

Małgorzata WRZEŚNIAK

SPLENDOR POŻYWIEŃ
O komunikacyjnych funkcjach
przedstawień darów natury w sztuce europejskiej

Dziedzictwo tekstu biblijnego, które można odczytać w wizerunkach pokarmów wprowadza pierwszą rewolucyjną zmianę w postrzeganiu obrazów martwej natury. Oto za sprawą starotestamentowych symboli, typów i prefiguracji do sztuk wizualnych wniesiony zostaje nowy sposób patrzenia – także na pożywienie, ucztovanie, a nawet na konkretne rodzaje pokarmów. Bez wątpienia najmocniejszym ładunkiem symbolicznym obdarzony został chleb, który krzepi ludzkie serce (por. Syr 29,21; 39,31), wspiera ludzką siłę (por. Ez 5,16).

„Ja powiem, że nie ma nic bardziej pożądanego nadto, kiedy myśl wesół rządzi całym ludem, a biesiadnicy, siedząc rzędem w sali, słuchają aoidów, kiedy stoły pełne są chleba i mięsa, a podczaszy czerpie wino z kratera, roznosi i nalewa puchary: to mi się wydaje najpiękniejsze w życiu”¹. Ten krótki cytat z Homera, wyrażający ideę piękna życia, której składowymi są poezja, muzyka, taniec i śpiew dające przyjemność duchową oraz jedzenie i zacne trunki będące źródłem przyjemności cielesnej, zdaje się ilustrować uciechy sympozjonu, owej „najmilszej formy życia towarzyskiego”², i jest w czystej postaci wyrazem afirmacji życia i radości z niego płynącej³. Jako taki, obraz przyjemności z pożywienia i napojów – świętowania i ucztowania – pojawia się w odległej starożytności w dekoracjach malarskich i reliefowych pałaców królewskich (np. *Odpoczynek Assubanipala*, 669-627 p.n.e., pałac w Niniwie, ok. 647 p.n.e.)⁴, grobowców (np. *Uczta z okazji pięknego święta Doliny*, grobowiec Nebamuna, ok. 1350 p.n.e., grobowiec Lampartów, Nekropolia Monterozzi, ok. 480-450 p.n.e.)⁵ i domów mieszkalnych (np. *Martwa natura z Pompejów*, 50-79 n.e.)⁶. Biesiada – a także płody ziemi, mięsa i ryby – w za-

¹ H o m e r, *Odyseja*, tłum. J. Parandowski, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 139.

² K. K u m a n i e c k i, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, PWN, Warszawa 1972, s. 157.

³ Zob. M. W ę c o w s k i, *Sympozjon, czyli wspólne picie. Początki greckiej biesiady arystokratycznej (IX-VII w. p.n.e.)*, Sub Lupa, Warszawa 2011.

⁴ Relief z Pałacu w Niniwie, Asyria, ok. 647 p.n.e., British Museum https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-53.

⁵ *Uczta z okazji pięknego święta Doliny*, ok. 1350 p.n.e., Grobowiec Nebamuna, nekropolia w Tebach; *Obraz ucztujących*, ok. 480-450 p.n.e., Monterozzi, Tarquinia.

⁶ *Martwa natura z Pompejów*, 50-79 n.e., Museo Archeologico Nazionale, Neapol, nr inw. 8642.

ležności od miejsca i celu powstania ilustracji, nabierają szczególnego sensu symbolicznego lokującego się między dwoma skrajnym znaczeniami. Raz to kierują więc myśl odbiorcy w stronę zmysłowej uciechy, raz to wskazują na rychły koniec doczesnego istnienia i czekającą w zaświatach nagrodę – ucztę eschatologiczną.

Podjmując próbę klasyfikacji znaczeń komunikowanych poprzez zwizualizowane w dziele sztuki pożywienie, należy – wykorzystując metodologię Harolda Lasswela – postawić pytania: Kto jest nadawcą przekazu? Co przekazuje? Do kogo kieruje przekaz? Jakimi posługuje się środkami? Z jakim skutkiem to czyni?⁷ Pytania te – odniesione do przedmiotów zdobionych przedstawieniami wiktuałów – pozwoliły wyodrębnić kilka grup tych znaczeń ze względu na przypisywane im sensy komunikacyjne. Bez względu na wskazane już pierwsze i zasadniczo najistotniejsze z nich, odnoszące się do afirmacji życia doczesnego lub gloryfikacji wiecznego bytowania, przedstawienia produktów żywnościowych niemal zawsze pełnią funkcję dekoracyjną, informując jednocześnie o obfitych zasobach i zamożności właściciela obrazu. Do takich przedstawień należą rzymskie martwe natury typu *asarotos oikos*⁸, o których w *Historii naturalnej* Pliniusz Starszy wspominał jako o pomysły Sosusa z Pergamonu⁹, wyobrażające nieposprzątaną po uczcie podłogę. Według Ehuda Fathy’ego stanowią one nostalgiczne naśladownictwo greckiego luksusu, do którego w drugim wieku tak bardzo aspirowali starożytni Rzymianie¹⁰. Podobne znaczenie mają przedstawienia typu *xenia* – gościńce stanowiące ilustrację prezentów przygotowanych dla gości jako wyraz hojności pana domu. O tego rodzaju obrazach dekorujących ściany i podłogi wspominali Witruwiusz w *De architectura*¹¹ i Filostrat Starszy w *Obrazach*, przy czym ten drugi w sposób szczególnie akcentował element przyjemności płynącej ze spożywania darów

⁷ Szerzej na temat modelu stworzonego przez Harolda Lasswella zob. J. F i s k e, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, tłum. A. Gierczak, Astrum, Wrocław 1998, s. 48n.; A. B r i g g s, P. B u r k e, *Spoleczna historia mediów. Od Gutenberga do Internetu*, tłum. J. Jedliński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 16.

⁸ *Asarotos oikos*, mozaika rzymska, II w. p.n.e., Musei Vaticani, Watykan.

⁹ Por. P l i n y t h e E l d e r, *Historia naturalis*, XXXVI, 62, w. 184 https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/36*.html.

¹⁰ Por. E. F a t h y, *The asarotos oikos: Mosaic as an Elite Status Symbol*, „Potestas” 10(2017), s. 11.

¹¹ „Kiedy bowiem Grecy byli bardziej wytworni i bogaci, przygotowywali dla przybywających w gościnę triklinia, sypialnie i spiżarnie; pierwszego dnia zapraszali gości do własnego stołu, nazajutrz jednak przysyłali im kurczęta, jaja, jarzyny, owoce i inne produkty wiejskie. Z tego powodu malarze, odtwarzając w obrazach dary przesyłane gościom, nazywali je *xenia*”. W i t r u w i u s z, *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. K. Kumaniecki, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 162. Szerzej na temat przedstawień pożywienia w sztuce starożytnej zob. K. D u n b a b i n, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

natury¹². Mozaiki i freski, których liczne przykłady odnaleziono w rzymskich willach, wskazują, że obfitość dóbr spożywczych była w grecko-rzymskiej starożytności postrzegana jako obraz społecznego statusu, a także hojności i gościnności, na którą mógł sobie pozwolić obywatel zamożny¹³. Jak się wydaje, znaczenie to ma w odniesieniu do produktów spożywczych długą historię i zostało utrwalone również w nowożytnych obrazach rogu obfitości¹⁴ (także girland i festonów owocowo-warzywnych, koszy lub tac wypełnionych po brzegi płodami ziemi) – starożytnego, mitologicznego emblematu urodzaju, bogactwa i dostatku, atrybutu bóstw płodności, personifikacji – obfitujących w życiodajną wodę – rzek oraz bogatych krain, państw i miast¹⁵.

Niemale znaczenie w owej tradycji wizualnych reprezentacji toposu rogu obfitości ma encyklopedyczne dzieło Cesarego Ripy *Ikonologia*¹⁶, który podążając za tradycją grecko-rzymską, nadał ów atrybut personifikacjom ziemi, krain i rzek¹⁷, a także porom roku i miesiącom¹⁸. Wreszcie przedstawił z nim personifikacje pojęć, które wywodzić można od greckiego pojęcia *xenia*, ta-

¹² „Miło tu będzie sięgnąć po dojrzałą figę i nie pominąć tego bez słowa. Brunatne figi, ociekające sokiem, piętrzą się złożone na liściach winorośli. Namalowano je z pęknięciami na skórcie: te nadłupane pienią się miodem, a te od dojrzałości niemal się rozpołowiły. [...] Przyznasz chyba, że te grona na obrazie są smaczne i nabrzmiały winnym sokiem. A to bardzo przyjemny widok: na liściach figowca położono złocisty plaster miodu, już woskiem osłonięty, ale gdyby ktoś chciał go wycisnąć, miód gotów do wypłynięcia; a na innym liściu – ser świeży, dopiero co skrzepły, jeszcze miękki. I garnuszki z mlekiem, tak białym... wręcz lśniącej! Bo i błyszczyć się zdaje to mleko od zebranej na nim śmietanki”. F i l o s t r a t S t a r s z y, *Gościńce*, I, 31, w: tenże, *Obrazy*, tłum. R. Popowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 188. Zob. też: tamże, II, 26, s. 274n.

¹³ Zob. A. E r r i c o, *Xenia: La natura morta nei siti vesuviani. Iconografia, collocazione, significati*, w: *Atti del Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, red. C. Angelelli, D. Massara, A. Paribeni, AISCOM – Scripta Manent Edizioni, Tivoli 2019, s. 10-17.

¹⁴ Na temat rogu obfitości por. S. K o b i e l u s, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2002, s. 153.

¹⁵ Róg obfitości jest atrybutem personifikacji Tybru, Kapitolu i Rzymu oraz symbolem bogactwa Cesarstwa Zachodniego (por. N. L u c i a n i, *Un'iconografia dionysiaca nell'Iseum et Serapeum del Campo Marzio*, „Engrama” 2019, nr 163, s. 32-58).

¹⁶ *Ikonologia* Cesarego Ripy z ilustracjami Giuseppego Cesariego została wydana w Rzymie w latach 1593 i 1603 (zob. C. R i p a, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Universitas, Kraków 1992).

¹⁷ Ziemia ukazana jest z rogiem obfitości i girlandami, Europa – jako zasiadająca na dwóch skrzyżowanych rogach obfitości, Afryka – z rogiem z kłosami; atrybut ten nadano też Italii, Kalabrii, Lombardii, Friuli, Nilowi i Tybrowi (por. R i p a, *Ikonologia*, s. 220, 387, 390, 49, 69, 74, 159, 157).

¹⁸ Personifikacja jesieni ukazana jest z rogiem obfitości (który symbolizują owoce). Atrybutami personifikacji miesięcy – oprócz Stycznia i Lutego – są owoce, warzywa i kwiaty, które kwitną lub owocują w danym czasie: Marzec niesie tacę z jagodami łochyni, szparagami, chmielem, Kwiecień – karczochy, strąki i świeże migdały, Maj – czereśnie, groszek, poziomki i agrest, Czerwiec – wiśnie, strączki, gruszki, dynie, ogórki, śliwki i świeży koper, Lipiec – zboża, warzywa, kosz melonów, figi, gruszki i orzechy, Sierpień – śliwy, winogrona muszkatelowe i figi, Wrzesień – róg obfitości z białymi i czerwonymi winogronami, brzoskwiniami, jabłkami, głogiem i granatami, Październik

kich jak Obfitość¹⁹, Szczodroblliwość²⁰ (z dwoma rogami pełnymi bogactw i z owocami) i Gościnność²¹ (demonstracyjnie opróżniającą róg), a nawet Rozrzutność²² (z zawiązanymi oczami trwoniącą bogactwa wysypujące się z odwróconego rogu) oraz – co dość oczywiste – Smak²³ (z koszem owoców reprezentujących rozkosze podniebienia, w szczególności słodycz reprezentowaną symbolicznie przez brzoskwinie).

Szczególnie interesujące w *Ikonologii* Ripy są personifikacje Szczęścia Publicznego – jego „róg Obfitości symbolizuje owoce zdobyte za cenę trudu, bez którego niepodobna osiągnąć szczęścia, bo tylko przez trud się je pozna – je i się go pragnie”²⁴, Powodzenia w życiu z rogiem Herkulesa (zdobyty w walce z Acheloosem) pełnym monet²⁵, Łaski Boga, która „w obu rękach trzyma róg obfitości [...] wysypuje z niego rozmaite przydatne człowiekowi rzeczy”²⁶, także płody ziemi, oraz Zbożnego Afektu, którego siostrą jest Miłosierdzie wobec bliźniego i który z rogu obfitości „wysypuje rozmaite rzeczy przydatne człowiekowi do życia”²⁷ i „pokazuje, że w tej dziedzinie nie powinno się zważać na doczesne bogactwa”²⁸. To obrazy, w których róg obfitości, najczęściej wypełniony płodami ziemi, uzyskuje dodatkowe znaczenia – rzeczy przydatnej, do życia koniecznej, wartościowej ze względu na trud, jaki włożono w jego zdobycie, wreszcie będącej także narzędziem aktów miłosierdzia wobec innych. Jak się wydaje, ten aspekt obrazu rogu obfitości wyraża treści chrześcijańskie, których źródłem jest biblijny przekaz odnoszący się do uczt, spożywania pokarmów i picia wina, akcentujący konieczność umiarkowania w celebrowaniu doczesności i zwrócenia się ku temu, co Boskie (por. Syr 31,12-24; Iz 5,11).

Dziedzictwo tekstu biblijnego, które można odczytać w wizerunkach pokarmów, jest jednak znacznie głębsze i wprowadza pierwszą rewolucyjną zmianę w postrzeganiu obrazów martwej natury. Oto za sprawą starotestamentowych symboli, typów i prefiguracji do sztuk wizualnych wniesiony zostaje nowy sposób patrzenia – także na pożywienie, ucztowanie, a nawet na konkretne rodzaje pokarmów. Bez wątpienia najmocniejszym ładunkiem symbolicznym

– kosz jarzębin, grzybów i kasztanów, Listopad – rzodkiew i kapustę, Grudzień – tacę truflí (por. tamże, s. 332, 277-282).

¹⁹ Por. tamże, s. 116.

²⁰ Por. tamże, s. 378.

²¹ Por. tamże, s. 455n.

²² Por. tamże, 362.

²³ Por. tamże, s. 242.

²⁴ Tamże, s. 181.

²⁵ Por. tamże, s. 340n.

²⁶ Tamże, s. 94.

²⁷ Tamże, s. 425n.

²⁸ Tamże.

obdarzony został chleb, który krzepi ludzkie serce (por. Syr 29,21; 39,31), wspiera ludzką siłę (por. Ez 5,16). Ów „Chleb, który zstąpił z nieba” (J 6,57-58), Chrystus, o którym Piotr Chryzolog mówi, że został „posiany w Dziewicy, zakwaszony w ciele, uformowany cierpieniem, upieczony w piecu grobu, przypawiony w Kościołach, ofiarowany na ołtarzach”²⁹ i że „codziennie dostarcza wiernym niebieskiego pokarmu”³⁰, stanowi częsty wizerunek już w malarstwie katakumbowym ilustrującym Eucharystię³¹.

Sztuka chrześcijańska, od pierwszych wieków posługująca się symbolami wizualnymi mającymi prowadzić ku kontemplacji prawdy nadprzyrodzonej, podążając za tekstem biblijnym, ukazuje pokarmy jako znaki duchowej rzeczywistości, najczęściej w odniesieniach chrystologicznych. Wspomnieć trzeba te najważniejsze: eucharystyczne chleb i wino (także kłosa i winne grona)³², rybę oznaczającą Zbawiciela (gr. ICHTHYS – Iesùs Christòs Theoù Yiòs Sotètur)³³ czy baranka paschalnego³⁴, których spożywanie jest gwarancją życia wiecznego. Uczta staje się obrazem szczęścia wybranych (por. Iz 25,6-12) i królestwa niebieskiego (por. Mt 22,2-10), jej brak przywołuje zaś ponure wizje śmierci (por. Jr 16,1-8) i wiecznego potępienia (Mt 25,1-13).

To dwojake spojrzenie na dostatek wiktuałów komunikujący bogactwo doczesne człowieka oraz obfitość łask Bożych zyskuje w malarskich przedstawieniach martwych natur szesnastego wieku nowe (nieobecne w martwej naturze starożytnej) symboliczne dopowiedzenie o zabarwieniu wanitatywnym³⁵, formułujące moralitet o marności ziemskich splendorów w kontekście nagrody królestwa niebieskiego. Obficie zastawione stoły z owocami i cukrami, stragany z najróżniejszymi gatunkami warzyw, mięsiwem, rybami, zdobycze myśliwych w spiżarniach unaoczniają rychły koniec życia – nomen omen – martwa to przecież natura, często nosząca ślady zgnilizny, na której żerują mu-

²⁹ Cyt. za: D. F o r s t n e r, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. R. Turzyński, W. Zakrzewska, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2001, s. 456.

³⁰ Tamże. Por. P i o t r C h r y z o l o g, *Sermo LXVII. In orationem Dominicam*, w: *Patrologia latina*, red. J.P. Migne, t. 52, kol. 392.

³¹ *Ryba z koszem wypełnionym chlebem*, pocz. III w., katakumby św. Kaliksta, Rzym.

³² W kontekście eucharystycznym należy również wskazać na starotestamentową typologię sakramentu unaocznionego przez pokarmy, takie jak manna (por. Wj 16,4.20.31; Lb 11,7-8).

³³ Por. F o r s t n e r, dz. cyt., s. 297-300; S. K o b i e l u s, dz. cyt., s. 271-274; t e n ż e, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2000, s. 154-157.

³⁴ Por. F o r s t n e r, dz. cyt., s. 257-263; K o b i e l u s, *Bestiarium chrześcijańskie*, s. 59-61; t e n ż e, *Krzyż Chrystusa*, s. 99n.

³⁵ Na temat drogi emancypacji martwej natury jako gatunku malarstwa zob. C. S t e r l i n g, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, tłum. J. Pollakówna, W. Dłuski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe – Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 28-61.

chy³⁶ czy myszy³⁷. Warto w tym miejscu wspomnieć dzieła Pietera Aertsena, Joachima Bueckelaera i Vicenza Capiego, w których plan pierwszy zajmuje wielka ilość żywności, obrazującej ideę *vita voluptaria*³⁸ – życia pożądlivego, hołdowaniu zmysłowości, wyrażanej w przyjemności smakowania owoców i warzyw. Ideę tę często wzmacniają sceny i gesty o podtekście erotycznym³⁹, a niekiedy – jeszcze dosadniej – obraz mięsa symbolizujący pożydlwość ciała⁴⁰. Ich moralizatorski charakter uwypuklają zmarginalizowane sceny biblijne, „zepchnięte” dosłownie i metaforycznie przez obfitość pożywienia na drugi plan. Oto w cyklu z lat 1569-1570 przedstawiającym *Cztery elementy* pędzla Joachima Bueckelaera ledwie dostrzegalne są: *Ucieczka do Egiptu* (stragan z warzywami to alegoria ziemi), *Cudowny połowu ryb* (stragan z rybami – alegoria wody), *Powrót syna Marnotrawnego* (stragan z ptactwem – alegoria powietrza), *Chrystus w domu Marii i Marty* (scena kuchenna z wyeksponowanym mięsem – alegoria ognia)⁴¹. Pozostawienie tematu biblijnego w cieniu sugeruje „odłożenie go na później” przez bohaterów obrazów – ludzi pochłoniętych codzienną dbałością o dostatek. Bodaj najbardziej wymowne w tym kontekście jest ostatnie z dzieł, które przywodzi na myśl słowa Chrystusa: „Marto, Marto, troszczysz się i niepokoisz o wiele, a potrzeba tylko jednego” (Łk 10,38-42).

Obfitość wiktuałów, sceny kuchenne, dbałość o przygotowanie potrawy, stragany z uginającymi się od ryb i mięs stołami wykorzystywane są w szesnastym i siedemnastym stuleciu (także przez wspomnianych wyżej artystów) wprost jako ilustracja tekstu biblijnego. W North Carolina Museum of Art znajduje się obraz Pietera Aertsena *Ucieczka do Egiptu*⁴², przedstawiający na pierwszym planie mięsa, w tle zaś dwie sceny: ucieczkę do Egiptu oraz powrót syna marnotrawnego. Tej ostatniej towarzyszy przedstawienie rozplatanego wołu, przywodzące na myśl o sto lat późniejsze dzieło Rembrandta⁴³,

³⁶ Joris Hoefnagel (1542-1601), *Wenus rozbrajająca Amora*, 1595, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga.

³⁷ Georg Flegel, *Martwa natura*, pocz. XVII w., Alte Pinakothek, Monachium.

³⁸ Na temat obrazowania pożydlwości ciała w malarstwie szesnastego wieku zob. J. Hamilton, *Voluptas Carnis: Allegory and Non-Knowledge in Pieter Aertsen's Still-Life Paintings*, w: C. Zwierlein, *The Dark Side of Knowledge: Histories of Ignorance, 1400 to 1800*, Brill, Leiden 2016, s. 177-196.

³⁹ Joachim Bueckelaer, *Sprzedająca warzywa*, poł. XVI w., Museum Het Rockoxhuis, Antwerpia; Vicenzo Campi, *Sprzedająca owoce*, 1580, Pinacoteca di Brera, Mediolan.

⁴⁰ Joachim Bueckelaer, *Scena targowa*, 1563, Residenzgalerie, Salzburg; Pieter Aertsen, *Scena kuchenna (vulptas carnis)*, 1565-1575, Statens Museum for Kunst, Kopenhaga.

⁴¹ Joachim Bueckelaer, *Cztery elementy*, 1569-1570, National Gallery, London.

⁴² Pieter Aertsen, *Ucieczka do Egiptu*, 1551-1555, North Carolina Museum of Art, Raleigh.

⁴³ Rembrandt van Rijn, *Rozplataný wół*, 1655, Musée du Louvre, Paryż. Na temat interpretacji obrazu zob. M.D. Carroll, *The Blade and the Brush: Rembrandt's „Slaughtered Ox” and „Anatomy of Doctor Deyman”*, „Oxford Art Journal” 40(2017) nr 3, s. 347-369.

interpretowane niekiedy jako zakamuflowane przedstawienie ukrzyżowanego Chrystusa. Umieszczenie na pierwszym planie martwych i poćwiartowanych ciał zwierzęcych zdaje się tutaj odnosić do rzezi niewiniątek, a rozplątany wół – do miłosiernego gestu ojca wobec powracającego do domu utracjusza; gest ten z kolei odsyła do miłosierdzia Boga Ojca, który składa Syna w ofierze za grzechy ludzkości. Malarz nie rezygnuje jednak z pouczającego tonu nagany wobec człowieka: goniącego za splendorem władzy Heroda, mordercy niewinnych, i utracjusza – syna marnotrawnego porzucającego hulaszczy tryb życia, gdy w pogoni za przyjemnościami cielesnymi (łac. *voluptas carnis*) utracił majątek. To szczególne memento, zobrazowane poprzez martwe ciała zwierząt, stanowi przestrożę przed zgubnymi skutkami zaślepienia pożądaniem ziemskich przyjemności, lecz i zachętę do porzucenia ścieżki grzechu i do powrotu do domu Miłosiernego Ojca.

Omawiając znaczenia i komunikaty związane z przedstawieniami produktów spożywczych, nie można pominąć wyobrażeń mających odniesienie wprost do grzechu pierworodnego – spożycia owocu z drzewa poznania dobra i zła – w wyniku którego człowiek uzyskał wiedzę o swojej uzależnionej od zmysłowych uciech małości⁴⁴. Warto zwrócić uwagę na wyobrażenia owoców w obrazach Matki Bożej, która jako Nowa Ewa podaje Jezusowi jabłko lub jako Niepokalana przedstawiana jest na tle owocowych i warzywnych girland obfitujących – zwłaszcza w sztuce włoskiej – w słodkie brzoskwinie, gruszki i jabłka, a więc owoce (łac. *malum* – owoc, lecz także zło) łączone z grzechem, a przez słodycz z miłością zmysłową, mającą źródło w grzechu pierwszych ludzi. W ikonografii maryjnej zaskakuje jednak najbardziej obecność przedstawień ogórków, cukinii i tykw, które chętnie maluje piętnastowieczny artysta Carlo Crivelli, czyniąc z nich swoisty emblemat własny, łatwo rozpoznawalny, niczym podpis artysty⁴⁵. Nie chodzi jednak o sygnaturę mistrza, lecz o biblijne odniesienie do tekstu z Księgi Izajasza: „Córa Syjonu ostała się jak chatka w winnicy, jak szałas w ogrodzie warzywnym, jak miasto oblężone” (Iz 1,8), interpretowane jako zapowiedź niepokalanego poczęcia Matki Bożej. Tekst Wulgaty mówi wprost o „cucumerario”, czyli o ogrodzie ogórkowym⁴⁶,

⁴⁴ W kontekście teologii ciała związanej z sytuacją grzechu pierworodnego przywołuje się słowa św. Jana: „Wszystko bowiem, co jest na świecie, a więc: pożądliwość ciała, pożądliwość oczu i pycha tego życia, pochodzi nie od Ojca, lecz od świata” (1 J 2,16), które wyjaśniają powiązanie owocu grzechu ze zmysłową pożądliwością piętnowaną przez Chrystusa w Kazaniu na górze (por. Mt 5,27-28) (por. J a n P a w e ł II, *Chrystus odwołuje się do serca ludzkiego – Człowiek pożądliwości*, w: tenże, *Mężczyznę i niewiastę stworzył ich. Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1986, s. 86n.).

⁴⁵ Carlo Crivelli, *Madonna*, 1480, Metropolitan Museum, Nowy Jork.

⁴⁶ „Et derelinquetur filia Sion, ut umbraculum in vinea, sicut tugurium in cucumerario, sicut civitas quæ vastatur”. Nova Vulgata, Liber Isaiae 1,8, https://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_isaiae_lt.html.

i stąd – jak się wydaje – próby przedstawienia idei niepokalanego poczęcia za pomocą obrazu tego warzywa, obecne są w piętnastowiecznym malarstwie włoskim. Tradycja ta została zupełnie zaniechana (nie bez wpływu – jak można przypuszczać – reformy wprowadzonej przez Sobór Trydencki, nakazującej oczyszczenie sztuki religijnej ze śladów jakiegokolwiek lubieżności) w przypadku wizerunków maryjnych w kolejnym stuleciu, gdy wszystkie podłużne warzywa występujące we wspomnianych nowożytnych martwych naturach zaczęto interpretować z podtekstem erotycznym. Emblematycznym wręcz przykładem tego sposobu postrzegania ogórków i cukinii jest fragment wzorowanej na dziele Rafaela girlandy autorstwa Giovanniego da Udine, dekorującej loggię Amora i Psyche w Villi Farnesina w Rzymie⁴⁷, gdzie wizerunki warzyw i owoców wykorzystano do przedstawienia aktu płciowego. Malowidło to miało symbolizować siły vitalne gospodarza domu, mecenasa Agostina Chigiego, który w roku 1519 poślubił swoją wieloletnią kochankę i matkę jego czworga dzieci – Francescę Ordeaschi. Fresk z Farnesiny, na którym ukazano około sześćdziesięciu gatunków roślin i blisko tysiąc dwieście różnych warzyw, zwłaszcza tych przywiezionych z wyprawy do Ameryki przez Krzysztofa Kolumba, miał bez wątpienia znaczenie analogiczne do symboliki starożytnego roku obfitości. Stanowił też swoistą reklamę bogatego bankiera, któremu szczęście sprzyja, sypiąc pieniędzmi niczym dynie nasionami. Jak się wydaje, malowidło to, pełne warzywnych i owocowych „psikusów”, otworzyło drogę do nowego, bardziej żartobliwego wykorzystania w sztuce przedstawień płodów ziemi, choć ich starożytne znaczenie obfitości, płodności i bogactwa wciąż pozostawało na pierwszym planie.

Oto w roku 1590 Giuseppe Arcimboldo⁴⁸ maluje portret Rudolfa II, ukazując go jako Wertumnusa – bóstwo obfitości, płodności i sił vitalnych zobrazowanych za pomocą warzywno-owocowej układanki. Cykl *Czterech pór roku*⁴⁹ i *Czterech elementów*⁵⁰ tego samego mistrza utrzymany jest w charakterystycznej dla manieryzmu estetyce i przedstawia postać ludzką ułożoną z warzyw, ryb czy ptaków, co ma unaocznić starożytną ideę korespondencji makrokosmosu i mikrokosmosu. Wśród dziwactw, jakie wyszły spod pędzla Arcimbolda, najbardziej zabawne są wizerunki potraw, które po odwróceniu „do góry nogami” stają się iluzjonistycznymi portretami twarzy: *Kucharz*⁵¹ jest jednocześnie talerzem

⁴⁷ Giovanni da Udine, fragment girlandy, loggia Amora i Psyche, 1511, Villa Farnesina, Rzym.

⁴⁸ Giuseppe Arcimboldo, *Vertumnus* (Rudolf II), 1590-1591, Skoklosters slott.

⁴⁹ Giuseppe Arcimboldo, *Cztery pory roku, Wiosna*, 1563, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madryt; Giuseppe Arcimboldo, *Cztery pory roku, Lato*, 1563, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń; Giuseppe Arcimboldo, *Cztery pory roku, Jesień*, 1673, Musée du Louvre, Paryż; Giuseppe Arcimboldo, *Cztery pory roku, Zima*, 1563, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń.

⁵⁰ Giuseppe Arcimboldo, *Cztery elementy*, 1566, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń.

⁵¹ Giuseppe Arcimboldo, *Kucharz*, 1570, Nationalmuseum, Sztokholm.

z pieczonymi kurczętami, *Ogrodnik (Sprzedawca warzyw)*⁵² zaś misą pełną włoszczyzny; wizerunki te odsyłają również do wywodzącego się z czasów rzymskich zwyczaju utożsamiania osoby z wykonywanym zawodem.

Owe manierystyczne „zabawy z jedzeniem” krok już tylko dzielił od człowieka-marchewki, namalowanego przez Willema Federicka van Royen w roku 1699⁵³ oraz dzieł Bartolomea Bimbiego, przedstawiających „ekscentryczną naturę kalafiorów i truflí”⁵⁴, które stały się kuriozami, godnymi kolekcjonowania, oglądania i utrwalania dla dekoracji i przyjemności patrzącego.

Wydaje się, że manierystyczne bizzarrie i kaprysy umożliwiły kolejną rewolucję w przedstawianiu i rozumieniu znaczenia produktów spożywczych w sztuce wysokiej, rzemiośle i modzie. Przyznanie pożywieniu statusu pięknych dekoracji – nawet jeśli piękno to było dziwne i traktowano je z przymrużeniem oka – dosłownie zaowocowało przeskalowanymi fryzurami w czasach Marii Antoniny, kiedy to na głowach paryskich arystokratek kwitły (i gniły!) kwiaty i owoce. W kolejnym zaś stuleciu motyw pożywienia zagościł w modzie: w biżuterii i akcesoriach. Najpierw, w połowie dziewiętnastego wieku, pojawiły się na wielką skalę wyobrażenia owoców, a wiek później także warzyw, które w latach siedemdziesiątych minionego stulecia Ken Scott – jako pierwszy w historii mody – umieścił jako wzory na tkaninach eleganckich kostiumów i sukienek koktajlowych.

Po surrealistycznej sukni z homarem projektu Elsy Schiaparelli i Salvadora Dalego, po popkulturowych pracach Andy’ego Warhola, który wizerunki prozaicznej puszki zupy i przejrzałego banana podniósł do rangi sztuki⁵⁵, po gigantycznych pomnikach wisienek i łodów – fetyszach popkultury Claesa Oldenburga⁵⁶, po konsumpcyjnej sztuce Natalii LL⁵⁷, po utrzymanych w estetyce cuteness obrazach Marka Rydena⁵⁸, których spektakularną i niezbyt „smaczną” realizacją była suknia z mięsa Franca Fernandeza dla Lady Gagi⁵⁹,

⁵² Giuseppe Arcimboldo, *Ogrodnik (Sprzedawca warzyw)*, 1587-1590, Museo Civico Ala Ponzone, Cremona.

⁵³ Willem Federick van Royen, *Marchewka*, 1699, Märkisches Museum, Berlin.

⁵⁴ Prace Bartolomea Bimbiego, między innymi *Trufla z Castel Leone* (1706) i *Ekstrawagancki liść kalafiora marchesa Capponiego* (1707), zostały zaprezentowane na wystawie „Eccentrica natura. Frutti e ortaggi stravaganti e bizzarri nei dipinti di Bartolomeo Bimbi per la famiglia Medici” w Palazzo Madama w Turynie w roku 2016.

⁵⁵ Andy Warhol, okładka płyty *The Velvet Underground & Nico* z roku 1967 (Verve Records, V6-5008).

⁵⁶ Claes Oldenburg, *Spoonbridge and Cherry*, 1988, Minneapolis Sculpture Garden, Minneapolis, [https://en.wikipedia.org/wiki/Claes_Oldenburg#/media/File:DSC07312_\(25140911384\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Claes_Oldenburg#/media/File:DSC07312_(25140911384).jpg); Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen, *Dropped Cone*, 2001, Kolonia.

⁵⁷ Natalia LL, *Sztuka konsumpcyjna*, 1973, Galeria Permafo, Wrocław.

⁵⁸ Mark Ryden, *Incarnation*, 2009, <https://www.markryden.com/incarnation>.

⁵⁹ Zob. R. Wóblel, *MTV Video Awards. Strój Lady Gagi – mięso i larwy?*, Rzeczpospolita, pl, 14 IX 2010, <https://www.rp.pl/kultura/art15000611-mtv-video-awards-stroj-lady-gagi-mieso-i-larwy>.

po konceptualnym dowcipie, jakim jest *Comedian*⁶⁰ Maurizio Cattelana (dzieło sprzedane w roku 2019 za sto dwadzieścia tysięcy dolarów⁶¹) – co komunikują dzisiaj obrazy potraw?

Można powiedzieć, że w wiekach dwudziestym i dwudziestym pierwszym przedstawienia rozmaitych wiktuałów pojawiają się wszędzie i w każdej roli. Ostatnio istotny jest zwłaszcza kontekst feministyczny, w którym pożywienie i wszystko, co z nim związane (jego przygotowanie, podawanie i spożywanie), często stanowi metaforę różnych aspektów kobiecych ról społecznych, a także wyraża postrzeganie kuchni jako przestrzeni władzy i przemocy, kreatywności i przyjemności – co zostało znakomicie oddane w *The Dinner Party* Judy Chicago⁶², w wideo-art Małgorzaty Markiewicz *Kuchnia oporu*, w wystawie Iwony Demko i Renaty Kopyto *Gastronomki*⁶³ czy w ekspozycji *Mlask: Seksualizacja jedzenia w sztuce*⁶⁴.

Nade wszystko jednak produkty spożywcze czy dary natury we współczesnej sztuce i kulturze (także popularnej) komunikują symboliczne znaczenia zakorzenione w starożytnej metaforze obfitości. Jest tak również w reklamie, zwłaszcza promującej regiony i produkty regionalne. Ten rodzaj „żywieniowego” marketingu do perfekcji opanowali Włosi⁶⁵, czego najlepszym przykładem są realizacje domu mody Dolce & Gabbana, a zwłaszcza dwie kolekcje dam-

⁶⁰ Maurizio Cattelan, *Comedian*, 2019, Art Basel, Miami Beach.

⁶¹ Zob. S. C a s c o n e, *Maurizio Catellan Is Taping Bananas to a Wall at Art Basel Miami Beach and Selling Them for \$ 120,000*, „Art News” z 14 XII 2019, <https://news.artnet.com/market/maurizio-cattelan-banana-art-basel-miami-beach-1722516>.

⁶² Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-1979, instalacja, Brooklyn Museum, Nowy Jork.

⁶³ Por. A. S t r o n c i w i l k, *Kuchnia oporu i kosmos kuchenny (Gastronomki)*, „ArtPaper” 2017, nr 8(320), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=323&artykul=6070>. Na temat feministycznego spojrzenia na pożywienie zob. J. B r a d y, J. G i n g r a s, E. P o w e r, *Still Hungry: A Feminist Perspective on Food, Foodwork, the Body and Food Studies*, w: *Critical Perspectives in Food Studies*, red. M. Koç, J. Summer, A. Winson, Oxford University Press, Oxford 2017, s. 81-94.

⁶⁴ *Mlask. Seksualizacja jedzenia w sztuce*, wystawa Fundacji Arton, Warszawa 29 IV-21 V 2022, kuratorki: N. Gajewska, M. Grzybowska, M. Tomaszewicz, A. Weroniczak-Balłod, A. Zakrzewska. Zob. R.P., *Warszawa: Wystawa „Mlask. Seksualizacja jedzenia w sztuce”*, „Label”, <https://label-magazine.com/sztuka/artykuly/warszawa-wystawa-mlask-seksualizacja-jedzenia-w-sztuce?fbclid=IwAR17-GVjAQBxasuoU4TTVnEDYgxiIDZRAlyBZ3DKM55-VFe4XvheRqKRIOo>.

⁶⁵ Historię związków produktów spożywczych i mody w latach 1950-2015 ukazano na wystawie *L'eleganza del cibo: Tales about Food and Fashion* (kuratorzy: S. Dominella, B. Giordani d'Argano), zaprezentowanej między innymi podczas EXPO w Mediolanie w roku 2015 i Festa di Cinema di Roma w roku 2019. Również polscy projektanci oferują akcesoria wykorzystujące motywy związane z kuchnią regionalną, na przykład od roku 2017 marka Hetman Jewelry stopniowo wprowadza na rynek minimalistyczną biżuterię inspirowaną kształtem klusek śląskich, oscypków, pierogów, faworków i krakowskich bajgli (zob. Hetman Jewelry, kolekcja #polishfood, <https://hetmanjewelry.com/kategoria-produktu/kolekcje/polishfood/>).

skie: Ready-to-Wear Spring 2012⁶⁶, wykorzystująca printy warzywne i owocowe (ważne w kuchni sycylijskiej karczochy, bakłażany, pomidory, cytryny i pomarańcze) i Ready-to-Wear Spring-Summer 2017⁶⁷ z wizerunkami potraw, które można uznać za emblematy Italii – makaronów, puszek pomidorów, pizzy i lodów – zdobiącymi tkaniny i całe kreacje.

Dekoracyjny mariaż mody i pożywienia, będący w istocie świetnym chwyt marketingowym, bazującym na odwołaniu do walorów smakowych i zapachowych, do dobrych skojarzeń z wyśmienitą kuchnią, a więc przyjemnością zmysłową pochodzącą z jedzenia, przywodzi na myśl zacytowane na początku niniejszego studium zdanie Homera. Lubimy bowiem – tak samo jak starożytni – dobrze zjeść, wypić i przy tym dowcipkować sobie, podążając tropem surrealistycznych połączeń, dziwnych i zaskakujących, korzystając przy tym z dostępnego i nabudowanego przez wieki repertuaru form.

Nawet pobieżny przegląd wybranych dzieł sztuki pokazuje, że obrazy produktów spożywczych oraz funkcje komunikacyjne, jakie obrazy te pełnią, należą do historii kultury od czasów najdawniejszych. Wizerunki pożywienia wskazują przede wszystkim na bogactwo i radość z doczesności (często radość zmysłową), lecz także odnoszą się do wartości duchowego pokarmu zapewniającego byt wieczny. Od czasów nowożytnych eksponują także marność ziemskich splendorów wobec wieczności Boskiego trwania. Wreszcie od osiemnastego stulecia dowcipnie, ekscentrycznie i ekstrawagancko dekorują, a w wieku dwudziestym nakłaniają do – nomen omen – konsumpcji poprzez powiązanie ze zmysłowym doznaniem zapachu, smaku i koloru. Wszystko to znajduje szerokie zastosowanie w perswazyjnym przekazie reklamowym⁶⁸, którym posługują się twórcy mody, przygotowując kolekcje⁶⁹ będące wizualizacją „cukierniczych” wyrażen językowych o podtekście seksualnym, stosowanych w odniesieniu do przedmiotów („słodki” lub „łakomy kąsek”) i człowieka („ciacho”, „czekoladka”).

⁶⁶ Zob. N. Phelps, *Dolce & Gabbana Spring 2012 Ready-to-Wear*, „Vogue Runway” z 24 IX 2011, <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2012-ready-to-wear/dolce-gabbana>.

⁶⁷ Zob. S. Mower, *Dolce & Gabbana Spring Ready-to-Wear 2017*, „Vogue Runway” z 25 IX 2016, <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/dolce-gabbana>.

⁶⁸ Na temat strategii perswazyjnych (również odwołujących się do obrazów pożywienia) w reklamie współczesnej zob. B. Pałowska-Jądrzyk, *Zarys poetyki uwodzenia. O strategiach perswazyjnych w reklamie wizualnej*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2021.

⁶⁹ Na przykład projekty Jeremy’ego Scotta dla Moschino (zob. A. Konieczńska, Moschino jesień zima 2020-2021: Niech jedzą ciastka!, „Vogue” z 21 II 2020, <https://www.vogue.pl/a/moschino-jesien-zima-2020-2021-niech-jedza-ciastka>) oraz czekoladowe kreacje pokazane podczas miedziolańskiego Tygodnia Mody jesień-zima 2020-2021 (zob. S.S., Al Salon du Chocolat sfilano i vestiti di cicolatto: abiti e accessori creati col cibo degli Dei, „Io, Donna” z 17 II 2020, <http://iodonna.it/attualita/eventi-e-mostre/2020/02/17/al-salon-du-chocolat-sfilano-i-vestiti-di-cioccolato-abiti-e-accessori-creati-col-cibo-degli-dei>).

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Brady, Jennifer, Jacqui Gingras, and Elaine Power. "Still Hungry: A Feminist Perspective on Food, Foodwork, the Body and Food Studies." In *Critical Perspectives in Food Studies*. Edited by Mustafa Koç, Jennifer Summer, and Anthony Winson. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Briggs, Asa, and Peter Burke. *Spoleczna historia mediów: Od Gutenberga do Internetu*. Translated by Jakub Jedliński. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.
- Carroll, Margaret D. "The Blade and the Brush: Rembrandt's *Slaughtered Ox* and *Anatomy of Doctor Deyman*." *Oxford Art Journal* 40, no. 3 (2017): 347–69.
- Cascone, Sarah. "Maurizio Catellan Is Taping Bananas to a Wall at Art Basel Miami Beach and Selling Them for 120,000." *Art News*. 14 December 2019. <https://news.artnet.com/market/maurizio-cattelan-banana-art-basel-miami-beach-1722516>.
- Dunbabin, Katherine. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Errico, Alessio. "Xenia: La natura morta nei siti vesuviani: Iconografia, collocazione, significati." In *Atti del XXV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*. Edited by Claudia Angelelli, Daniela Massara, and Andrea Paribeni. Tivoli: AISCOM and Manent Edizioni, 2019.
- Fathy, Ehud. "The asārotos oikos: Mosaic as an Elite Status Symbol." *Potestas*, no. 10 (2017): 5–30.
- Filustrat Starszy. *Obrazy*. Translated by Remigiusz Popowski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004.
- Fiske, John. *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*. Translated by Aleksandra Gierczak. Wrocław: Astrum, 1998.
- Forstner, Dorothea. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Translated by Ryszard Turzyński and Wanda Zakrzewska. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 2001.
- Hamilton, John. "Voluptas Carnis: Allegory and Non-Knowledge in Pieter Aertsen's Still-Life Paintings." In Cornel Zwerlein, *The Dark Side of Knowledge: Histories of Ignorance; 1400 to 1800*. Leiden: Brill, 2016.
- Homer. *Odyseja*. Translated by Jan Parandowski. Warszawa: Czytelnik, 1956.
- Jan Paweł II. *Mężczyznę i niewiastę stworzył ich: Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1986.
- Kobielski, Stanisław. *Bestiariusz chrześcijański: Zwierzęta w symbolice i interpretacji; Starożytność i średniowiecze*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 2002.
- . *Krzyż Chrystusa: Od znaku i figury do symbolu i metafory*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 2000.
- Konieczńska, Anna. "Moschino jesień-zima 2020-2021: Niech jedzą ciastka!" *Vogue*, 21 February 2020. <https://www.vogue.pl/a/moschino-jesien-zima-2020-2021-niech-jedza-ciastka>.
- Kumaniecki, Kazimierz. *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*. Warszawa: PWN, 1972.

- Luciani, Nicola. "Un'iconografia dionysiaca nell'Iseum et Serapeum del Campo Marzio." *Engrama*, no. 163 (2019): 36–9.
- Mower, Sarah. "Dolce & Gabbana Spring Ready-to-Wear 2017." *Vogue Runway*, 25 September 2016. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/dolce-gabbana>.
- Pawłowska-Jądrzyk, Brygida. *Zarys poetyki uwodzenia: O strategiach perswazyjnych w reklamie wizualnej*. Warszawa: Wydawnictwo UKSW, 2021.
- Phelps, Nicole. "Dolce & Gabbana Spring 2012 Ready-to-Wear." *Vogue Runway*, 24 September 2011. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2012-ready-to-wear/dolce-gabbana>.
- Pliny the Elder. *Historia naturalis*. https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/36*.html.
- Peter Chrysologus. "Sermo LXVII: In orationem Dominicam." In *Patrologia Latina*. Vol. 52. Edited by Jacques Paul Migne. Paris, 1889.
- Ripa, Cesare. *Ikonologia*. Translated by Ireneusz Kania. Kraków: Universitas, 1992.
- R.P. "Warszawa: Wystawa Mlask: Seksualizacja jedzenia w sztuce." Label. <https://label-magazine.com/sztuka/artykuly/warszawa-wystawa-mlask-seksualizacja-jedzenia-w-sztuce?fbclid=IwAR17GVjAQBxasuoU4TTVnEDYgxOiIDZRAlyBZ3DKM55-VFe4XvheRqKRIOo>.
- Sterling, Charles. *Martwa natura: Od starożytności po wiek XX*. Translated by Joanna Pollakówna and Wiktor Dłuski. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe and Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.
- S.S. "Al Salon du Chocolat sfilano i vestiti di cioccolato: abiti e accessori create col cibo degli Dei." *Io, Donna*, 17 February 2020. <http://iodonna.it/attualita/eventi-e-mostre/2020/02/17/al-salon-du-chocolat-sfilano-i-vestiti-di-cioccolato-abiti-e-accessori-creati-col-cibo-degli-dei>.
- Stronciwilk, Agata. "Kuchnia oporu i kosmos kuchenny (Gastronomki)." *ArtPaper*, no. 8 (320) (2017). <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=323&artykul=6070>.
- Węcowski, Marek. *Sympozjon, czyli wspólne picie: Początki greckiej biesiady arystokratycznej (IX–VII w. p.n.e)*. Warszawa: Sub Lupa, 2011.
- Witruwiusz. *O architekturze ksiąg dziesięć*. Translated by Kazimierz Kumaniecki. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1999.
- Wróbel, Renata. "MTV Video Awards: Strój Lady Gagi – mięso i larwy?" *Rzeczpospolita.pl*. 14 September 2010. <https://www.rp.pl/kultura/art15000611-mtv-video-awards-stroj-lady-gagi-mieso-i-larwy>.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Małgorzata WRZEŚNIAK – Splendor pożywienia. O komunikacyjnych funkcjach przedstawień darów natury w sztuce europejskiej

DOI 10.12887/35-2022-1-137-12

Analiza materiału ikonograficznego dotyczącego przedstawień darów natury w sztuce wskazuje jego zróżnicowaną funkcję i znaczenie. Komunikat przekazywany za pomocą obrazów produktów żywnościowych uzależniony jest nie tylko od ich umiejscowienia w artefakcie (jako sceny głównej, drugoplanowej lub elementu dekoracyjnego), lecz także od szerokiego kontekstu historyczno-kulturowego, który kształtuje ich symboliczną treść: od jasno określonych, a nawet oczywistych konotacji religijnych, przez wskazania moralne, po odniesienia o podtekście erotycznym. Niniejszy artykuł ma na celu ogólną klasyfikację wspomnianego materiału wizualnego oraz przedstawienie wybranych tematów związanych z wizerunkami pożywienia występującymi w kulturze, a także określenie ich funkcji komunikacyjnych w sztuce i modzie. Dokonana klasyfikacja posłuży do rozważań dotyczących symbolicznych treści komunikowanych na przestrzeni dziejów za pomocą obrazów warzyw, owoców i różnych gatunków mięs występujących między innymi w nowożytnych scenach targowych i kuchennych oraz martwych naturach wanitatywnych, które bywają powiązane z treściami charakterze biblijnym bądź mają wydźwięk moralizatorski. Analizowana jest także symbolika pożywienia obecna we współczesnej modzie i reklamach produktów luksusowych. Owoce i warzywa przedstawiane w tym kontekście odsyłają do ugruntowanych w historii sztuki sensów obfitości i spełnienia, w tym także sięgania po to, co zakazane.

Słowa kluczowe: pożywienie, uczta, martwa natura, owoc zakazany, printy warzywne

Kontakt: Katedra Historii Kultury i Muzeologii, Instytut Nauk o Kulturze, Wydział Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa

Małgorzata WRZEŚNIAK, The Splendor of Food: On the Communication Functions of Representations of the Fruits of the Earth in European Art

DOI 10.12887/35-2022-1-137-12

An analysis of iconographic material related to the representations, used in art, of the gifts of nature shows their diversified functions and meanings. The meanings conveyed by images of food depend not only on their position in a given artefact (as a central scene, a background scene or a decorative motif), but also on the broad historical-cultural context that shapes the symbolic content of the images: from clear, or even obvious, religious connotations, to moral guidelines, to references of implicitly erotic nature. The present article

proposes a general classification of the iconographic material in question, to discuss some topics related to the food images present in culture, and to identify communication functions of such images in art and in fashion. The classification is the basis for reflection on symbolic content communicated throughout history via images of vegetables, fruit and different kinds of meat shown in market and kitchen scenes, as well as in vanitas still lifes that refer to biblical themes or are of moralizing nature. The paper addresses also the symbolism of food in contemporary fashion and luxury goods advertising. Fruit and vegetables depicted in such contexts refer to the meanings well established in art history, those of abundance and fulfillment which comprises also reaching for what is forbidden.

Translated by *Patrycja Mikulska*

Keywords: food, feast, still life, forbidden fruit, vegetable prints

Contact: Katedra Historii Kultury i Muzeologii, Instytut Nauk o Kulturze, Wydział Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, ul. Dewajtis 5, 01-815 Warsaw, Poland