

O sztuce rezygnacji w Sztuce

KATARZYNA STANNY

(Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie)

Rodzi się człowiek – przyszły artysta. Talent, pasja, umiejętności, które w sobie odkrywa, powodują, że sztuka powoli wypełnia jego życie. Piękne życie, pełne uniesień i twórczych wizji. Może dogonić własne wyobrażenia w rzeczywistych realizacjach jest spełniony, nie potrzebuje z niczego rezygnować. W miarę wchodzenia coraz głębiej w sferę sztuki, powoli zaczyna jednak rezygnować z osobistej wolności. Bycie bowiem prawdziwym artystą jest swego rodzaju rezygnacją, świadomą lub nie, z najszerszej pojętej wolności w najbardziej powszechnym rozumieniu tego słowa. Wolny zawód, jak zwykle nazywać się zajęcia nie mieszczące się w ścisłych ramach czasoprzestrzennych, jest tylko wówczas wolnym zawodem, kiedy pozbawiony jest pasji, natomiast pozbawiony pasji tworzenia przestaje być zawodem prawdziwie artystycznym. Pasja twórcza napędzająca artystę niczym perpetuum mobile do ciągłych poszukiwań, które stają się motorem życia, powoduje, że wolność przeradza się w zniewolenie, swego rodzaju uzależnienie, jakim jest kontakt ze sztuką i podejmowanie się coraz to nowych, szeroko pojętych projektów artystycznych. Konieczność samorealizacji, tak ważna dla artysty, powoduje, że o rezygnacji z twórczości nie może być mowy, jest ona bowiem potrzebna do życia, bowiem bez niej prawdziwy artysta przestaje widzieć jego sens. Bywają zatem takie formy wolności, które dla innych byłyby jej ograniczeniem. Są wówczas rezygnacją z samoograniczenia i mogą stać się pułapką. Dlatego, stając się prawdziwym Artystą, trzeba na nią uważać. Artysta tworzy, pracuje, powstają dzieła będące wynikiem połączenia jego wizji z przeniesieniem jej w materię rzeczywistą: dwu- lub trójwymiarową. Może to być obraz, grafika, rzeźba, instalacja, film, bowiem to kurator decyduje o tym, czy stworzony obiekt jest obiektem sztuki czy nie. Sztuką może być zatem wszystko, co przeniesione do galerii zostanie wystawione i przez kuratora albo krytyka podniesione do rangi sztuki, nie zawsze – niestety – pięknej.

Piękno w klasycznym rozumieniu tego słowa przestało być wartością samą w sobie, są jednak dzieła ponadczasowe, które poddane wpływowi pewnego rodzaju rezygnacji, znalazły miejsce niepodważalne i bezdyskusyjne. Jednym z nich jest

klasyczny pomnik zwycięstwa z początku II wieku p.n.e., pełna dramatycznego wyrazu rzeźba Nike z Samotraki.

Niezwykłej urody i rzeźbiarskiego wyrazu posąg przedstawiający skrzydlatą kobietę bez głowy stanowi jeden z piękniejszych eksponatów paryskiego Luwru (marmur, wys. 240 cm):

» Nike – bogini zwycięstwa, znaleziona w ruinach świątyni Kabirów na Samotrake w 1863 roku, należy do najbardziej znanych rzeźb greckich okresu hellenistycznego. Wykonana prawdopodobnie około 180 roku p.n.e. przez rzeźbiarza z Rodos stała pierwotnie na cokole przedstawiającym dziób okrętu wynurzający się z wysokich fal¹.

Oto bogini spłynęła na dziób statku, jej wielkie skrzydła są szeroko rozpostarte, lecz ona sama unosi się jeszcze w powietrzu pokonując przeciwne podmuchy potężnego wiatru.

Ta niewidoczna siła porywów powietrza staje się czymś namacalnym – nie tylko nadaje równowagę postaci, ale również kształt każdej fałdzie wspaniale ożywionej draperii.

W rezultacie mamy do czynienia ze współzależnością posągu i przestrzeni, która go otacza – związkiem, jakiego nigdy przedtem nie spotkaliśmy, ani jakiego jeszcze przez długie lata nie doświadczyliśmy².

Destrukcja, ograniczenie wywołane zniszczeniem stały się znakiem rozpoznawczym zadziwiającego marmurowego posągu, wzmacniając siłę artystycznego wyrazu.

Podobny los spotkał pozbawioną rąk nadnaturalnej wielkości postać – Afrodyty z Melos, popularnie znaną jako Wenus z Milo, przepiękny przykład rzeźby starożytnej Grecji, której autorem był prawdopodobnie Aleksander z Antiochii: „Niebywały triumf święci postać Afrodyty, patronki miłości i opiekunki zakochanych. W ujęciu rzeźbiarzy hellenistycznych jest pełną ziemskiej zmysłowości młodą kobietą, zajęłą codziennymi czynnościami”³.

Posąg prawdopodobnie znaleziono pośród ruin na wyspie Melos (Milo) w 1820 roku jako kompletną rzeźbę Afrodyty, trzymającej w lewej ręce złote jabłko (nagrodę dla bogini uznanej przez Parysa za najpiękniejszą). Jak podają źródła historyczne i legendy, marmurowa bogini trafiła wówczas na statek francuskiego żeglarza

1 Z. Sztetyło, *Sztuka grecka*, w: *Sztuka świata*, t. 2, red. nauk. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1999, s. 154.

2 H.W. Janson, *Historia sztuki od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy*, tłumacze różni, Warszawa 1993, s. 141.

3 Z. Sztetyło, *op. cit.*, s. 169.

Jules'a-Sébastienia-Césara Dumont d'Urville'a, który to statek podczas sztormu roztrzaskał się o skały. Niepełnej urody symbol piękna, harmonii, ładu i miłości trafił jednak mimo poważnego okaleczenia na dwór Króla Francji Ludwika XVIII. W budynku Luwru posąg oglądać można do dziś.

W przypadku obu opisanych powyżej rzeźb, najpierw nieznanymi los spowodował znaczne uszkodzenie kształtu pełnej piękna postaci, a następnie kuratorzy i historycy sztuki zrezygnowali z umieszczenia tych rzeźbionych z niezwykle wrażliwością posągów w magazynach, ze względu na ich ułomność. Destrukcyjna tak mocno wpisała się w historię omawianych dzieł, że Nike z głową czy kompletna postać Wenus z Milo byłyby dziś zaskakującymi obiektami, pozbawionymi symboliki, która stała się charakterystyczną częścią ich niezwyklej i tajemniczej opowieści. Obie rzeźby, symbolicznie ukazujące kobietę jako Wenus czy Nike stały się inspiracjami dla literatury pięknej.

W *Ludziach bezdomnych* Stefana Żeromskiego, Wenus z Milo to obiekt sztuki pięknej podziwiany przez Tomasza Judyma, stał się wyrazem symbolizmu w literaturze. Mimo okaleczenia, będącego pewnego rodzaju rezygnacją z pełnej harmonii i piękna, którego pierwotnie była symbolem, Wenus z Milo pozostała nim aż po czasy nam współczesne.

Nike z Samotraki stała się bohaterką wiersza Marii Pawlikowskiej (później Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej) zamieszczonego w tomiku *Pocałunki*. Poetka ukała tam metaforę tragicznej miłości w postaci niekompletnej, zniszczonej rzeźby:

» Ty jesteś jak paryska Nike z Samotraki,
o miłości nieuciszona!
Choć zabita, lecz biegniesz z zapalem jednakim
wyciągając odcięte ramiona...⁴

Innego rodzaju inspiracją stała się pięknie okaleczona Nike dla Leopolda Staffa:

» W wietrznych fałdach twych wiotkich szat muzykę słyszę
Lotu, którego żadne nie prześcigną ptaki
Czarująca bogini triumfu, o, Nike,
Co od wieków zdyszana leci z Samotraki!

Pośpiech potężnych skrzydeł twych powietrze chłoscze,
Niosąc zwycięstwo, sławę i liście laurowe.
Nie pragnę ich. I temu jedynie zazdrozczę,
Dla którego w porywie swym straciłaś głowę⁵.

4 M. Pawlikowska [Jasnorzewska], *Pocałunki*, Warszawa 1926, s. 35.

5 L. Staff, *Wybór poezji*, wybór A. Sandauer, Warszawa 1960, s. 109.

Rzeźba okaleczona, niepełna, która pozostała doskonałością mimo braku swej formalnej pełni, była motywem przewodnim również dla twórczości poetyckiej Zbigniewa Herberta, Antoniego Słonimskiego i Jana Lechonia. Bez głowy, ale za to ze skrzydłami zamiast rąk, stała się symbolem tragizmu i heroizmu tak często pojawiającym się w przekazach literackich.

W podobny sposób rezygnacja z pełnego dzieła na rzecz eksponowania jedynie fragmentów większej całości lub dzieł „okaleczonych,” jakie na stałe weszły do kanonu historii sztuki, dotyczy egipskiego Sfinksa czy fragmentów malowideł i rzeźb uratowanych z Pompei czy Herkulanum. W zamyśle tworzone jako ukończone dzieła sztuki, zostały częściowo zniszczone przez wpływ zewnętrznych, niezależnych od artysty czynników. Przetrwały do czasów nowożytnych w formie okaleczonych fragmentów i takimi już na zawsze pozostaną. Szeroko pojęta historia sztuki przyjęła je z należnym im szacunkiem, rezygnując z często niemożliwej do przeprowadzenia rekonstrukcji. Pewien rodzaj ułomności zdecydował natomiast o wielkiej sile wyrazu, a często także o głębszym przekazie niż ten, który pierwotnie był zamierzony przez artystę. Marzeniem każdego twórcy jest bowiem satysfakcjonujące ukończenie dzieła. Pytaniem, na które nie znajdziemy chyba odpowiedzi, jest to, czy ukończenie dzieła jest na pewno aby możliwe i kto o tym decyduje? Artysta? Krytyk sztuki? Czynniki zewnętrzne, które mogą zatrzymać proces powstawania dzieła w nieprzewidzianym dla autora momencie? Dzieło podpisane uznaje się za ukończone, złożenie podpisu jest pewnego rodzaju postawieniem przysłowiowej „kropki”. Dzieło, nad którym z powodów niezależnych od siebie artysta pracy nie ukończył, przed wystawieniem go w muzealnych salach z pewnością zostało poddane krytyce czy po prostu ocenie historyków sztuki.

Taka sytuacja miała miejsce w przypadku niektórych płócien Henri de Toulouse-Lautreca. Znany jest on z lekkich, nieco frywolnych zarówno pod względem tematyki jaki i sposobu artystycznego wyrazu – rysunków czy też z pięknie zakomponowanych, nawiązujących do japońskiej grafiki plakatów, reklamujących paryskie kabarety. Lautrec ma na swoim malarskim koncie rozpoczęte obrazy dużych rozmiarów, których nigdy nie ukończył. Przykładem mogą być dopiero rozpoczęte rysunkowe szkice na tekturze, malarskie szkice i podmalówki na niegruntowanych płótnach. Wiele z nich przedstawia wnętrza paryskich kabaretów i kawiarni oraz portrety artystek lokalnej sceny przełomu wieków takich, jak Jane Avril, La Goulue czy Yvette Guilbert. Portret tej ostatniej stał się ikoną francuskiego malarstwa okresu *fin de siècle*'u. Namalowana z niezwykłą wrażliwością, z mocnym, chłodnym światłem padającym od dołu głowa jasnowłosej kobiety, wsparta jest jedynie na szkicowo zaznaczonych, splecionych pod brodą, skrzyżowanych rękach, ubranych w czarne rękawiczki do łokci. Sylwetka pozostaje zaledwie zasugerowana w nie-dopowiedzianym, odważnym szkicu, który jednak w mistrzowski sposób ukazuje

giętki ruch pozującej aktorki. Portret malowany jest zdecydowanymi pociągnięciami pędzla na ciepłej w kolorze, szaro-żółtej tekturze, która w swej naturalności podkreśla chłód gamy malarskiej.

Czy rezygnacja związana z ukończeniem portretu wynikała ze świadomego założenia autora, czy z okoliczności życia kabaretowego, w którego wirze trudno było ukończyć rozpoczęty portret? Odpowiedź na to pytanie pozostanie tajemnicą, tak jak nie dowiemy się, czy nieukończone obrazy Lautreca, tak piękne w swej lekkości malarskiego szkicu, byłyby równie fascynujące, gdyby zostały ukończone. Można zaryzykować stwierdzenie, że ilość szkiców, niedokończonych dzieł, jakie pozostawił po sobie ten najbardziej paryski z paryskich artystów, jest nie tylko pewnego rodzaju zabiegiem formalnym (zaplanowanym bądź nie), ale także świadectwem pewnej cechy osobowości, jaką dostrzec możemy u każdego artysty, wnikliwie analizując jego dzieła. Dzieło bowiem – ukończone bądź nie – jest zawsze swego rodzaju portretem duszy swego autora. W tym miejscu pragnę przywołać zbeletryzowaną powieść Pierre'a La Mure *Moulin Rouge*, wspaniale opowiadającą o życiu, twórczości i potrzebie miłości tego znakomitego artysty. Znając biografię Lautreca, można zasugerować, że pewna lekka, kolorowa frywolność oraz niedokończenie wielu dzieł dobrze charakteryzują cechy jego osobowości oraz zdają się zapowiadać przedwczesną śmierć w wieku trzydziestu siedmiu lat.

» W okresie swej działalności w Paryżu utrzymywał [Toulouse-Lautrec – K. S.] szerokie kontakty z tamtejszą bohemą. Świadectwem jego spotkania z Vincentem van Goghem jest portret tego malarza z 1887 (Amsterdam, Stedelijk Museum). Toulouse-Lautrec wywarł silny wpływ na twórczość wielu artystów, m.in. (przejsiowo) na P. Picassa⁶.

Pablo Picasso⁷ w przeciwieństwie do swego poprzednika to artysta „ukończony”, wydawać by się mogło, do ostatniej kreski, kropki czy nawet trójwymiarowego kubika. Obrazy z początkowego okresu twórczości – błękitnego to monochromatyczne realistyczne studia postaci, utrzymane w chłodnej gamie i atmosferze powagi towarzyszącej modelom. Rezygnacja z tego etapu twórczości przenosi płynnie Picassa w kolejny okres równie realistycznego malarstwa wypełnionego przez optymistyczne jasne barwy i radosną tematykę, jaką jest np. *Rodzina kuglarzy*

6 *Leksykon malarstwa od A do Z*, tłum. M. Czarzasty i A. Gałęzowski, red. nauk. i nowe teksty P. Szubert P. Trzeciak, Warszawa 1996, s. 712 (rozdział: *XIX i XX wiek*).

7 „Urodzony 25 października 1881 roku w Maladze już jako dziecko zaczyna rysować kształcąc się pod kierunkiem ojca malarza i wykładowcy w Szkole Sztuk Pięknych w Maladze.” ([b. a.], *Wielcy malarze – Pablo Picasso*, Kraków 2000, s. 12).

(1905). W tym okresie twórczości jest on cały czas wierny anatomicznej prawdzie o modelu, jego charakterze i trójwymiarowej realistycznej przestrzeni, inspirując się m.in. Eduardem Manetem. W kolejnych etapach twórczości odchodzi coraz bardziej od realizmu, rezygnując z niego na rzecz coraz dalej posuniętych interpretacji malarskich. Przykładem rozpoczynającym najbardziej charakterystyczny dla Picassa sposób przedstawienia jest obraz *Panny z Awinionu* (1907)

»» Obraz Picassa stanowi punkt zwrotny w historii nowoczesnego malarstwa, albowiem zrywa z klasyczną formułą przedstawienia figuratywnego. Odrealnione postaci kobiece zostały tu przedstawione schematycznie, na wzór rzeźby prymitywnej. Podobne do murzyńskich masek twarze, wydłużone i ściągnięte, pokazane są jednocześnie pod różnymi kątami widzenia. Każdy element kompozycji stanowi kombinację płaskich, geometryzowanych kształtów.

Szok wywołany przez Picassa „Pannami z Avinionu” jest na miarę rewolucji, jaką dzieło to wywoła w malarstwie, wynosząc „prymityw” na wyżyny sztuki.

Wraz z tą kompozycją, Picasso zrywa ze sposobem przedstawiania odziedziczonym po renesansie – rozpoczyna się epoka kubizmu⁸.

Od tego jakże ważnego i przełomowego momentu dla twórczości Picassa datuje się rewolucję malarską, której daleko idące efekty sięgają aż po dzień dzisiejszy. Rezygnacja z realistycznego przedstawienia modelu, odstąpienie od tego, co dotąd było znane, człowiek jako symbol dowolnie ujęty w strukturze malarskiej kompozycji – wszystko to stanowi element przełomowy i być może jest wielowymiarowym kluczem do sukcesu zarówno Picassa, jak i całego kubizmu.

»» Kubizm stanowi bez wątpienia najważniejszą rewolucję artystyczną XX wieku. Po raz pierwszy od wynalezienia perspektywy w epoce renesansu pojawia się nowy sposób przedstawiania rzeczywistości. Transformacja ta zmienia nieuchronnie nasze widzenie świata i stworzoną przez nas jego koncepcję – dlatego kubizm od samego początku wywołuje skandal⁹.

W tym wypadku sztuka rezygnacji z dotychczasowych założeń tradycji malarskiej, a wręcz kompletne zerwanie z nią, przyczyniają się do powstania nowej jakości

8 *Ibidem*.

9 [b. a.], *Wielcy malarze – Kubizm*, Kraków 2000, s. 32.

i otwarcia przed malarstwem niespodziewanych ścieżek. Rezygnacja nie jest zatem, tak jak to było w przypadku opisywanych wcześniej dzieł, jedynie zgodą na zastaną formalną destrukcję. Staje się środkiem do osiągnięcia wyższego celu. Podobnie było na płaszczyźnie literatury, kiedy to w 1913 roku Guillaume Apollinaire opublikował dzieło zatytułowane *Kubiści – rozwiązania estetyczne* w formie zgodnej z przekazywaną treścią, czyli jako kolaż tekstów.

Tego rodzaju rewolucje formalne wydają się być wynikiem pewnego następstwa zdarzeń, mających początki w realistycznych studiach rysunkowych Picassa i w konsekwentnym poszukiwaniu oraz dochodzeniu do oczekiwanej formy. Czym innym wydaje się natomiast być intuicyjne dobieranie oszczędnych środków wyrazu przez przyjaciela Picassa – Henri Matisse’a. Całkowicie świadoma rezygnacja z realizmu i akademickiej formy malarskiej sprawia, że stał się on jednym z inicjatorów sztuki nowoczesnej. Jak sam mówił o sobie, przyczynił się do „połączenia przeszłości z przeszłością tradycji”. Jego rysunkowe „studia” nie są bowiem tradycyjnymi studiami w klasycznym tego słowa znaczeniu, ołówkowe szkice czy subtelne rysunki tuszem ukazują w zaledwie kilku gestach charakter i anatomię portretowanego modela. Czy jest w tym rezygnacja z tradycji, czy po prostu inne niż na przykład w renesansie podejście do tematu rysunkowego studium? Trudno jest odpowiedzieć na to pytanie, gdyż zarówno jedna jak i druga forma są zamkniętym, indywidualnym podejściem do opracowywanego tematu. Równie dobrze rzec by można, że autorzy tradycyjnych rysunków akademickich rezygnowali z prostoty formalnego ujęcia na rzecz realizmu.

Henri Matisse w swej oszczędnej formie graficznej oraz barwej gamie kolorów był niewątpliwie inspiracją dla najważniejszej w historii Polskiej Szkoły Plakatu postaci – profesora Henryka Tomaszewskiego. Gdy patrzy się na *Akt błękitny III* Matisse’a z 1952 roku przychodzą na myśl liczne polskie plakaty z lat 50. i 60. tworzone w nurcie prostoty graficznej i intelektualnego „trafienia w punkt” za pomocą żartu plastycznego czy dowcipnego skojarzenia.

Historia przedwojennego plakatu filmowego na mapie Europy czy nawet świata przywołuje realistyczne przedstawienia aktorów, zwierząt, co nie było jednak domeną projektową ani Tomaszewskiego, ani pozostałych grafików tworzących w tym okresie.

» Graficy odeszli na dobre od obowiązującej w okresie międzywojennym koncepcji plakatu filmowego i zaproponowali nowe rozwiązania. Były one oparte w dużej mierze na pomysle Lipińskiego i Tomaszewskiego, polegającym na przedstawianiu interpretacji filmu w formie graficznej i wyrażeniu odautorskiego komentarza. Plakat filmowy przestał być neutralnym informatorem, zaczął przekazywać

również emocje, poglądy, a nawet prawdę o człowieku i otaczającej go rzeczywistości. Do perfekcji autorzy plakatów doprowadzili opracowanie formy graficznej, która syntetyzowała informację i dodatkowo posiadała „drugie dno”, dzięki któremu można było przekazać odautorski komentarz¹⁰.

Rezygnując z realistycznego odtwarzania filmowej fabuły, Polska Szkoła Plakatu stała się znaczącą marką na arenie międzynarodowej grafiki lat 60. i 70. XX wieku.

W XXI wieku ani sztuka, ani artysta nie muszą z niczego rezygnować, każde działanie zakwalifikowane przez kuratora galerii może być sztuką, każdy obiekt wskazany przez kolekcjonera, znawcę czy historyka sztuki ma szansę stać się obiektem sztuki poprzez nadany mu kontekst i miejsce ekspozycji. Czy aby jednak całkowita wolność występująca obecnie w sztuce nie jest swoistym zniewoleniem przez brak ram, w jakich sztuka powinna się mieścić? Wydaje się, że odpowiedzi na to pytanie obecnie nie uda się udzielić, skoro demokratyczna wolność wyrażania się obywatela poprzez dowolne działanie może być sztuką. Optymistycznym epilogiem tych rozważań niech będą słowa, że skoro wszystko może być sztuką, to wszyscy jesteśmy Artystami! *Evviva l'arte!*

» *Evviva l'arte!* Niechaj pasie brzuchy
 nędzny filistrów naród! My, artyści,
 my, którym często na chleb braknie suchy,
 my, do jesiennych tak podobni liści,
 I tak wykrzyknem: gdy wszystko nic warte,
*Evviva l'arte!*¹¹

BIBLIOGRAFIA:

[b. a.], *Wielcy malarze – Kubizm*, Kraków 2000;

[b. a.], *Wielcy malarze – Pablo Picasso*, Kraków 2000;

Janson H.W., *Historia sztuki od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy*, tłumacze różni, Warszawa 1993;

Leksykon malarstwa od A do Z, tłum. M. Czarzasty i A. Gałęzowski, red. nauk. i nowe teksty P. Szubert P. Trzeciak, Warszawa 1996;

Matul K., *Wykonawca – Twórca – Artysta. Model autorski w polskim plakacie filmowym i filmie 1946–1968*, w: *Plakaty w zbiorach Muzeum Plakatu w Wilanowie*, praca zbiorowa, Warszawa [b. r. w.];

10 K. Matul, *Wykonawca – Twórca – Artysta. Model autorski w polskim plakacie filmowym i filmie 1946–1968*, w: *Plakaty w zbiorach Muzeum Plakatu w Wilanowie*, praca zbiorowa, Warszawa [b. r. w.], s. 57.

11 K. Tetmajer Przerwa, *Wybór poezji*, wstęp i komentarz I. Sikora, Wrocław 1991, s. 56.

Pawlikowska [Jasnorzewska] M., *Pocutki*, Warszawa 1926;

Staff L., *Wybór poezji*, wybór A. Sandauer, Warszawa 1960;

Sztetyło Z., *Sztuka grecka*, w: *Sztuka świata*, t. 2, red. nauk. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1999.

SŁOWA KLUCZE: sztuka, pasja, wolność, okaleczenie, piękno, samorealizacja, cenzura

KATARZYNA STANNY

ABOUT THE ART OF RESIGNATION IN ART

In the article *About the art of resignation in Art* I try to bring closer the figure of an artist entangled in limitations encountered when working on projects that are a result of creative inspirations and I also try to answer a question about a work of art in the full sense of the word. Is the artist who is a freelancer really a free man? Does a completed work exist? If yes, then what or who decides about it?

The Venus de Milo or the Winged Victory of Samothrace are the best examples of classics which by a twist of fate became mutilated in the most beautiful way, because destruction enhanced artistic expression. Picasso by dropping realism lead to cubist revolution which is of great significance for modern history of art. In Poland Henryk Tomaszewski, with a simple and economical form of posters and intellectual “getting to the graphic point”, established a phenomenon of a worldwide reach i.e. the Polish Poster School.

When writing about resignation and self-limitation in art, it is worth mentioning censorship and its influence on the development of artists and asceticism as a creative omission of forbidden but not always paradise fruits.

KEY WORDS: art, passion, freedom, mutilation, beauty, self-realization, censorship