewnym rodzaju *sacrum* w twórczości Modzelewskiego?

Z pewnością można mówić o jakiejś tęsknocie za transcendencją. Mogę przytoczyć nawet dokładne sformułowanie artysty. Powiedział kiedyś, że już na początku swojej drogi wiedział, że sztuka to jest „coś, co wykracza poza zwyczajność świata”. Nie byłby sobą, gdyby tego nie zobrazował dosłownie. Wykraczanie poza rzeczywistość teraźniejszą Modzelewski lubi podkreślać w swojej twórczości poprzez sposób ujęcia tematu : drzwi, które uchylają się by ukazać fragment świata z tamtej strony, człowiek wyglądający przez okno, ktoś opierający się o barierkę i patrzący przed siebie. Przypominam sobie taki dziwny, conradowski obraz, bodajże pod tytułem „Przemysłne zwierzę”.

Przedstawia psa w kapeluszu, który siedzi na końcu mola i wpatruje się w bezkresną dal. Inny, o „tricksterskim” tytule „Wchodzę albo wychodzę” – nie wiadomo, czy malarz jest po tej czy po tamtej stronie; albo „Mała furtka”- furtka prowadząca do świata malarza: przez uchylone drzwiczki, zamiast wiejskiej drogi, widzimy triadę barwną... Tego typu tropy, które jakby mimochodem podrzuca autor, to raj dla interpretatorów.

Czyli ta otwartość – otwarte drzwi, furtki, również charakterystyczne dla Modzelewskiego uproszczenia, pozbawianie obrazów szczegółów – to wszystko są elementy wznoszące jego malarstwo na poziom uniwersalny. Zastanawiam się w związku z tym, jak wyobraża sobie pani malowany właśnie przez Jarosława Modzelewskiego obraz Bożego Miłosierdzia?

Zastanawiałam się nad tym i muszę przyznać, że gdy po latach znów zajrzałam do tej książki, [Jarosław w Modzelewski. „Obrazy 1980-2006. katalog raisonné”, przyp. red.] to zauważyłam wiele elementów, które - widać to teraz, z perspektywy lat - prowadziły go krok po kroku w stronę tego wyzwania.

Ma pani na myśli cykl *Caritas*?

Caritas jest już wątkiem późniejszym. Tymczasem pierwsze zapowiedzi tego typu myślenia pojawiły się już w momencie dyplomu, w którym pojawiło się pojęcie ikony. Ta bardzo wczesna fascynacja ikoną również dowodzi, że już wtedy malarstwo pochwyciło go i przekonało do siebie - tym, że jest oknem, które otwiera się na inną rzeczywistość. Po drugie, zwróćmy uwagę na to, że Modzelewski od samego początku starał się znaleźć swoje miejsce wobec tradycji. To nie jest postawa awangardowa, to nie jest też postawa często łączonych z Modzelewskim jako ich patronem - artystów z grupy „Ładnie”.

Awangarda odcina się od tradycji, jest ukierunkowana w przyszłość, w stronę postępu, w stronę budowy nowego człowieka – to jest inżynieria społeczna, z którą Modzelewski nie ma nic wspólnego. Z kolei „Ładności” malowali na zasadzie „what you see is what you get”, programowo odzegnując się od transcendencji.

Wróćmy na chwilę do wątku relacji Modzelewskiego z tradycją.

Modzelewski zdaje sobie sprawę, że jest ogniwem w długim ciągu artystów. Próbując znaleźć, jak pisał – „swoje miejsce na ziemi „– chciał „oddalić od siebie myśl o duchowej bezdomności”. Tym lekarstwem na utratę pamięci było właśnie zwrócenie się do tradycji: przepracowanie takich tematów jak martwa natura, pejzaż, bardzo wyraźne odniesienie do Malewicza, który przecież też próbował doprowadzić malarstwo na skraj tego, co niewiadome, nieznane. Potem, kiedy mu się to nie udało, powrócił do figuracji. Właśnie z tego etapu „tragicznego Malewicza”, który przestał już być prorokiem suprematyzmu, Modzelewski wiele zaczerpnął. Jest na przykład bardzo słynny, zniszczony z resztą przez niego obraz, do którego mamy szkic: „Kazimierz Malewicz papieżem malarstwa”. Tam jest postać papieża powtórzona czterokrotnie, jak cztery pory roku, namalowana przy pomocy metod Malewiczowskich – czystym kolorem, geometryzowaniem. Modzelewski sięgał też do tradycji romantycznej, odwoływał się do Holderlina, studiował jego poezję, tragiczną wędrówkę, życie, zamknięcie w wieży w Tybindze. Jest taki obraz - „Holderlin w mundurze napoleońskim”. Modzelewski maluje mundur ze szczegółami natomiast twarz Holderlina jest twarzą trupa, jakby pośmiertną maską. „Cóż po artyście... (...)?” - pytał Holderlin.

Mamy więc wątek romantyczny, a z drugiej strony ten element pesymistyczny czy nawet nihilistyczny. Jest też moralny wątek conradowski, który pojawia się pod koniec wczesnego okresu twórczości Modzelewskiego. Bohater Conrada - Marlow - jako obserwator rzeczywistości, jako świadek. Tu można budować wręcz piętrowe interpretacje. Nie będziemy się jednak w nie wdawać, aby nie odejść od tematu tradycji – tego, co okazało się obce następnym pokoleniom artystów.

Dla Modzelewskiego z kolei odwoływanie się do tradycji jest czymś zupełnie naturalnym.

Są tacy artyści, którzy przebywają we wszystkich czasach naraz. Należał do nich na przykład zmarły niedawno Zbigniew Makowski, który - nie opuszczając swego fotela w warszawskim mieszkaniu przy Mokotowskiej rozmawiał z Dantem i Petrarą, kontemplował katedrę w Chartres albo wędrował z Nadją i Bretonem po Paryżu.

Przypuszczam, że podobnie - choć może nie tak ekstremalnie - podchodzi do tych kwestii Modzelewski. Dużo jeździ, ogląda sztukę dawną, włoską. Quattrocento to jego ulubiona epoka. Patrzy na tamte dzieła okiem malarza, potrafi wejść z nimi w szczególny kontakt - to rozmowa malarza z malarzem. To jest bardzo cenna umiejętność, rzadko spotykana nawet wśród artystów.

Mamy więc wiele motywów, które osadzają Modzelewskiego w tradycji. A stąd jest już tylko krok do tradycji chrześcijańskiej – o ile w ogóle nie znajdujemy się w niej od początku.

Wróćmy teraz na chwilę do wątku *Caritas*.

Podobnie jak w przypadku serii Elementarzy, malarstwa "tautologicznego" z początku lat 90., także i tym razem inspiracją stało się specyficzne znalezisko: kalendarz Caritasu z fotografiami, chyba jeszcze z lat pięćdziesiątych, z czasów gdy *Caritas* podlegał państwu. Modzelewski znalazł w tym kalendarzu zdjęcia i fragmenty mówiące o tym, czego też ten *Caritas* nie czyni dla dobra biednych i wykluczonych. Pierwsze dwa obrazy, które powstały na podstawie tamtych fotografii to było „Caritas chłopcy”(1998) i „Caritas dziewczęta”. Po raz pierwszy zresztą - nie licząc wcześniejszego obrazu „Kino” - to były kompozycje wielofigurowe. Tak się bowiem składa, że pomoc Caritasu jest świadczona zbiorowo: na obrazach z tej serii mamy do czynienia z grupami osób, którym się pomaga.

Opieka ta nie prezentuje się jednak zbyt sielankowo. Nawiasem mówiąc, jest taki obraz pod tytułem „Opiekun”, który przedstawia dużo bardziej empatyczną formę opieki, opiekę w formie czystszej, w jakimś sensie transcendentną. Obraz przedstawia opiekę człowieka nad koniem, wyrażoną jednym czułym gestem. Według Modzelewskiego to oni, nasi bracia mniejsi, stanowią bezpośrednią emanację dobra. Modzelewski powiedział kiedyś - ku zaskoczeniu wielu osób - że w malarstwie nie chodzi o piękno. Chodzi o dobro. I zwierzęta bardzo często się u niego pojawiają właśnie w roli tych emanacji dobra. Moim zdaniem „Opiekun” to obraz właściwie religijny.

Natomiast gdy uważniej przyjrzymy się cyklowi *Caritas*, możemy dojść do niepokojącego wniosku, że temat opieki nie jest wcale taki oczywisty... W chłopięcej orkiestrze są właściwie sami dorośli mężczyźni. Trzymają „instrumenty” jak dzieci w przedszkolu. Nie grają na niczym poważnym –

skrzypcach, puzonie, trąbce. Zamiast tego – na trójkacie, grzechotce. Siostra akompaniuje im na harmonii. Z podobną sytuacją mamy do czynienia na obrazie z dziewczynkami. Siostra wygrywa dziewczynkom na pianinie melodię, a one z pełnym zaangażowaniem śpiewają. Ale, gdy przyjrzymy się dokładniej, chyba zobaczymy jak fałszują...

W dodatku są dość przerośnięte.

Tak. Być może nie mamy wcale do czynienia z opieką. Może to jest jakiś rodzaj przemocy? Może chodzi o pokazanie podszewki „caritas” w postaci poczucia pewnej wyższości ze strony opiekującego się wobec wymagającego opieki?

Chodzi o jakiś rodzaj moralnego zadowolenia?

Być może zbliżamy się do pojęcia grzechu, może grzechu pychy? Zatem cykl *Caritas* byłby na pewno jakimś rozważaniem postaw chrześcijańskich, ale - przynajmniej moim zdaniem - nie byłby on bezpośrednim krokiem w stronę obrazu religijnego. Już prędzej uznałabym za takie te prace, które powstały przy okazji pierwszej komunii jego córki, czyli chyba w roku 2000, przedstawiające wnętrza kościelne i rozgrywające się tam sceny. Do tego cyklu należy przepiękny obraz „Gaszenie paschału” czy „Diakon”. Właściwie w ogóle się nie zdarza żeby współczesny artysta malował na obrazach wnętrza kościoła. To był jakiś krok w nieznaną stronę.

W dodatku na tych obrazach przedstawione są bardzo techniczne czynności, a nie na przykład elementy liturgii.

Tak, widać tu wyraźnie nawiązanie do tych prostych czynności, wykonywanych przez jego bohaterów. Modzelewski często ukazuje czynności związane z pracą. Przypomnijmy chociażby „Dobrego rybaka”, który oczywiście był interpretowany również w kategoriach chrześcijańskich – jako „dobry pasterz” albo rybak, który łowi dusze. Modzelewski takiej wykładni zaprzeczył, twierdził, że to jest po prostu czynność higieniczna, która polega na tym, że rybak odławia martwe rybki ze stawu, żeby te żywe się nie zatręły. Ale jak się przyjrzymy temu obrazowi, który składa się z samych błękitów i jest dla autora na tyle ważny, że pojawia się później w innym obrazie jako autocytat - to dostrzeżemy, że jednak odsyła nas gdzieś dalej... U Modzelewskiego praca rozumiana jest jako troska – Heideggerowskie *Sorge*. To troska, zdaniem Heideggera, umożliwia nam wgląd w istotę życia, to ona jest główną cechą *conditio humana*: jest przed nami mnóstwo rzeczy niepewnych, które są przedmiotem naszej troski... Dobry rybak troszczy się o dobrostan mieszkańców stawu. Czyni dobro. Modzelewski lubi podkreślać, że w obrazach chodzi właśnie o dobro – sztuka „jest dodawaniem jakiegoś dobra w świecie”, niekoniecznie piękna. Moim zdaniem, „Dobry rybak” to mógłby być śmiało obraz ołtarzowy.

Kolejnym istotnym w tym kontekście obrazem jest „Pomiar ciśnienia i poziomu cholesterolu we krwi w Powsinie”. Oczywiście Modzelewski powie, że zaobserwował taką sytuację podczas jakiegoś festiwalu plenerowego – w namiocie, w ramach promocji zdrowia, można było sobie zbadać krew i zmierzyć ciśnienie. Widzimy jednak, że poprzez monumentalizację, odrealnienie postaci i przestrzeni, obraz ten z całą pewnością odwołuje się do transcendencji. Myślę więc, że Modzelewski sobie z tematem Miłosiernego Jezusa jakoś poradzi, chociaż sam twierdzi, że jest to dla niego duże wyzwanie.

Zatrzymajmy się na chwilę przy stosunku Modzelewskiego do swojego malarstwa. Może to ciągle „zbijanie” komentarzy interpretujących je w bardzo określonym kierunku jest pewnego rodzaju buntem przeciwko dominującemu modelowi sztuki współczesnej, która właściwie nie istnieje bez komentarza. Może to ekspresja postawy malarskiej, rodzaj przekory?

Wyłaniają nam się dwie warstwy tego zagadnienia. Z jednej strony rzeczywiście, można to rozumieć jako formę buntu przeciwko sztuce, która istnieje dopiero wtedy gdy się ją wytłumaczy. Drugi poziom polega na tym, że w dzisiejszych czasach o pewnych rzeczach nie powinno się mówić. One tam są, co nie znaczy wcale że muszą być głośno wypowiedziane.

„O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”?

Tak. Dlatego namalowanie „Bożego Miłosierdzia” dzisiaj, to duże wyzwanie, nie tylko dla Modzelewskiego. Być może on potrafi namalować tak, by - sobie tylko znanym sposobem - ominąć rąfki sentymentalizmu. Tego Modzelewski zawsze bał się jak ognia. Z jednej strony nie chciał osunąć się w patos, a z drugiej w sentymentalizm. A przecież mówi o rzeczach naprawdę ważnych i sprawach – nie bójmy się tego słowa – patetycznych. Jego malarstwo jest o dobru, moralności, o tym co jest najważniejsze – o transcendencji, o niewiadomym.

Zbytńia dosłowność sprawiałaby, że patos formy „kanibalizowałby” patos treści.

Właśnie. I dlatego on bardzo trafnie i celnie za każdym razem go kontruje.

Jeśli mowa o kontrastach, chciałabym zapytać o pokrewieństwo Modzelewskiego z twórczością grupy *Neue Wilde*. Czy to odniesienie jest w pani opinii zasadne?

To jest porównanie, które narzuca się ze względu na czasy, w których Modzelewski debiutował. Przy tym *Neue Wilde* to bunt, krzyk – natomiast Modzelewski był najbardziej spokojny ze wszystkich malarzy Grupy – nie tyle w sensie temperamentu, co malarskich uporządkowań obrazu. Nawiasem mówiąc, jak pierwszy raz się zetknęłam z Grupą, w Dziekance, to wszyscy bardzo głośno wykrzykiwali, śmiali się i przerzucali dowcipami. Modzelewski jako jedyny siedział w kącie i nic nie mówił. No i z tego kąta w końcu wychynał.

Istotna jest jeszcze jedna kwestia. Intryguje mnie to, że gdyby rozpatrywać cykl *Caritas* w kategoriach politycznych, to mogłoby okazać się, że jest on bardzo lewicowy. Są na nim obecni inni, „gorsi”, wykluczeni, ludzie z niepełnosprawnościami. Zwróćmy jednak uwagę, że Modzelewski zaczął ten wątek drażnić w czasach, kiedy jeszcze w ogóle nie było to modne – w późnych latach dziewięćdziesiątych. Po drugie, próbował pokazać podszewkę tych zjawisk. Już wtedy obnażał pewnego rodzaju hipokryzję, która może się łączyć z postawą pozornego szacunku, poparcia dla Innego. Modzelewski podchodzi do tego tematu w sposób nie ideologiczny, a ludzki. Myślę, że za to ludzie go lubią, dlatego jest tak popularny. Wiele lat temu spytałam go, dlaczego właściwie ciągle maluje kaleki, osoby brzydkie, stare, nieładne, przysadziste, bułowate itd. Dlaczego na obrazie „Wczasowicz w Kołobrzegu” namalował sinoniebieskiego starca zamiast pięknej szesnastolatki. On odpowiedział: „Bo szesnastolatka poszła na plażę...” Po czym dodał, już na serio: „Człowiek wymagający opieki, człowiek niezbyt ładny, człowiek który nie może przekroczyć kłopotu czy niezdarney, nieforemny, niepiękny w taki

sensie żurnalowym – wydaje mi się, że w każdym człowieku jest taka strona, która może z czymś nie wygrać, może nie podołać, może być pewną słabością – on jest w obrazach, bo taki człowiek w ogóle jest. I taki człowiek wymaga też żeby się nim zająć, żeby mu się przyjrzeć, żeby zaistniał wyraźnie”. I to jest jego credo. Myślę, że w jakiś sposób czuje się je w jego obrazach.

Nawiasem mówiąc, w okolicach roku dwutysięcznego, kiedy zaczyna rozwijać cykl *Caritas*, malować wnętrza kościelne, tworzyć martwe natury, jakby znika jego ironia. Te przedstawienia, tytuły przestają balansować na granicy gier językowych, nie starają się za wszelką cenę równoważyć poważnych treści, zdaje się że są już obrazami „na serio”. To też w jakiś sposób zbliża go do tematów religijnych.

Zatrzymajmy się przy wnętrzach kościelnych. Przywodzą one na myśl niektóre prace Nowosielskiego. Czy Modzelewski w jakiś sposób powraca tu do swoich początków i inspiracji ikoną?

To jest bardzo ciekawa kwestia. Zastanawiam się nad tym, co sprawia, że współczesne malarstwo religijne, jeśli nie jest ostatnim kiczem, musi w jakiś sposób odwoływać się do ikony. Mamy np. kościół Nowosielskiego w Wesołej, dzieła Mateusza Środonia – wszystko co jest jako tako strawne w sensie nowoczesnego podejścia do wystroju kościoła, musi się cofnąć do czasów ikony, do wyraźnie określonego kanonu Czy to obnaża nikłe możliwości sztuki współczesnej? Czy to jest kwestia wiary, którą artyści mają lub nie mają, a jeśli nie mają, to nie mają czego „skonkretyzować” w przedstawieniach religijnych? Nie wiem. To jest bardzo interesujący, osobny problem.

Jaka jest przyszłość sztuki sakralnej? I z drugiej strony, czy jesteśmy jeszcze zdolni do jej odbioru? Czy potrafimy być obserwatorami?

Bardzo modna od czasu mowy noblowskiej Tokarczuk jest postawa „czułego narratora” i „czułego obserwatora”. Może to się jakoś przebije do świadomości powszechnej i wynikną z tego dobre rzeczy. Popularność książki „Czuła przewodniczka”, rozmaite kursy *mindfulness* i wiele innych zjawisk wskazuje na obecne w społeczeństwie potrzeby – aby się zatrzymać i uważnie popatrzeć na rzeczywistość dookoła, zauważyć jej mikroaspekty, drobne elementy – co z resztą poeci, artyści robili od zarania dziejów. W kwestii zdolności obserwacji nie mam więc obaw. Obecnie postawa uważności wchodzi do popkultury, nadaje ton. A nawet jeśli jeszcze nie nadaje, to nada go wkrótce. Natomiast, jeśli chodzi o sztukę w Kościele, to obawiam się wielu rzeczy, nie miejsce tu na to, by wszystkie wymieniać. Z pewnością potrzebne są możliwości mecenatu. Warto więc docenić inicjatywę Teologii Politycznej „Namalować katolicyzm od nowa”, która stara się te możliwości otworzyć. To jednak nie wszystko. Wydaje mi się, że aby namalować dobry obraz sakralny, konieczna jest jakaś postawa wiary, postawa chrześcijańska ze strony artysty. To jego osobista duchowość musi nabrać materii w obrazie. Można oczywiście odmalować piękną kopię rzemieślniczo, ale będzie tam brakowało „tego czegoś”, które sprawia że chcemy się przed tym obrazem modlić. I to jest prawdziwe wyzwanie dla artystów, którzy zgodzili się „namalować katolicyzm od nowa”. Zobaczymy.

Z Martą Tarabulą rozmawiała Hanna Nowak

Jarosław Modzelewski o projekcie „Namalować katolicyzm od nowa” - film

Obrazy wymienione w tekście:

Pion i poziom, 1994

Rogozina 35, 1994

Kobieta wsiada na rower w kierunku Magdalenki 1993

Przemysłne zwierzę. 1985

Wchodzę albo wychodzę 1996/97

Mała furtka 1993

Kazimierz Malewicz papieżem malarstwa 1983-84

Holderlin w mundurze napoleońskim 1985

[młody i stary Holderlin i inne, 1984]

[Marlow na tle pociągu do Rosji i inne , 1984]

Kino 1989

Caritas chłopcy 1998

Caritas dziewczęta 1998

Opiekun 1990

Gaszenie paschału 2000

Diakon 2000

Dobry rybak 1992

Pomiar ciśnienia i poziomu cholesterolu we krwi w Powsinie 1993

Wczasowicz w Kołobrzegu 1999 - 2000

[wnętrza kościelne 2001]