

RYTUALNA SZTUKA WSPÓŁCZESNA

[Tekst opublikowany w: Irena Borowik, Maria Libiszowska-Żółtkowska, Jan Doktor (red.), *Oblicza religii i religijności*, NOMOS, Kraków 2008.

© Paweł Możdżyński, Wydawnictwo NOMOS]

O poszukiwaniach rytualnych form wyrazu w teatrze współczesnym wiadomo dużo - wielokrotnie wypowiedali się na ten temat twórcy i badacze (np. Grotowski 1990, por. Możdżyński 2000). Natomiast zainteresowanie rytuałem obecne w sztukach plastycznych nie doczekało się dotąd porównywalnej liczby publikacji, co według mnie jest dość dużym uchybieniem. Uważam, że bez odniesień do kategorii rytuału „zrozumieć”, czy „poczuć”, współczesnej sztuki się nie da – zwłaszcza jeśli chodzi o „media procesualne” (happening, performance, body-art, video-art itp.) Przykład? Oto fragment opisu instalacji wideo Billa Violi pt. „Przejście”:

„Pośrodku sali stoi dwustronny ekran, a dwa projektory wideo umieszczone na przeciwległych krańcach pomieszczenia rzucają obraz na obie strony ekranu jednocześnie. [...] Z jednej strony ekranu widzimy w półmroku postać ludzką zbliżającą się z oddali. Staje się ona coraz bardziej widoczna i wkrótce rozpoznajemy w niej idącego ku nam mężczyznę. Jego sylwetka stopniowo rośnie nam w oczach i kiedy wypełnia już niemal cały ekran, mężczyzna zatrzymuje się i nieruchomieje, w milczeniu patrząc widzowi prosto w oczy. U jego stóp pojawia się mały płomyk. Nagle cała podłoga staje w ogniu, a jasne płomienie pełzają po ciele mężczyzny. Głośny ryk wypełnia przestrzeń, a szalejący ogień przesłania całą postać. Po chwili płomienie słabną i tylko kilka ogników błyska na zwęglonej podłodze. Mężczyzna zniknął. Następuje wyciemnienie i cała sekwencja zaczyna się od początku.

Po drugiej stronie ekranu widzimy niewyraźną postać zbliżającą się z oddali. Wyłania się ku nam z półmroku, tak jak poprzednia postać. [...] Nagle strumień spienionej wody spada na niego z góry, a lśniące krople rozpryskują się we wszystkich kierunkach. Wkrótce strumień przeradza się w gwałtowny potok, potężne strugi wody zalewają mężczyznę, aż pochłoną go całkowicie, a przestrzeń wypełnia głośny ryk. Następnie potok wody zanika i tylko kilka kropel zostaje na wilgotnej podłodze. Mężczyzna zniknął. Następuje wyciemnienie i cała sekwencja zaczyna się od początku. [...] Sekwencje są idealnie zsynchronizowane, tak że zbliżanie się mężczyzny, a następnie kulminacja pożogi i potopu następują w tym samym momencie” (Viola 2007: 19).

Woda i ogień oczyszczają. Mężczyzna znika pochłonięty przez żywioły, które – według autora - „ukazane są tutaj nie tylko w aspekcie niszczycielskim, lecz także objawiają swoje możliwości katartyczne, oczyszczające, transformujące i regenerujące. Samo zniszczenie staje się koniecznym środkiem prowadzącym do transcendencji i wyzwolenia” (tamże). Kategorie oczyszczenia, katharsis,

transformacji, wyzwolenia, regeneracji użyte przez autora mają wyraźne konotacje religijne. Tytuł tej pracy wprost odwołuje się do obrzędów przejścia. Z kolei obraz, posługując się symboliką żywiołów, wyrywa widza – czego doświadczyłem osobiście - z „codziennego” stanu umysłu, zaafierowania doczesną stroną życia. „Przejście” – jak też inne dzieła Billa Viola - wyraźnie ukazują fascynację współczesnych artystów rytuałem. Opis tej pracy jest dobrym punktem wyjścia do moich rozważań.

W tym tekście mam zamiar zająć się ukazaniem pierwiastka rytualnego w sztukach plastycznych XX-go i XXI-go wieku. Stawiam tezę: rytualność – specyficznie pojęta, co się wyjaśni w toku tekstu – jest jednym z głównych wymiarów sztuki współczesnej. Nie twierdzę jednak, że wszystkie dzieła – nawet wybitne – takie odniesienia posiadają. I jeszcze jedno zastrzeżenie: precyzyjnej granicy pomiędzy teatrem a plastyką nie da się współcześnie przeprowadzić. Cała sfera mediów „procesualnych” – happening, performance, akcje itd. - niewątpliwie może być zaliczana tak do teatru jak i do plastyki. Przedmiotem mego zainteresowania czynię jednak dzieła wykonywane przez artystów¹, te dzieła, które funkcjonują w „polu sztuk plastycznych”² - są wystawiane w galeriach, pojawiają się na imprezach artystycznych (np. Biennale weneckie), których opisy ukazują się w albumach i czasopismach poświęconych sztuce plastycznej, są analizowane przez „ekspertów”: historyków i krytyków sztuki plastycznej itd. Jestem oczywiście świadomy ułomności takiego rozgraniczenia i zawężenia obszaru badawczego.

Moje zainteresowanie rytualnym pierwiastkiem w sztuce jest częścią szerszego zamysłu, który realizuję: badań nad obecnością sacrum w sztukach plastycznych XX-go i XXI-go wieku. Poniższy wywód niewątpliwie jest naznaczony moją subiektywnością - dobór badanych dzieł, sposób ich interpretacji, przywoływana literatura, ogólne wnioski mogą być z pewnością inne, co jednak – jak uważam – nie neguje wartości badań przeze mnie prowadzonych. Z niekłamanym zainteresowaniem powitam inne głosy w dyskusji o rytuale w sztuce współczesnej.

Zejście do piekieł

Według Wolfganga Welscha, „Sztuka współczesna nie jest [...] skierowana na piękno i spokój, lecz dąży do uwolnienia niedotykalnego” (2004, s. 454). Awangardziści od drugiej połowy XIX-go wieku (oczywiście oni nie byli pierwszymi) kierowali swoją twórczość przeciw społeczeństwu mieszczańskiemu i jego konwencjom. Do dzisiaj wielu artystów pragnie wypowiedzieć to co przemilczane, wskazać na to co ukryte, tak w perspektywie jednostki, społeczeństwa, jak też wyobrażeń absolutu. Przełamać konwencje społeczne, zerwać maskę rzeczywistości, ukazać, to co jest. Tadeusz Kantor sugestywnie oddał ten nastrój:

„Siły ciemne i żywiołowe, porażające absurdem i nonsensem, wybuchające buntem i negacją, płynne, niedające się ująć w żadne rygory, kapryśne i nieobliczalne, a rozdzierająca się od czasu do czasu zasłona ukazywała pejzaż niezrozumiały naszym naskórkowym doznaniom, obcy i groźny, przerażający nasze utylitarne pojęcia. U progu tego świata kapitulował intelekt i doraźne doświadczenie [...]. Instrumentem, który zdolny był ten świat zbadać i ujawniać, stała się wyobraźnia wyzwolona od krępującego ją intelektu i doświadczenia. Sztuka zmierzyła się

¹ Powszechnie wiadomo, że niektórzy plastycy z powodzeniem działali też na terenie teatru – choćby wielokrotnie niżej cytowany Tadeusz Kantor.

² Inspiruję się tu pojęciem, które P. Bourdieu używał do badań nad polem literackim (2001).

tym razem z podświadomością, instynktem, absurdem i nonsensem, pokazała ich naturę i mechanizm” (Kantor 2005: 167 - 168).

Dotykanie tabu tu łączy się z uzewnętrznieniem emocji ukrytych przez reguły dobrego wychowania i „zdrowy rozsądek” - według Jeana Claira (2007: 10), „nieczystość” jest „uprzywilejowaną kategorią” sztuki współczesnej. Do tego zalicza się także wchodzenie w „odmienne stany świadomości” i eksplorowanie „innych światów”. Na przykład futuryści pragnęli być „gwałtowni”, „agresywni”, „nowocześni”, co ułatwiło im sprzymierzenie się z faszyzmem, który zapewne w ich oczach był tym ruchem, który miał skończyć z „zakłamaniami” społeczeństwa burżuazyjnego i wydobyć – także z ludzi – to co „autentyczne” i ukryte zarazem. Dadaści szukali tego co pierwotne i spontaniczne – stąd ich zainteresowanie emocjami dziecięcymi. Tristan Tzara nawoływał: „demoralizować przede wszystkim” (Jawłowska 1975, s. 245). Surrealiści badając głębie wyobraźni powołali Centralne Biuro Badań Surrealistycznych mające badać „stany surrealne” – „automatyzmy psychiczne”, marzenia senne, „stany alienacji mentalnej”, „cudowność”, „grozę”, „zdziwienie”, „zaskoczenie”, „dziwaczność”, „erotyzm” (Janicka 1969, s. 270 - 275). Salvadore Dali był autorem „metody paranoiczno-krytycznej”, będącej „spontaniczną metodą poznania irracjonalnego opartą na obiektywizacji – krytycznej i systematycznej - zarówno asocjacji jak i interpretacji delirycznych” (za: Janicka 1969, s. 243, przyp. 67). Dadaści i surrealiści interesowali się twórczością osób chorych psychicznie. Witkacy poszukując „czystej formy” i „przeżyć metafizycznych” badał na sobie działanie narkotyków. Związani z teozofią klasycy abstrakcji Wasyl Kandyński, Piet Mondrian, Kazimierz Malewicz eksplorowali inne wymiary bytu. Kandyński uważał, że sztuka jest wyrazem „wewnętrznej konieczności”, w swych obrazach próbował ukazać „myślo-kształty” - odzwierciedlenia ludzkich emocji, egzystujące w świecie astralnym; Mondrian w geometrycznych kompozycjach poszukiwał tego co „duchowe” i „uniwersalne” (Buszko 1994); Malewicz eksplorował „świat bezprzedmiotowy”, „czyste”, „nieprzedmiotowe wrażenie” łącząc inspiracje teozoficzne i dalekowschodnie z teologią ikony (Malewicz 2006). To swoiste – jak pisał Tadeusz Kantor - „zejście do piekieł”:

„Zniknął świat zewnętrzny, przedmiotowy

I otworzył się przede mną inny.

Ale to »infernum« nie miało nic z antyku.

Należało do naszego wieku, w którym piekłem stało się nasze

Wnętrze” (Kantor 2005: 24)

Powstały nowe techniki artystyczne, które miały wyzwolić tworzenie spod cenzury rozumu: kolaż, asamblaż, dekalomania, zdrapywanki, pismo i rysunki automatyczne itd. Nowe artystyczne media wprowadziły do procesu twórczego przypadek, zwany też „przypadkiem obiektywnym”, który miał być ingerencją „tego co jest” (lub wyrazem działania nieświadomości) a nie odbiciem świadomości uwięzionej przez społeczne konwencje. Dzieło przestało oddawać, odzwierciedlać rzeczywistość, stało się jej emanacją. Kantor marzył o dziele które „jest jak samo życie”, które „PO PROSTU JEST!” (Kantor 2005: 458 – 459). W sztuce współczesnej „akcja malowania staje się manifestacją życia” (Kantor 2005: 101). „Obraz staje się samą twórczością i manifestacją życia, jego przedłużeniem” (Kantor 2005: 169). Awangardiści powszechnie marzyli o zespoleniu sztuki z rzeczywistością, o roztopieniu sztuki w rzeczywistości. „W przystępie entuzjazmu – pisał

Kantor - można było mówić o śmierci sztuki. Potem pozostawało tylko zwrócić się bez żadnego już pośrednictwa do samej RZECZYWISTOŚCI” (Kantor 2005: 86). W XX-tym wieku rzeczywistość stała się medium artystycznym: „Elementem tworzenia/ staje się sama/ realność” (Kantor 2005: 547). Dla Kantora i wielu innych twórców transcendentja, sztuka i życie połączyły się:

„Można powiedzieć, że transcendent »zagnieździł« się w codzienności życiowej, że został »oswojony« (l'appropriation).[...] Wystarczyło mi w końcu postawić znak równości między dwoma pojęciami: transcendent i sztuka. [...] Miałem coraz silniejsze przeświadczenie, że dzieło sztuki jest działalnością spirytualną, że z konieczności zdaje się na materialną »podpórkę«, jaką jest obraz, że żyje o wiele intensywniej w mojej wyobraźni, a przenoszenie elementów tej wyobraźni czy świadomości na płótno nie jest tym najważniejszym postępowaniem w tym momencie. Czułem, że czas, w którym żyję, wymaga czegoś więcej, jakiegoś stopienia się płótna z moim organizmem. Była to tęsknota za jakąś totalnością” (Kantor 2005: 84, 101)

Istotne w sztuce XX-go i XXI-go wieku staje się samo przeżycie artysty, o którym pisał Kantor w swej poetyckiej prozie:

„Nie dzieło - produkt
jest ważne
nie jego »wieczyste«
i zeszywniałe oblicze –
ale sam
proces tworzenia,
który
odblokowuje
czynności duchowe i myślowe.
To jest istotny
Ruch,
Ruchliwość,
życie,
które nie służą narodzeniu dzieła,
lecz są znaczące same dla siebie,
infiltrują w totalną rzeczywistość,
zmieniają jej skład” (Kantor 2005: 545).

W podobnym duchu wypowiedział się Grzegorz Kowalski, artysta i profesor z warszawskiej ASP: „Istnieje prymat doświadczenia ludzkiego nad dziełem, dzieło jest wtórne. [...] W gruncie rzeczy artysta, który produkuje dzieła kosztem swego doświadczenia jest formalistą. Wolę postawę artysty, który rozwija swe doświadczenia kosztem dzieła” (*Intensywne...* 1996, s. 208, za: Sienkiewicz 2006). Materiał sztuki i jej celem stało się doświadczenie.

Sztuka uległa „procesualizacji”. Według Kantora „materia” jest „ciągle w ruchu”, dlatego „jedynym odpowiednikiem i środkiem do jej ujęcia jest/ AKCJA, DZIAŁANIE” (2005: 183). Już nie

dzieło materialne jest celem twórczości, a sam proces. Jackson Pollock posługując się metodą action painting ekspresyjnie rozbryzgiwał farbę na płótno. Maria Popczyk pisała:

„Proces twórczy nie jest u niego pracą świadomości skierowaną na uporządkowanie naporu treści nieświadomości, ale jest wynikiem utrzymania ich bezładnej erupcji. Metafora wylewającej się lawy okazuje się rzeczywistością dzieła. [...] Jest to twórczość ekspresyjnych wybuchów, a neutralizacja świadomości pozwala na niczym nie skrępowaną aktywność dziecka. Jednocześnie proces zapisu indywidualnych stanów odsłania, demaskuje samego twórcę, który staje się podobny do dionizyjskiego tancerza – sam jest dziełem sztuki” (Popczyk 2002: 168).

Za action painting weszły do mediów artystycznych happening i performance. Te środki, wyraźnie przełamały granice pomiędzy sztukami plastycznymi i teatrem, włączyły do twórczości „życie”. Według Grzegorza Działmskiego performance jest „sztuką żywą”: „po pierwsze dlatego, że wprowadza żywy nie zapośredniczony w materialno-stabilnej strukturze dzieła kontakt autora/wykonawcy z odbiorcą, a po drugie dlatego, że występuje przeciwko temu wszystkiemu, co zastygłe, skonwencjonalizowane, co jest przeciwieństwem żywej sztuki” (Działmski 1984: 16). Obok performance rozwija się dynamicznie inne „płynne” medium – sztuka wideo. Jarosław Lubiak retorycznie zapytuje: „czyż można znaleźć bardziej płynne medium niż wideo, medium które umożliwiłoby niemal nieograniczony przepływ obrazów, tworzenie strumieni obrazów, medium w którym obraz mógłby falować, migotać czy rozpląwać się?”. Chodzi tutaj nie tylko o „zdolność płynnej rejestracji obrazów”, ale też o „płynność technologii emisji obrazów (strumień elektronów w tradycyjnym monitorze, strumień światła w projektorze, płynność nośnika w ekranach ciekłokrystalicznych czy plazmowych)” (Lubiak 2007: 110).

W orbitę działań artystów poszukujących „tego co ukryte”, transcendencji, odmiennych stanów świadomości, używających procesualnych środków wyrazu dostał się rytuał. Trzeba tu wspomnieć o związkach dadaizmu i surrealizmu z etnologią. Artyści szukali inspiracji do walki ze zdrowym rozsądkiem, rozumem i konwencjami społecznymi także w sztuce prymitywnej i obcej, „dawnych i nieznanach kulturach” (por. Dąbkowska-Zydroń 1999: 29). Kolegium Socjologiczne założone przez przedstawicieli surrealizmu antropologicznego Georges’a Bataille’a, Rogera Caillois, Michela Leirisa stawiało sobie zadania: „...uczynić obcym to, co jest znajome; badać rytuały i święte miejsca współczesnych instytucji z drobiazgowością ‘egzotycznego’ etnografa i posługując się jego metodami; stać się obserwatorem, obserwujących tych innych, którzy są nami i, w końcu, tego innego, który jest mną” (zob. Dąbkowska-Zydroń 1999: 101).

Kantor odnalazł sposób wyzwolenia przedmiotu z konwencji społecznych: „aby przedmiot zaistniał, muszę coś z nim zrobić, coś, co nie będzie miało żadnego związku z jego życiową funkcją, że potrzebny jest rytuał, życiowo absurdalny, który potrafi wciągnąć przedmiot w sferę sztuki” (Kantor 2005: 305). „Zabieg ten (rytuał) – powiada - jest dziecinnie prosty: należy przedmiot wyrwać z jego uzależnień i stosunków życiowych, pozostawiając go bez komentarza, aby nie służył do narzucania jakichkolwiek idei, aby pozostał sobą” (tamże: 127). W swych poszukiwaniach doszedł do ambalazu – opakowywania przedmiotów i ludzi: „Sama czynność opakowywania kryje w sobie bardzo ludzką potrzebę i namiętność przechowywania, izolowania, przetrwania, przekazywania, również smak

nieznanego i tajemnicy. Jej mnożący i komplikujący ceremoniał ma wszelkie szanse stania się procesem bezinteresownym, często obsesyjnym” (tamże: 306). Oto fragment opisu happeningu:

„Mężczyzna, trzymając zwój białej taśmy,
obwija ciało kobiety
dookoła,
dokładnie
w niezwykłym napięciu,
bardzo precyzyjnie,
z perfekcją,
nieustannie,
obwija,
bandażuje,
dookoła,
stopy, nogi, uda, brzuch,
tułów ręce, głowę,
warstwy stają się coraz grubsze,
kształt ludzki z wolna zanika,
w końcu zostaje tylko sama
szaleńcza i bezcelowa
czynność owijania,
opakowywania,
owijania,
opakowywania” (tamże: 337 – 338).

Kantor, jak inni artyści, poszukiwał niezapośredniczonego przez konwencje kontaktu z materią. W imponującej – trzeba przyznać - liście „materialnych zabiegów wokół materii” wymienił: „stłoczenie, zgniecenie, zmiżdżenie, sprasowanie, ugniatanie, mięszenie (ciasta), spłaszczenie, lanie, cieknięcie, spływanie, płnięcie, wyciskanie (piętna), ciskanie, rozchlapywanie, babranie, darcie, wypalenie, palenie, rozszarpywanie, nicowanie, zszywanie, obarwianie, wypełznięcie, plamienie, ubłocenie” (tamże: 184 – 186). Rytualne manipulacje materią interesowały także Josepha Beuysa, jednego z najważniejszych artystów XX-go wieku. W trakcie kilkugodzinnej akcji „Próżnia ↔ Masa” (1968) wykonał żelazną skrzynię w kształcie połowy krzyża, co miało oddawać – jak napisano w komentarzu - „stan podzielonego świata: napięcie pomiędzy Wschodem i Zachodem, mur berliński oraz wewnętrzne podziały osobowości człowieka”. Beuys do swego performance użył 100 pomp rowerowych, którymi rozbryzgiwano 100 kilogramów tłuszczu, realizując tym samym zapowiedź daną w tytule akcji: „Próżnia ↔ Masa”. Tu artysta wcielił się w alchemika, pana ognia. „Kiedy materiał został umieszczony w skrzyni, Beuys przyspawał wierzch [...] publiczność oglądała to, używając niebieskich ochronnych szkieł kobaltowych. We wnętrzu skrzyni żelazo, tłuszcz oraz pompy rowerowe przechodziły proces zmian chemicznych, pozostając w stanie ciągłego przepływu” (w: Beuys 1990: 56).

Działania artystów częstokroć są ukierunkowane na eksplorację odmiennych stanów świadomości i zakazanych form zachowania się. Kantor, niewątpliwie inspirując się poszukiwaniami

surrealistów, stworzył katalog „stanów emocjonalnych (patologicznych)” istotnych dla działalności twórczej: „ekscytacja, egzageracja, stany halucynacyjne, stany gorączkowe, stany majakalne, stany deliryczne, stany konwulsyjne, stany agonalne, spazm, rozkosz, cierpienie, ból, męka, gniew, wściekłość, szaleństwo”. Wymienił też szczególnie twórcze „obyczaje”: „rozwiązłość, rozwyrderzenie, wyuzdanie, rozpasanie, demoralizacja, występne procedery, grzeszne praktyki, działania skandaliczne, działania hańbiące, działania biedne, banalne, prozaiczne, sadyzm, okrucieństwo, lęk, wstyd” (Kantor 2005: 185 – 186); oraz „wstydlive najniższe czynności”: „płacz, szlochanie, wycie, jąkanie się, bełkot, przekleństwa, przezwiska, okrzyki, język bez składni i artykulacji, surowa materia języka, fonemy.....” (tamże: 178 – 179).

Artyści wprost sięgają do praktyk religijnych prowokujących odmienne stany świadomości, spośród których jedną z najbardziej ulubionych jest medytacja. Kim Soja, artystka koreańska, medytuje na ulicach miast. Marina Abramović i Ulay, jedni z najważniejszych współczesnych performerów, w swojej akcji siedząc oparci o siebie plecami, związani ze sobą włosami, medytowali przez kilkanaście dni po kilkanaście godzin dziennie bez przerwy. W ostatniej godzinie wpuszczani na salę byli widzowie/uczestnicy. Abramović mówiąc o tej akcji wskazywała na odmienne stany świadomości, których doświadczyła:

„Bezruch, żadnych rozmów. Piliśmy jedynie wodę. Na początku było to piekło. Po pierwszej godzinie wszystko zaczyna cię boleć. Po dwóch, trzech godzinach czujesz, że musisz koniecznie zmienić położenie mięśni; trzeba to przetrzymać. Ale największą przeszkodą jest umysł. Zrazu chaos myśli w głowie, wzrastający ból wzmaga go jeszcze. Pytasz siebie: »po co ty to robisz, zostaw to wszystko w diabły, przestań się wygłupiać do cholery!«. A potem nagle całe moje ciało znika. Myśli zaczynają biec strumieniem, jedna za drugą. Zwalniają. Odstęp między płynącymi teraz coraz wolniej myślami zwiększają się. Obserwujesz to jakby z zewnątrz. Obserwujesz swoje myśli. Tam jest ten punkt. Gdy przetrzymasz ból, musisz tam wejść. Ciągłe jeszcze patrzę w jeden punkt, ale nagle - szok! Widzę wszystko wokół siebie. Trzysta sześćdziesiąt stopni. A więc nie oczy - moje ciało widzi. Gdy tego doświadczysz, to zaiste szok. Czuję promieniującą energię. Widzę »aurę«, która otacza człowieka. Każdy może to zobaczyć. Tylko trzeba przekroczyć ten punkt koncentracji. [...] Kiedy obserwujesz swoje myśli, zauważasz, że najpierw biegną szybko, potem zjawia się mała przerwa i gdy uda ci się w nią wejść, widzisz to, co Alicja widziała po drugiej stronie lustra” (*Po co o tym pisać...*, b.d.)

Artyści włączają do swych performance’ów działania ukierunkowane na poznanie znaczenia i obcowanie ze śmiercią - tak w perspektywie indywidualnej, jak i społecznej. Zuzanna Janin zorganizowała swój pogrzeb informując o fikcyjności obrzędu tylko wybrane osoby (rodzinę i kilku współpracowników). Przed ceremonią ukazały się ogłoszenia w prasie i rozlepione zostały klepsydry. Na cmentarzu pojawiło się sporo osób, większość niewtajemniczonych w kulisy przedsięwzięcia. W obrzędzie brała udział też przebrana artystka. Rozpoznano ją, wynikła awantura. „Wiele osób czuło się obrażonych” – jak donosi współpracownik i kurator późniejszej wystawy – Stach Szablowski (*Byłam tam...* 2003/2004: 31). Autorka po akcji mówiła: „Materiałem pracy jest doświadczenie, nie tylko osobiste, ale też ogólne, które zaistniało pomiędzy mną a innymi” (*Byłam tam...* 2003/2004: 31). Dla

artystki akcja miała charakter inicjacyjny, śmierć stała się nowym początkiem - na znak przemiany przyjęła „nowe imię”: Zuzanna Janina. Performerka opowiadała o przeżytej transformacji:

„Cały świat, rzeczywistość, zachowania ludzi, moje miejsce w świecie i w sztuce się zmieniło i ciągle zmienia. Na początku, jeszcze w czasie trwania akcji, było to uczucie strasznie ciężkie, dojmujące, bezbarwne, ale nieobojętne. Mocne, bezlitośnie bolesne poszerzenie możliwości percepcji. Później ból minął, ale to uczucie stale trwa. Jestem teraz osobą bardzo szczęśliwą. Szczęśliwszą i radośniejszą. Ale też smutniejszą. Wszystko się pogłębiło. Wepchnęłam śmierć w środek życia” (*Byłam tam...* 2003/2004: 30).

Katarzyna Kozyra w swej dyplomowej pracy zatytułowanej „Piramida zwierząt” zmierzyła się z kolei z problemem zabijania. Jej praca nawiązuje do bajki braci Grimm „Czterej muzykanci z Bremy”. Kozyra wykonała rzeźbę z ciał zwierząt, kolejno ustawiła konia a na nim psa, kota i na samym wierzchołku tej piramidy koguta. Ważny tu jest proces twórczy: artystka wykupiła konia przeznaczonego na rzeź i uśmierciła go, ciała wszystkich zwierząt własnoręcznie wypatroszyła i wypchała. Rzeźbie towarzyszy film ukazujący proces zabijania konia. Najważniejszy aspekt tej pracy, jak zauważył Artur Żmijewski (2006: 75), jest niematerialny – są to traumatyczne ale i transformujące, inicjacyjne doświadczenia/emocje Katarzyny Kozyry.

Artystą wyraźnie zainspirowanym praktykami szamańskimi, wykorzystującym zwierzęta w swej twórczości był wspomniany wyżej Joseph Beuys. W ramach sławnej już akcji, przez kilka dni zamknięty w galerii mieszkał z kojotem. Oto fragment opisu performance'u „Kojot”:

„Człowiek przyniósł przedmioty i składniki ze swego świata..., milczących przedstawicieli własnych idei i przekonań. Przedstawił je kojotowi. [...] Jedne po drugich, tak jak były mu prezentowane, obsiusiał powoli i z rozmysłem: filc, laskę, rękawicę, latarkę, *Wall Street Journal*, najbardziej to ostatnie. [...] Około 30 razy powtarzała się sekwencja ruchów Beuysa wobec kojota, za każdym razem trwała godzinę i nigdy nie była taka sama jak poprzednie. Człowiek posuwał się o jedną długość sztuki filcu, szedł z brązową laską w rękę i wciągał brązowe rękawice. Następnie owijał się w filc, rozluźniając go jedynie powyżej swego kapelusza, tak długo, aż tylko jego laska wyciągnięta do góry swą zakrzywioną stroną, wystawała z góry szarego namiotu. [...] Przez cały czas postać przechylała się lekka w stosunku do swojej osi, podążając za ruchami kojota.. Potem spokój i powolne przepływanie czasu zostały nagle przerwane. Postać upadła na bok zmieniając się w leżące twarzą ku ziemi ciało, owinięte w filc, co przypominało inne wydarzenie w życiu tego człowieka; odsłonięty na cios przedmiot... Legowiskiem kojota były zazwyczaj sterty filcu. Rozciągał on filc albo też związał go, z półprzymkniętymi oczami, spokojny bądź ostrożny, i dziwny jasny blask jego oczu skierowany był zawsze w tym samym kierunku jak żarzące się światło latarki” (w: Beuys 1990: 66 – 68).

W komentarzach do swych prac artysta często mówił o uzdrawianiu jako celu sztuki, odwoływał się wprost do figury szamana jako uzdrowiciela:

„Po raz pierwszy uświadomiłem sobie rolę, jaką artysta może spełnić we wskazywaniu urazów swych czasów oraz w inicjowaniu procesu uzdrawiania. [...] Mam na myśli fakt, że dostrzegłem wtedy zależność pomiędzy chaosem, którego doświadczyłem, a procesem

rzeźbienia. Chaos może mieć charakter uzdrawiający, jeśli idzie w parze z ideą otwartego procesu jako ruchu, mającego na celu przepływ ciepła chaotycznej energii oraz przekształcenia jej w ład lub w formę. [...] Intencją moją było położenie najmocniejszego nacisku na przekształceniach oraz na substancji. Jest to dokładnie to samo, co czyni szaman, mający na celu spowodowanie przemiany oraz rozwoju. Natura jego działań jest terapeutyczna” (Beuys 1990: 20).

Szaman uzdrawia, kontaktuje się z duchami, rozmawia ze zwierzętami. Beuys „rozmawiał” ze zwierzęciem także w akcji zatytułowanej „W jaki sposób wyjaśnić obrazy martwemu zającowi” – tym razem przez trzy godziny martwemu zającowi, którego trzymał na kolanach, tłumaczył znaczenie swoich prac. Przy tym głowę artysta miał pokrytą miodem i złotymi płatkami, do prawej stopy przywiązaną miał żelazną podeszwę, do lewej – filcową. Artysta tłumaczył iście ezoteryczne znaczenie poszczególnych elementów składających się na całość tego performance:

„Zając ma pewne cechy wspólne z jeleniem, lecz różni się od niego zasadniczo w kwestiach dotyczących krwi. Podczas gdy główną sferą ciała jelenia jest partia od środka tułowia ku głowie, to zając zależny jest od dolnej partii ciała, a więc w szczególności posiada on odniesienia do kobiet, narodzin i menstruacji, a ogólnie rzecz ujmując do chemicznego przetwarzania krwi. Kiedy zając drąży w ziemi swą formę, ujawnia wobec nas akt wcielenia. Zając wciela się sam w ziemię, to znaczy osiąga to, co my, ludzie, możemy osiągnąć jedynie w myśleniu: zając drapie, wpycha i wbija się sam w MATERIE (ziemię), i poprzez tę pracę jego myślenie staje się wyostrzone, a w efekcie przekształcone i staje się rewolucyjne. Nakładając miód na swą głowę w jasny sposób czynię coś, co odnosi się do myślenia. [...] W ten sposób charakter myślenia zbliżonego do śmierci staje się ponownie żywotny, gdyż miód jest niewątpliwie substancją żywą” (tamże: 48 – 49).

Kluczem do twórczości Josepha Beuysa są jego przeżycia z okresu II Wojny Światowej, do których wciąż swoimi dziełami nawiązywał. Artysta był pilotem Luftwaffe, został zestrzelony nad terytorium Krymu. Twierdził, że przeżył dzięki Tatarom Krymskim i ich tradycyjnym praktykom uzdrawiania:

„Zostałem odnaleziony we wraku mego samolotu w kilka dni później [po katastrofie – PM] przez klan wędrownych Tatarów. Byłem kompletnie zagrzebany w śniegu. Pamiętam głosy mówiące *voda*, słowo oznaczające wodę. Następnie filc ich namiotów oraz ostry, gęsty zapach sera, tłuszczu i mleka. Pokryli oni moje ciało tłuszczem, aby dopomóc mi w odzyskaniu ciepła oraz owinęli je filcem jako izolatorem, który miał utrzymać je” (tamże: 27).

To doświadczenie wraz z kilkoma innymi zaważyły na jego życiu. Zresztą biografię pojmuje on specyficznie, jako „coś więcej niż tylko sprawę osobistą”, jako „wzajemne współzależności wszelkich procesów, a nie rozszczepianie życia na oddzielne przegródki: całościowość. Przez biografię rozumiem rozwój wszystkiego” (tamże: 36). Joseph Beuys wciąż umieszczał w swych dziełach – rzeźbach, rysunkach, performance’ach – elementy odnoszące się do tego transformującego doświadczenia: filc, tłuszcz, także miód. Jedną z rzeźb jest krzesło pokryte tłuszczem. O innej pracy, nawiązującej też do dzieciństwa - wannie wypełnionej tłuszczem - autor pisał:

„Praca ta działa jak swoisty klucz autobiograficzny: obiekt zaczerpnięty ze świata zewnętrznego, stała rzecz materialna obdarzona energią i posiadająca duchową naturę.

Można tu nazwać użyty materiał i właśnie transformacja substancji stanowi to, co mnie interesuje w sztuce raczej niż tradycyjne estetyczne rozumienia piękna zjawisk. Jeżeli twórczość pozostaje w związku z transformacją, zmianą i rozwojem substancji, to może dotyczyć wszystkiego w świecie i przestaje być ograniczona jedynie do sztuki” (tamże: 36).

Dla porównania przywołam tu wybitne dzieło innego artysty odwołujące się do przeżyć osobistych – „Pamiętkę Pierwszej Komunii Świętej”, będącą pracą dyplomową Mirosława Bałki. Obrona dyplomu mająca charakter performance’u odbyła się w Żukowie:

„W wydarzeniu uczestniczyli przebrani miejscowi chłopcy. Profesorowie – członkowie komisji egzaminacyjnej przyjechali z Warszawy autobusem. Musieli przejść kilometr na piechotę. Prowadził ich młody chłopiec na skuterku, w mundurku harcerza. Artysta z umalowaną twarzą, w komunijnym stroju i białych rękawiczkach minął ich na małym, młodzieżowym rowerze” (Jakubowicz 2001: 88, por. Morgan 1997: 273).

Prezentacja wykonanej przez artystę cementowej rzeźby chłopca w stroju komunijnym, z czerwoną poduszką na szpilki w miejscu serca, miała miejsce w starym, opuszczonym domu. „Przekraczając próg domu, każdy z profesorów otrzymał szpilkę, aby mógł ją wbić w serce cementowej postaci chłopczyka w krótkich spodenkach i białych podkolanówkach. Wokół rozbrzmiewały nagrane na taśmę kościelne pieśni” (tamże).

„Pamiętka Pierwszej Komunii Świętej” nie jest wyłącznie przypomnieniem ważnego momentu biografii, to nie tylko rzeźba, która stała się widowym znakiem zdarzenia artystycznego. To rytuał odwołujący się do ważnego, indywidualnego przeżycia lecz też nawiązujący do ludowej obrzędowości. Bałka wprost ukazuje rytuał włączenia dziecka do wspólnoty katolickiej, będący jedną z faz inicjacji dojrzałościowej. Wyraźnie widać tu zadawanie ran inicjacyjnych chłopcu/fetyszowi, w wyniku czego stracił niewinność, stał się dorosły (por. Jakubowicz 2001: 86 – 87). Tu Bałka jak i Beuys, Viola (choćby w opisanym wyżej dziele pt. „Przejście”) i wielu innych twórców odwołało się do symboliki rytuałów przejścia. Jak przyznał polski artysta, sam akt rzeźbienia, proces przygotowywania jak i akcja miały transformujący charakter:

„Dla mnie to było niesamowicie ważne wydarzenie artystyczne. Wtedy zrozumiałem, że sztuka to poważne doświadczenie, a nie lepienie lepszych czy gorszych figurek. Kiedy robiłem tę rzeźbę, nie miałem swojego miejsca. Mieszkałem więc przez kilka nocy w domu, w którym wystawiałem. Doświadczyłem tam rzeczy ważnych. Pięć lat studiów było niczym w porównaniu z pięcioma dniami, które spędziłem w Żukowie” (w: Jakubowicz 2001: 88).

Według Josepha Beuysa „sztuka jest stale metodą łączenia ze sobą dwóch światów, widzialnego i niewidzialnego, bądź też cielesnego i duchowego” (Beuys 1990: 92). W indywidualnym przeżyciu otarcia się o śmierć bierze początek swoista Beuysowska „alchemia” – twórca interesuje się przekształcaniem substancji w celach terapeutycznych. Eksploruje substancje, Materię, Chaos, Ciepło... Używa miodu, tłuszczu, filcu, w akcji na bagnie oblepia się błotem. O swych pracach Beuys mówił: „W większości z nich toczą się nadal procesy: reakcje chemiczne, fermentacje, zmiany barw, rozkład, wysychanie. Wszystko znajduje się w procesie przemiany” (tamże: 18). W swej „Teorii rzeźby” artysta mówił o pierwiastku „gorącym” – chaotycznym, surowym i „zimnym” - „skryształowanym”, „intelektualnym”. Rzeczywistość składa się z „ruchu”, „energii” i „krystalizującej”

formy. Beuys każdy proces krystalizacji porównywał do rzeźbienia. „Wszystko jest rzeźbą” – chaosem, który został skryształizowany - działanie, myśl, materialne dzieło sztuki. Każde działanie jest tworzeniem, „rzeźbieniem” chaosu i „każdy jest artystą” (Beuys 1990: 44, 97; Beuys 1987). Sztuka według Beuysa jest działaniem alchemicznym, pozwala na krystalizację żywiołu ciepła w formę twórczości. Artysta jest szamanem i uzdrowicielem, wchodzi w kontakt z duchami, z tym co niewidzialne i niewypowiedziane i to wypowiada, bowiem „wszystko musi zostać wyrażone” (Beuys 1990: 19).

Oczywiście Beuys nie jest jedynym artystą zainteresowanym alchemią. Wyżej cytowany wielokrotnie Tadeusz Kantor pragnął „Stworzyć obraz, który byłby / sam w sobie / organizmem żyjącym, / ruchliwym jak / mrowisko” (Kantor 2005: 170). Kantor poszukiwał „Pierwotnej Materii”, która jest „niezależna od artysty”, „kształtuje się sama i w której bytują wszystkie możliwe, nieskończone warianty życia”. Wierzył w „RÓWNOCZESNOŚĆ i RÓWNOWARTOŚĆ swego działania i owej Pierwotnej Materii”. „Tą UR-MATERIE – pisał - jest przestrzeń! / Czuję jak pulsuje” (tamże: 109).

Ważnym w polskiej sztuce poszukiwaczem odmiennych stanów świadomości i ukrytych wymiarów bytu i zarazem kontynuatorem – jak się wydaje – tradycji Beuysa jest Paweł Althamer. W akcji „Kardynał” palił marihuanę siedząc w balii wypełnionej papier mache, z której uformował na swojej głowie czapkę kardynalską. W pomieszczeniu rozlegała się religijna muzyka z różnych kręgów kulturowych. Jak pisała Magda Kardasz, kuratorka wystawy Althamera w warszawskiej Zachęcie, wydarzenie to było „próbą rekonstrukcji doświadczenia religijnego w formie pierwotnej. Artysta zakwestionował hierarchię obecną w zorganizowanej formie religii, a przywołał jej elementy ekstatyczne i rytualne” (Kardasz 2005: 39). W performance „Woda, czas, przestrzeń” artysta „leżał na podłodze w szczelnie zamkniętej foliowej torbie, stopniowo napelniającej się zimną wodą; oddychał przez wystającą na zewnątrz rurkę. Odbierał wzmocnione dźwięki z zewnątrz, a zarazem doznawał opuszczenia ciała” (tamże: 56). W ramach wystawy „Tak zwane fale oraz inne fenomeny umysłu” Althamer ukazał kilka filmów przedstawiających siebie wchodzącego w odmienne stany świadomości. Na jednym z nich widać go opowiadającego o swoim „spotkaniu z Bogiem”, które odbyło się w ramach „wyprawy po wizje”, w czasie „rytuału pejotlowego” - co Althamer wzorem rdzennych Amerykanów zainscenizował na pustyni w Meksyku. Swe doświadczenia opisywał w ten sposób:

„On jest wszechobecny. Jest we mnie. Jest mną. Ja jestem nim. Były chwile, gdy rozpieierała mnie duma, że jestem Bogiem, że mogę odkryć w sobie jego obecność. Wtedy wydawało mi się, że muszę wydać jakiś potężny, gromki okrzyk, rzenie osła, śpiew ptaka, kumkanie żaby. Chciałem tańczyć, biegać, skakać z radości. To była euforia. Oczywiście, po euforii przychodzi czas na refleksję, ponieważ pielęgnowanie Jego obecności wymaga przezwyciężenia trudności – wiem, że spotkam ludzi, którzy nazwą mnie szaleńcem czy durniem, wyśmieją moją euforię. [...] Czuję, że jestem czystą emanacją miłości. Potrafiłem również odbierać emanacje miłości, np. piękno, które objawiło się w wyrafinowanych kształtach kaktusów, kamyków, chmur, w linach ścieżek, w padającym deszczu, w świecącym słońcu. To wszystko było dla mnie po prostu formami zapisu miłości. W którymś momencie miłość i nienawiść stały się jednym. Zaczęłam je rozumieć jako jedność. [...] Wciąż się czuję, jakbym wylądował na nieznanej planecie” (*Praca ze światem* 2005: 18, 19-20, 23).

Przywołam teraz opis akcji, która odbyła się w pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego w warszawskiej ASP:

„Wyjściowy element [...] stanowiła skrzynia z »trupem« - Mariuszem Maciejewskim. »Sytuacja jest trupia, niesłychanie, niemożliwie trupia, żarliwie. 10 osób skupionych wokół drewnianej skrzynki z leżącym wewnątrz nagim chłopakiem. Przeciągające się milczenie, bezruch« [Żmijewski 1993: 10]. Jednym z ciekawszych działań była interwencja Moniki Zielińskiej, która posiała rzeżuchę na genitaliach modela, a gdy ta wyrosła, poczęstowała wszystkich uczestników przygotowanymi z niej kanapkami. »Rzeżucha była moją reakcją na trupa. Chciałam wnieść życie, zieloną wiosenną roślinę, jednocześnie sankcjonując status M. [Mariusza] Z trupa stał się nawozem i podłożem, podstawą nowego bytu. Naturalizm? A dlaczego na genitaliach, wokół prącia? Odpowiedzi jest kilka: - wbrew sobie zająć się tym co miałam pod samym nosem, a tak skrzętnie omijałam wzrokiem; [...] - erotyczno-rozrodcza funkcja tego miejsca; - wreszcie pokrewieństwo form [...].« [Zielińska 1993: 7]. [...] Grzegorz Kowalski odlał swe stopy w gipsie siedząc na krześle. »Bezruch prawie trupi, powielenie. Trup siedzący, jak u Inków« - komentuje Żmijewski [1993: 11]. Po pewnym czasie zdecydowano się na wypełnienie skrzyni wodą. Maciejewski pływał w niej niczym topielec. Do skrzyni weszła Monika Leczew, gdzie wraz z modelem piła piwo i paliła papierosy. »Obiecujące to było, smakowało - ona w błękitnym kostiumie, on nagi, a przy niej tym bardziej cielesny, jego nagość, cielesność, odżyła przy niej, stała się natarczywa, domagająca się spełnienia, skonsumowania. Ona mu tą zblazowaną nagość podretuszowała, ona mu ją swoim rozebraniem się odkreśliła« [Żmijewski 1993: 13]” (Sienkiewicz 2006).

Pracownia Kowalskiego, z której wywodzą się ważni artyści: Paweł Althamer, Katarzyna Kozyra, Monika Zielińska, Artur Żmijewski, jest jednym z ważniejszych miejsc, w ramach których studenci i artyści mogą tworzyć sztukę rozumianą jako proces doznawania, zgodnie z wyżej cytowaną dewizą Kowalskiego o prymacie doświadczenia nad dziełem pojmowanym jako materialny efekt twórczości.

„W Pracowni Kowalskiego – pisał Szablowski - studenci prowadzili najróżniejsze eksperymenty psychofizyczne, w których materiałem doświadczalnym były najczęściej ciało i świadomość samych eksperymentatorów. Poddawane ciała ekstremalnym warunkom, doświadczenia z bólem, deprawacją sensoryczną, szamanizmem, transami, odmiennymi stanami świadomości, środkami halucynogennymi” (2002: 131).

Jak widać ciało i doświadczenia z nim związane weszły w centrum zainteresowań artystów. Według polskiej artystki, Natalii LL „Ciało poprzez magiczny gest staje się dziełem sztuki” (2004a: 94), dla Jerzego Beresia nagie ciało było „symbolicznym polem operacji ofiarnych” (Kostołowski 1995: 22). Artyści i krytycy mówiąc o sztuce ciała posługują się często kategorią rytuału, jak robi to choćby Bojana Pejić w odniesieniu do działań Mariny Abramović:

„Od chwili powstania pierwszej pracy z ciałem w 1973 roku Abramović nieustannie wykonuje rytualne performance. Wszystkie ostatnie prace także są specyficznymi »rytami przejścia« lub stanami pośrednimi, w których – w obecności widzów – artystka wykorzystuje jakąś »technikę ciała«. Technika taka może wiązać się z działaniem ekstatycznym (*Lost Souls*), tańcem (*Insomnia*), wyciszeniem medytacyjnym (*Dozing Consciousness*) lub całkowitym

znieruchomieniem (*Luminosity*). We wszystkich przypadkach Abramović usiłuje opróżnić ciało («łódź»), aby uzyskać równowagę ciała-i-umysłu, aby, jak mówi, »być tu i teraz«. Jej droga duchowości wiedzie przez cielesność i jak w *Lost Souls*, wczesnej pracy *Thomas' Lips* [Usta Tomasza] lub performance teatralnym *The Biography* [Biografia] może obejmować zadawanie sobie bólu, jednakże nie dla masochistycznej przyjemności czy w celu zanegowania swego ciała” (Pejić 1999, bn).

Ciało w sztuce XX-go i XXI-go wieku bywa poddawane różnym próbom. Jednym z bardziej popularnych czynności jest okaleczanie i prowokowanie bólu. Na przykład Gina Pane, Rudolf Schwarzkogler, Marina Abramović cięli swoje ciała, Abramović biczowała się, Abramović z Ulayem w swym performance policzkowali się, Schwarzkogler w trakcie akcji wyskoczył przez okno ponosząc śmierć. Zbyszko Trzeciakowski stał pięć i pół godziny nieruchomo z wyciągniętymi rękami przed siebie, w których trzymał świecę. „Najpierw poznawał ból, potem miał wrażenie, że wyszedł z ciała i stanął naprzeciw siebie, później parząca, dopalająca się świeca przywołała go do rzeczywistości”, w innej akcji „artysta upadł twarzą na wystające z podłogi pędy bambusa i stracił przytomność. Złamał sobie dolną szczękę, dwa zębra, uszkodził mostek i nadział się na dwa pędy bambusa” (Truszkowski 2005: 35).

O rytuałach i ciele specyficznie mówił w swych wczesnych pracach Zbigniew Libera. W wideo „Obrzędy intymne” widać artystę co dzień myjącego, przewijającego i układającego do snu, dziewięćdziesięcioletnią schorowaną swą babkę – Reginę G. W „Perserweracji mistycznej” Libera pokazał staruszkę monotownie, nieświadomie obracającą w kółko swój nocnik - wcześniej odebrano jej różaniec, gdyż istniało ryzyko, że się nim udusi (Ronduda 2006: 117). Artysta tak pisał o tej pracy:

„Opisywana praca jest działaniem o charakterze mistyczno-magicznym, niezależnym od jakiegokolwiek znanej formy religii, magii lub sztuki. Nie tworzy ani nie kontestuje żadnego systemu. Powstaje codziennie, bez względu na aktualny stan układów politycznych, społecznych, kulturowych, towarzyskich, artystycznych, finansowych, oficjalnych i nieoficjalnych. Dzieje się zawsze w tym samym miejscu, doświadczana przez jedną osobę – Reginę G., nieświadomą i niedołążną, nie opuszczającą swego łóżka. [...] Opisywana praca jest immanentnie związana z egzystencją Reginy G. Jest bowiem jedyną, poza fizjologicznymi, czynnością wykonywaną samodzielnie. Jest jedyną formą kontaktu z rzeczywistością zewnętrzną” (za: Ronduda 2006: 117 – 118).

Artyści w swych akcjach często dochodzą do granic strachu, bólu, świadomości. Abramović wskazała na transformującą wartość performance: „To, czego się boisz, jest tym, co powinieneś zrobić. Kiedy robisz rzeczy, które lubisz, nigdy się nie zmienisz” (w: R.L. Goldberg 1995: 11, za: M. Ujma 2000: 77); „przede wszystkim chcę poruszać te obszary myśli, które związane są ze wstydem. W moich performansach traktuję siebie jak lustro, w którym publiczność może odnaleźć swe własne lęki” (w: F. A. Miglietti 2003, za: Ł. Chotkowski 2006: 100). „We wszystkich moich pracach – przynajmniej artystka - wielką rolę odgrywa doznanie fizyczne, gdyż przenosi nas ono w stan duchowości. [...] Zawsze muszę stwarzać dla siebie konkretne, fizyczne doświadczenie” (Abramović 1999, bn). Twórcy sztuki współczesnej doświadczając ciała, przypominając rytualne znaczenie nagości, zadając sobie swoiste „rany inicjacyjne”, ukazując ciało w sytuacjach ekstremalnych, poszukują odmiennych stanów

świadomości, dróg do innych wymiarów bytu. Mircea Eliade pisał: „nie ma doświadczenia religijnego bez interwencji zmysłów; [...] w całej religijnej historii ludzkości aktywność zmysłową waloryzowano jako środek uczestniczenia w *sacrum* i osiągnięcia boskości” (Eliade 1999: 92). Eliade używał także pojęcia „fizjologii mistycznej”, odnoszącego się do swoistego zespołu doznań cielesnych towarzyszących głębokiemu doświadczeniu religijnemu, mówiąc językiem Eliadego, artyści tworzą „środowisko zmysłowe otwarte na »nadprzyrodzone«” (tamże: 107).

Victor Turner zwrócił uwagę na wpływ doświadczeń cielesnych na ideologię religijną: „ciało jest uznawane za rodzaj symbolicznej matrycy służącej przekazowi *gnosis*, mistycznej wiedzy dotyczącej natury rzeczy i tego, jak się stały tym, czym są obecnie” (Turner 2006: 127). Ciało - także w sztuce współczesnej - jest modelem i kosmosu i społeczeństwa, manipulacje na ciele mają wymiar kosmiczny i odnoszą się do procesów społecznych. Eksperymenty cielesne, poszukiwania mistyczne, nawiązania do szamanizmu, medytacja są w przypadku wielu twórców powiązane z zaangażowaniem społecznym. Syntezy poszukiwań duchowych i zaangażowania dokonał choćby Joseph Beuys. Jaromir Jedliński nazywa go „szamanem, terapeutą, nauczycielem” (Jedliński 1990a: 7). W twórczości Beuysa szamanizm i alchemia łączą się ze społecznym działaniem, które artysta nazywa „rzeźbą społeczną”, wpisując tym samym zaangażowanie społeczne w relację sztuka – metafizyka. Według artysty plan metafizyczny jest ściśle powiązany ze społecznym i wiedza na temat energii jest użyteczna w rozwiązywaniu aktualnych problemów. Beuys tłumaczył, że jego wyżej opisana akcja „Kojot” (zwana też „I Like America and America Likes Me”) na jednym z poziomów odnosiła się do tragedii rdzennej ludności Ameryki Północnej: „Wierzę – mówił - że nawiązałem psychologiczny kontakt z ogniskiem urazu, z amerykańskim układem energii: z całym urazem amerykańskim wynikłym z kwestii Indian, Czerwonego Człowieka” (Beuys 1990: 66). W swych projektach budowania społeczeństwa przyszłości „Wskazywał [...] organizację społeczną pszczoł jako idealny model współpracy wiodącej do życiodajnej twórczości” (Jedliński 1990b: 119). Stworzył swoistą formułę: „Państwo Słońca, Nośnik Ciepła, Rzeźba Społeczna” (Beuys 1990: 68). Był przekonany, że realizacja wolności jest powiązana z działaniem energetycznym:

„Wierzę, że istota ludzka jest ze swej natury istotą duchową oraz, że nasza wizja świata musi zostać rozszerzona tak, by objąć wszystkie owe niewidzialne energie, z którymi straciliśmy kontakt lub ze stosunku z którymi wycofaliśmy się. Wtedy nowe energie będą mogły zostać wytworzone, rzeczywiste i żywe substancje, demokratyczna moc miłości, ciepło oraz ponad wszystko wolność” (za: Jedliński 1990a: 8).

Joseph Beuys nie tylko był teoretykiem działania społecznego, lecz zaangażowanym praktykiem. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX-go wieku jeździł po świecie z wykładami, nauczał, zagrzewał do działania. Był pomysłodawcą partii politycznej zwierząt, stworzył Ruch na rzecz Demokracji Bezpośredniej, Wolny Uniwersytet Międzynarodowy, mający badać i tworzyć rytuały, sztukę, politykę, działania społeczne, psyche, religię i zmierzać do budowania społeczeństwa przyszłości.

Sztukę, zaangażowanie społeczne z szamanizmem łączy również Paweł Althamer. Artysta przyznał: „Wierzę w sztukę wyrosłą z szamanizmu, w pracę ze światem wokół i moim (w środku), poznawanie siebie w kosmosie, siebie wśród innych. Siebie wśród wielu »ja« - ludzi, zwierząt, roślin.

[...] Moje strategie, jak strategie moich wielu kolegów, wywodzą się ze starego zadania szamańskiego: komunikowania siebie ze światem” (*Gerald Matt...* 2006: 42, 43). W ramach jego sławnej akcji „Bródno 2000” utworzono na budynku ze światła w mieszkaniach napis „2000”. W projekt zaangażowało się około dwieście rodzin mieszkających w tym budynku na Bródnie – warszawskim blokowisku. „Akcja trwała około 30 minut i przerodziła się w festyn z udziałem około 3000 ludzi”. W realizację pomysłu zaangażowali się harcerze, którzy roznieśli instrukcje, ulotki i plakaty, „ksiądz z miejscowej parafii podczas niedzielного kazania mówił o boskim pochodzeniu każdego światła, również tego, które pojawi się w oknach bloku”, działacze lokalni częstowali darmową grochówką uczestników wydarzenia, kapela praska grała muzykę taneczną, imprezie towarzyszył pokaz sztucznych ogni (Kardasz 2005: 129). Artysta tę akcję społeczną zinterpretował w kategoriach szamanizmu i „mocy” generowanej przez wspólnotę:

„Ponoć jak modli się jedna osoba to jest to jakaś moc, ale gdy modli się 100 osób, to wyzwala się siła zdolna przenieść góry albo wznieść kościół. Ja w to wierzę. Gdy zrealizowałem świetlny napis na bloku na Bródnie 2000 - wiele osób powiedziało »fajnie, świeci«, ale dużo większe znaczenie miało dla mnie to, co działo się za tym napisem i to, co spowodowało, że on zaświecił. To praca z mocą, która jest najciekawszym aspektem mojego uprawiania sztuki. Czuję się wówczas prawdziwym szamanem. To znaczy kimś, kto z głodu wiedzy bada, poznaje świat” (*Lepiej chodzić...* 2001).

Z kolei Artur Żmijewski w akcji „Berek” skrzyżował motywy ciała, śmierci, zabawy, rytuału, kompleksu i społecznej terapii. Na filmie z tego wydarzenia widać gołych ludzi bawiących się w berka w jakimś pomieszczeniu. Tym pomieszczeniem jest komora krematoryjna w obozie koncentracyjnym. Żmijewski mówił:

„Na ścianach komory przetrwały fioletowo/zielono/żółte plamy osadu jaki wytrącił się z trującego gazu. Weszliśmy do miejsca, które traktowane jest jak święte. Drzwi były tylko uchylone, a na podłodze leżały kwiaty i wypalone znicze. A oni ganiłi się tam na gólasa śmiejąc się, dysząc i odpychając od ścian. A ja miałem poczucie, że ich zabawa jest rodzajem nabożeństwa, rytuału, który odczarowuje te ściany. [...] Zamiast na tragedię patrzymy na dziecięcą, niewinną zabawę. Przypomina to sytuację kliniczną w terapii psychologicznej. Powraca się tam do zdarzeń traumatycznych, które spowodowały powstanie kompleksu. Odtwarza się te zdarzenia niemal tak jak w teatrze” (Jakubowicz 2004: 15, 16).

Rytuały artystów, jak już pisałem, często ukazują to czego nie widać, co przemilczane, co niewypowiadalne. „Wszystko musi zostać wyrażone. [...] Nawet te rzeczy, które leżą ciągle jeszcze poza zasięgiem języka, tak jak go pojmujemy” – mówił Joseph Beuys (1990: 19). „Inny”, jako ten, którego nie widać, wyrzucony z głównego nurtu życia społecznego, jest jedną z najważniejszych figur przywoływanych w sztuce XX-go i XXI-go wieku - artyści często próbują ukazać wykluczonych i tym samym rozpocząć proces przywracania ich społeczeństwu. Althamer w projekcie „Tańczący” pokazał nagich tańczących mieszkańców schroniska dla bezdomnych. W ramach kampanii reklamowej jednego z dzienników oddał przestrzeń wystawową w Secesji wiedeńskiej bezdomnym i bezrobotnym, aby się tam schronili na czas wystawy. Wielokrotnie zapraszał do udziału w swych przedsięwzięciach tzw. „trudną młodzież”, kolegów swojego syna z Bródna, na przykład w Zachęcie oddał im do

dyspozycji jedną z sal, młodzi „blokarsi” wysprayed jej ściany (wystawa pt. „Paweł Althamer zachęca”). Artyści też często ukazują niepełnosprawnych (np. Żmijewski w wideo „Oko za oko”, „Lekcja śpiewu”).

Przekraczanie granic sztuki i konwencji społecznych nieraz wiedzie twórców do „ponownego odkrycia potoczności”. Polska artystka Natalia LL napisała: „Sztuka realizuje się w każdym momencie rzeczywistości, każdy fakt, każda sekunda jest dla człowieka jedyna i nigdy niepowtarzalna. Dlatego zapisuję wydarzenia zwykłe i trywialne jak jedzenie, sen, kopulację, odpoczynek, wypowiedanie itp.” (Natalia LL 2004: 13). W galeriach i w ramach akcji przeprowadzanych poza nimi artyści często przypominają to, co jest zwykłe, codzienne, mało pasujące do wyobrażeń sztuki jako dziedziny niezwyklej. Paweł Althamer w czasie opisanej wyżej sesji pejołowej wypowiedział: „Coś wspaniałego! Jaka spektakularna potoczność” (Suchan 2006: 19), Julita Wójcik w jednej ze swych akcji obierała ziemniaki w Zachęcie, w innej była „supermamą” - przebrana w strój Supermana pozowała do zdjęć w trakcie codziennych domowych sytuacji. Leonid Tiszkow w ramach wystawy „Spójrz ku domowi” pokazał swe „Prace domowe”, będące swoistym znakiem zmagania artysty z emocjami po śmierci matki:

„Po śmierci mojej matki w domu zostały jej ubrania. Suknie, chustki, bluzki, bielizna. Osamotnione suknie wisiały w szafie. [...] Co mam zrobić z tym wszystkim, co pozostało po jej odejściu? Pamiętając, jak matka cięła na strzępy starą odzież, żeby zrobić z niej dywaniki, pociąłem jej suknie na wstążki, na jedną długą, niekończącą się wstęgę. I zacząłem związać w kłębki, jeden za drugim. [...] W ten sposób nastąpiła dematerializacja odzieży, jej przemiana w kłębuszki, które na wzór atomów skręconych z elektronów, chronią wewnątrz jądro materii. W słowie »dematerializacja« można dostrzec i słowo »materia« i słowo »matka«. [...] Rozdzieranie ubrań, skręcanie kłębków, wiązanie tego, co rozdarte, łączenie rozdzielonego – jest przesycane metafizycznym sensem przenikania ducha do materii, sublimacją. Poprzez wypalanie winy do białości, podrzędną pracę, i rozpad tego, co pozostało, do rozpuszczenia się w deszczu czystej materii, łącząc męskie i żeńskie, wyobcowując się ze świata, poświęcając siebie wysiłkowi duchowemu, dochodzimy do zjednoczenia dwóch początków. Dochodzimy do prostych prac domowych – do szydełkowania” (Tiszkow 2007: 8).

Paweł Althamer realizował „Filmy” - ukazywały się w kinach zapowiedzi performance’ów, wzorowane na reklamach filmów. „Otóż określonego dnia o określonej godzinie akcja »Filmu« została powtórzona na żywo. Dla zwykłych przechodniów była praktycznie niezauważalna (składał się z kilku banalnych sytuacji), a możliwa do zidentyfikowania dla tych, którzy wcześniej widzieli ją w kinie” (Sarzyński 2005: 62 - 63). W tych „codziennych” działaniach artyści zwracają uwagę na banalne, powtarzające się czynności – rytuały życia codziennego – i wprowadzają je w sferę sztuki. Sztuka nie musi być czymś niezwyklej, ani też zupełnie nowym, każda czynność może stać się artystyczną akcją – czy się stanie, zależy to od świadomości autora i/lub widzów/uczestników zdarzenia. To jeszcze jeden aspekt połączenia sztuki i rzeczywistości, o czym pisałem wyżej. Niejednokrotnie – jak w przypadku Althamera i Tiszkowa – artyści próbują połączyć sztukę, sacrum i to co zwyczajne. Sztuka – dzieło materialne, proces twórczy, performance służyć może odnalezieniu sacrum immanentnego, zanurzonego i ukrytego w profanum. Performance jest sposobem - jak w przypadku twórczości Marca

Chaimonovicza - „nadawania codziennym zdarzeniom i czynnościom doskonałości czy perfekcyjności zdolnej ukazać ich (tj. codziennych czynności) ponadpotoczny sens” (Dziamski 1984: 39).

Przez powyższe rozważania przewijał się dość często wątek rytuałów przejścia. Artystka skrywająca się pod pseudonimem Orlan dokonuje swoistego skojarzenia rytuału inicjacyjnego z nowymi technologiami. Celem jej projektu jest przeżycie całościowej transformacji przy użyciu narzędzi, którymi dysponuje współczesne społeczeństwo: psychoterapia, chirurgia plastyczna, komputer, reklama. Projekt Orlan obejmuje dziewięć operacji plastycznych

„które mają na celu stworzenie nowej osoby, wypadkowej wskazanych przez artystkę wzorców ze sztuki dawnej [...] Nowy wizerunek został wykreowany komputerowo. Poza zmianą ciała, Orlan poddaje się psychoanalizie, próbując wykreować nową osobowość. Po zakończeniu projektu agencja reklamowa nada jej nowe imię i pseudonim artystyczny, tak, aby przemiana była całkowita. Po jej śmierci ciało ma być zмумifikowane i wystawione w muzeum” (Krawczyk 2003: 73).

Operacje plastyczne przybierają formę performance'ów: artystka i lekarze mają na sobie ubrania zaprojektowane przez kreatorów mody, Orlan w trakcie operacji jest przytomna, czyta fragmenty książek psychoanalitycznych ze szkoły Lacana (nawet wtedy, gdy chirurg pracuje nad jej twarzą), słysząc rozlegającą się muzykę, widać rekwizyty. Operacje nagrywane są lub na żywo transmitowane do galerii. „Pozostające po operacji tkanki i materiały chirurgiczne noszące na sobie krew Orlan oprawiane są następnie w ołtarzyki i sprzedawane jako relikwie. Po każdej operacji przez 41 dni robione są zdjęcia zmieniającej się pod wpływem gojenia twarzy, umieszczane później na wystawach” (tamże: 73 - 74). W 1996 roku wszczepiono jej silikonowe implanty, wyglądające jak rogi, które mają być zaczątkiem olbrzymiego nosa. Orlan inspirowała się sztuką Majów i plemiennymi maskami. Joanna Krawczyk zwraca uwagę na sakralny wymiar projektu Orlan:

„*Carnal Art*. Ma też wymiar sakralny: chirurdzy jawią się jako Kreatorzy, Orlan to Bogini panująca nad własnym ciałem (obecny projekt nazwała też *The Reincarnation of Saint Orlan*, nawiązując do poprzedniego cyklu). Sprzedaż relikwi czy, w bardziej mistycznym ujęciu, rytuał podporządkowania, analogicznego do prymitywnych obrzędów połączonych z okaleczaniem kobiet są elementami podkreślającymi nawiązania do boskości, co w tym silnie zaznacza się uniezależnienie artystki od Stwórcy” (tamże: 75).

Tutaj widać specyficzne, charakterystyczne dla ponowoczesności połączenie sacrum i profanum. Rytuał przejścia zaprojektowany i realizowany poprzez narzędzia i instytucje charakterystyczne dla społeczeństwa postindustrialnego: agencja reklamowa, chirurgia plastyczna...

Rytuał ponowoczesny

Jean Clair w książce „De Immundo” pisał:

„Niesmak zastąpił smak. Wystawianie na pokaz i bezczeszczenie ludzkiego ciała, poniżanie jego funkcji i wyglądu, *morphings* i deformacje, okaleczenia i samookaleczenia, fascynacje krwią i wydzielinami ciała z ekskrementami włącznie, koprofilia i koprofagia – [...] sztuka oddaje się dziwnym obrzędom, a plugastwo i ohyda piszą nieoczekiwany rozdział w historii zmysłów. *Mundus immundus est?*” (Clair 2007: 8).

Clair zaakcentował dokonywane przez artystów akty wypróżniania i gwałtu, czyniąc z nich wizytówkę sztuki doby postmodernizmu. Posługując się głównie kategoriami pochodzącymi z psychoanalizy, zinterpretował współczesną sztukę jako sferę niesmaku, fiksacji analnej, jako powrót do tego co infantrylne, prymitywne, pierwotne. Według tego autora sztuka XXI-go wieku prowadzi do przemocy, do końca kultury³.

Wolę iść inną drogą interpretacji: sztuka odchodząc od dzieła pojmowanego jako przedmiot materialny, przechodząc proces dematerializacji otworzyła się także na to co płynne, zmienne, czasowe, amorficzne - „w sztuce ważne są bowiem nie tyle końcowe produkty, co symboliczne transformacje i transfiguracje, misterium zamiany tego, co zwykłe (fizyczne), w to, co niezwykle (metafizyczne)” (Dziamski 2005: 37). Ulay i Abramović medytowali, Natalia LL eksperymentowała we wnętrzu piramidy ze snem i „energiami nieświadomości” (Natalia LLc: 76), choć artystyczne eksperymenty „energetyczne” przebiegały też w taki sposób:

„Począwszy od 1971 roku prace Acconciego koncentrowały się na polu energetycznym powstającym między nim a innymi ludźmi w specjalnie do tego celu skonstruowanych przestrzeniach. Artysta zainteresowany był *wytworzeniem pola, w którym mieścili się widzowie, tak że stawali się oni częścią tego co robiłem... stawali się częścią fizycznej przestrzeni, w której się poruszałem*. Jego *Seedbed (Rozsadnik)*, z roku 1971, wykonany w Sonnabend Gallery, Nowy Jork, należy do najgłośniejszych prac tego typu. Polegała ona na tym, że Acconci masturbował się pod rampą zbudowaną w galerii, nad którą przechodzili zaproszeni goście” (Goldberg 1984: 90 – 91).

Zgodnie z „koncepcją pola energetycznego” polskiego artysty, Andrzeja Pawłowskiego celem twórczości jest wytworzenie „pola energii” (Łuczak–Surówka 2003: 47). Według Billa Violi, „obraz wideo jest żywym dynamicznym polem energii, wibracją, która ma stałą postać dlatego, że przekracza naszą zdolność postrzegania tak niewielkich odcinków w czasie” (Viola 1995: 158, za: Brewińska 2007: 80). Także teoretyczka Krystyna Wilkoszewska widzi sztukę jako dziedzinę eksperymentowania z energią: „Zarówno dzisiejsze eksperymenty w sztuce, jak i próby teoretyczne, zdają się zmierzać w kierunku wyznaczonym przez pojmowanie sztuki jako organizacji energii. [...] Gdy w miejsce materii wkracza energia, przedmioty, także przedmioty artystyczne, zdają się być quasi-stabilnymi stanami energii” (Wilkoszewska 1993: 133 – 134, za: Dąbkowska-Zydroń 1999: 18). Warto zauważyć, że „energia” jest podstawową kategorią New Age. W wodnikowej wizji „wszystko jest energią”, wszystko jest nią przeniknięte, zabiegi wokół energii i z jej wykorzystaniem są głównymi rytuałami Nowej Ery.

Sztuka – jak wyżej próbowałem pokazać – zmierza do ukazania także tego co jest nieprzedstawialne. Wolfgang Welsch zaprojektował nową estetykę - „aistetykę” - której podstawą ma być „aisthesis” – doświadczenie, także zmysłowe, bowiem jest ono istotą doświadczenia estetycznego. Według tego teoretyka, sztuka współczesna „chce przekraczać zmysłowość, zrywać z tym, co estetyczne, przejść w złożony *dwoisty ruch estetyki i anestetyki*” – tego co jest doświadczalne i

³ Tezy Jeana Claira wydają się być trafne jedynie z punktu widzenia sztuki mieszczańskiej epoki modernizmu europejskiego. Nie bronią się jednak w odniesieniu do koncepcji sztuki i religijności Dalekiego Wschodu. Autor zupełnie nie bierze pod uwagę wpływu np. buddyzmu na kulturę i sztukę Zachodu XX-go i XXI-go wieku. Dyskusyjna jest jego interpretacja ikony. Zupełnie zapomina, zdaje się, o takich figurach życia religijnego chrześcijaństwa jak jurodiuwyj - święty szaleniec.

tego co jest poza zmysłowym (i emocjonalnym) doświadczeniem. „Taka świadoma anestetyki estetyka stałaby się szkołą inności. Błyskawica, zakłócenie, obcość byłyby jej podstawowymi kategoriami” (Welsch 1996: 543 – 544). Artystom współczesnym niewątpliwie nieobca jest postawa ekstazy, lecz liczne eksperymenty zdają się być ukierunkowane na to co Eliade nazwał enstazą (1997: 92 – 94). W wypowiedziach artystów i krytyków pojawia się pojęcie „sztuki niemożliwej” - sztuki wyobraźni, w ramach której ucieleśnia się to co poza nią (w świecie codziennym?) nie jest możliwe do realizacji. Wydarzenie artystyczne nie ukazuje fikcji, a prawdę „niemożliwą” - ukrytą przez konwencje społeczne.

Sztuka włącza w zbiorowość, pozwala nie tyle oglądać, a „współuczestniczyć”, co w efekcie prowadzi do „samopoznania”. Według Viany de Rosa Conti, widz w performance „staje się współuczestnikiem pewnego »strzępu życia«, wchodzi w »przestrzeń metonimiczną”. Dzięki zaakcentowaniu „żywego ciała”, artysta „odzyskuje »Bios«,” jego działanie jest odbierane także „na poziomie fizjologicznym”. Performer bowiem „ma na celu zaangażowanie wszystkich »poziomów« percepcji u publiczności” i osiągnięcie „stanu myślenia »totalnego«”. W sztuce performance „dystans pomiędzy rzeczywistością a wyobraźnią znika prawie całkowicie”, „dystans pomiędzy artystą a jego dziełem, między rzeczywistością a przedmiotem” zostaje w ogóle wyeliminowany. „Estetyka przesuwana się na obszar egzystencji, na obszar samopoznania” (De Rosa Conti 1984: 66 – 67). Sztuka, jak widać, wchodzi w rolę religii, procesualne medium wprowadza artystę i nieraz uczestnika w nieznaną wymiar rzeczywistości: „Podmiot jest dosłownie wciągany do nowej przestrzeni, gdzie urzeczywistnia się w czasie i przestrzeni” pisała Sabine Gova (1984: 74). Sztuka jest sferą poznawania świata i samego siebie:

„Performance byłby więc środkiem pozwalającym na zbliżenie się do nieuchwytnego »ja« w stopniu gdzie indziej niespotykanym, dlatego że prowadzi on (performance) do zatraty performerów w działaniu, polega na doprowadzeniu działania do takiego natężenia, w którym działanie zyskuje dominację nad artystą, wymyka się spod jego kontroli, ujawniając nowe możliwości »ja« autora” (Dziamski 1984: 46).

Marina Abramović mówiła wprost o „depersonalizacji”: „To problem ego - na ile potrafisz zeń zrezygnować, a ile go mimo wszystko w tej pracy zostawisz”, według niej „istota sztuki jest poza ego”.

„Gdy zaczynaliśmy z Ulayem – mówiła Abramović - było bardzo ciężko, rzeczywiście - zderzenie dwu ego. Otóż tutaj trzeba znaleźć trzeci element, wspólny - nie »ja« (myself), nie »ty« (yourself), ale ta-jaźń (thatself). W ten sposób można czystą esencję uwolnić od osobowości. Gdy pracujemy z Ulayem, nie ma moje-twoje. Ta pokusa zostaje zwalczona. [...] Istotna jest siła tego, co się zrobiło, a nie imię artysty. Trzeba się raczej ćwiczyć w zdolności przyjęcia w siebie tej siły, która płynie z danej pracy, nie w rozpoznawaniu podpisu” (*Po co o tym pisać...*, b.d.)

Działania artystów współczesnych wpisują się w to, co Victor Turner nazwał „antystrukturą”, mają charakter liminoidalny (liminalny)⁴, wkraczają nieraz w *communitas* (Turner 2005: 29 – 96).

Performance wyzwala „pewną moc i przerost mocy, a równocześnie pewną współzależność fizjologiczną, psychiczną i kulturową” (Gova 1984: 73). Ulay w wywiadzie powiedział: „w

⁴ Jak wiadomo, Turner rozróżnił liminalność i liminoidalność. Owo rozróżnienie jest niejasne i spotkało się z krytyką. Z braku miejsca nie podejmuję tu dyskusji na ten temat.

performance'ach dają się ludziom w jak najpełniejszy sposób" (*Po co o tym pisać...*, b.d.).

Performance, jako rytuał, ustanawia wspólnotę. „Zrozumiałem, że sztuka, może i cała kultura, jest formą bycia razem, a przedmiot artystyczny i praca, to tylko pretekst do wspólnego obcowania. Najlepszą formą realizacji tej koncepcji wydało mi się performance – ten szczególny rodzaj obrządku, podczas którego nawiązuje się poczucie wspólnej obecności” – pisał o swoich działaniach Henryk Gajewski (1984: 12-13).

Jak łatwo było zauważyć, artyści poszukują w swych rytuałach katharsis. Tu też katharsis przynosi efekt terapeutyczny. Warto zauważyć, że „uzdawianie” jest jedną z centralnych kategorii New Age. Większość nurtów Nowej Ery jest ukierunkowana, tak jak sporo działań artystów, co wyżej starałem się ukazać, na terapeutyzowanie siebie i innych. Manipulacja energią dla „Dzieci Wodnika” właśnie ma mieć cel terapeutyczny. Terapeutyczny cel sztuki ma związek z eksploracją archetypów, mitów, zdarzeń z przeszłości. Punktem wyjścia dla artysty – co podkreśla Grzegorz Dziamski – nie jest jednak tradycyjny mit, a indywidualne przeżycie: „Elementy czerpane z rozmaitych minionych i żywych rytuałów, traktowane są tutaj jako nasycony archetypowymi znaczeniami sposób obrazowania sprzyjający katharsis. Treścią tych rytuałów, tym co nadaje im znaczenie, nie jest jakiś konkretny mit, lecz silne przeżyte przez wykonawcę wydarzenie o charakterze granicznym”. (Dziamski 1984: 36 – 37). Sztuka współczesna wpisuje się w liminoidalność (liminalność) (po)nowoczesnego społeczeństwa uzewnętrzniającą się „pod postacią ukochanych przez egzystencjalistów »sytuacji ekstremalnych«: tortur, morderstw, wojen, prób samobójczych, tragedii szpitalnych, egzekucji itd.” (Turner 2005: 73). Lecz dzieła współczesne ukazują też tematy charakterystyczne dla sfery liminalnej, która – zdaniem Turnera - „bywa sceną choroby, rozpacz, śmierci, samobójstwa, zerwania więzi społecznych, przekroczenia granic”, jak też „anomią, alienacją, trwogą, trzema siostrami wielu nowoczesnych mitów” (tamże: 73).

Artyści sięgają do „podświadomości zbiorowej, wydobywając stamtąd środki narracji” (Dziamski 1984: 37) – jak w akcjach Jerzego Beresia, w których „spływają do widza archetypiczne symbole, »obiegowe« znaczenia, odruchowe interpretacje. Naga postać, ogień, popiół, odcisk stopy, sztandar, pojazd, rozłupywanie drewna – wszystko to [...] działa na świadomość i podświadomość widzów w sposób autonomiczny” (Hanusek 1995: 11). Wyraźnie o tym mówił Joseph Beuys, akcentując jednocześnie indywidualistyczny aspekt „nowej duchowości” i zarazem sztuki współczesnej: „W następstwie zintensyfikowania intelektu człowieka musi zostać odtworzone ogniwo łączące go z tym, co duchowe lecz na podstawie własnej, jednostkowej mocy, na mocy własnego ja (ego), a w każdym razie już nie na podstawie daru tradycyjnej mocy” (Beuys 1990: 79). Pojawiający się w sztuce XX-go i XXI-go wieku rytuał został wyrwany z pierwotnego kontekstu, dostosowany do „jednostkowej mocy” współczesnego artysty do jego potrzeb, do poetyki przeżycia – czasem granicznego. Ukierunkowanie na przeżywanie w przestrzeni sztuki wpisuje się w charakterystyczne dla społeczeństwa ponowoczesnego (późnonowoczesnego) zjawiska: „pogoń za doświadczeniami” (MacCannell 2002: 164), poszukiwanie możliwości przeżycia „momentów przełomowych” (Giddens 2002: 155) czy „doświadczeń szczytowych” (Bauman 2000: 310). Rytuał w sztuce został wyzwolony z mitu, jest wyrazem „powrotu treści wypartych”, „etosu samorozwoju”, „tęsknoty za autentycznością” (Giddens 2002: 14, 276 – 286; MacCannell 2002: 3, 143).

„Nowoczesność – pisała Maria Popczyk - włączyła rytuał w obręb sztuki czyniąc zeń artystyczny środek wyrazu. Jednak w jej ramach pierwotny charakter i sens zabiegów obrzędowych ulega zasadniczej zmianie. Awangarda odrzuca narrację ustanawiającą sensowność ludzkiego bytowania, zrzuca się mitu, któremu wcześniej służył rytuał. Jednocześnie aktualność dzieła zostaje zawężona do stawania się – jak powie Adorno: »Dzieło jest zarazem procesem i chwilą« (Adorno 1994: 185). Artysta współczesny unika wszystkiego, co konotuje trwałość i w przeciwieństwie do rytuału pierwotnego, który zasadzał się na powtarzaniu i przypominaniu tego, co niezmiennie – do granic eksploatuje przemijalność. [...] Wartości, które zostają przywołane, uwspółcześnione częstokroć stoją w sprzeczności z dawnym przesłaniem” (Popczyk 2002: 152 – 153).

Dzieła sztuki współczesnej często przybierają formę kolażu lub posługują się cytatem⁵. Tak też się dzieje w przypadku różnego rodzaju akcji. Performerzy czerpią cytaty z różnych kontekstów i spajają je w nowe całości. Proces twórczy coraz częściej przybiera charakter eksperymentu na różnych fragmentach rzeczywistości, którego efektem ma być ukazanie nieznanego lub zapomnianego wymiaru bytu (por. Lyotard 1996: 75). Fundamentem tych działań rytualnych o strukturze kolażu nie jest mit czy tradycja, a (po)nowoczesny indywidualizm. Tym samym - mówiąc językiem Victora Turnera – przyjmują charakter liminoidalny: współczesny artysta ma „przywilej dowolnego potraktowania swojego dziedzictwa kulturowego w stopniu nieosiągalnym dla członków społeczeństw, w których liminalność jest otaczana najwyższą czcią”, czyli społeczeństw przednowoczesnych (Turner 2005: 83).

Performance’y, happeningi i inne akcje wykraczają też poza zdrowy rozsądek, wymykają się kryterium rozumu, efektywności, służą doświadczaniu jednostkowemu i grupowemu, otwierają świat emocji. Artyści sprzeciwiają się też biurokratycznej nowoczesności w której wszystko ma być skuteczne, wymierne, racjonalne. Naukowo wypracowane, technologicznie zaawansowane, sprawnie zorganizowane. Sprzeciwiają się temu co komercyjne: „Performance art oferuje rytuał społeczeństwu, które wierzy tylko w konsumpcję” (za: Giżycki 2001: 110). Sprzeciwiają się biurokratycznemu regulaminowi, specjalizacji i masowości zarazem, rozdrobieniu i unifikacji, mają połączyć to co indywidualne z tym co całościowe. Ukazują *numinosum* i – szczególnie często – *mysterium tremendum* (por. Otto 1999)⁶. W sztuce współczesnej – jak przyznał nawet jej niechętny Jean Clair (2007: 73) – „następuje prawdziwa konfrontacja z cierpieniem i złem”. Akcje, performance’y, happeningi w tym sensie są rytuałami, że są **w a ż n e**, służą poszukiwaniu sensu, odkrywają „sakralny”, „ponadpotoczny” wymiar istnienia człowieka i zbiorowości, eksplorują labirynty indywidualnej i zbiorowej nieświadomości, pozwalają „poczuć się razem”, transformują jednostkę i zbiorowość. Artysta przybiera w nich rolę przewodnika - ponowoczesnego „specjalisty od ekstazy”⁷:

„Artysta staje się [...] jakby przewodnikiem lub głównym wykonawcą parareligijnego działania, które w efekcie zahacza o stany świadomości wielu ludzi wciągniętych w akcję, albo też po

⁵ Warto tu zauważyć, że pojęcia cytatu, kolażu, postmodernizmu używane do interpretacji rzeczywistości społecznej wywodzą się właśnie ze sztuki i z badań nad sztuką współczesną.

⁶ O wpływie koncepcji świętości R. Otto na współczesną sztukę pisał – w sposób specyficzny, zgodny z poetyką całej pracy - Jean Clair (2007: 38 – 44).

⁷ Używam tu pojęcia M. Eliadego (np. 1999: 91) w kontekście społeczeństwa ponowoczesnego i zjawiska ekspertyzy (np. Bauman 1995: 235; Giddens 2002: 49).

prostu w zrytualizowanej akcji nawiązuje pozawerbalny kontakt z wieloma odbiorcami. Kontakt ów może wytwarzać jakby całe sfery ponadindywidualnych empatii [...]. Pułapem osiągnięć jest tu często stan ILUMINACJI, a niektóre propozycje sztuki próbują odbiorcom odświeżyć wciągnięcia się autorów w sferę otwartej samoświadomości” (Kostołowski 2005: 293).

Literatura

1. Abramović Marina 1999, *Spirit House*, [kat. wyst.], CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa.
2. Adorno Theodor W. 1994, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa.
3. Bauman Zygmunt 1995, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
4. Bauman Zygmunt 2000, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, SIC!, Warszawa.
5. Beuys Joseph 1987, *Każdy artystą*, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, tom II, red. Stefan Morawski, Czytelnik, Warszawa.
6. Beuys Joseph 1990, *Teksty, komentarze, wywiady*, wyb. i oprac. Jaromir Jedliński, tłum. J. Jedliński, A. Sochacki, M. Piotrowska, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa.
7. Bourdieu Pierre 2001, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków.
8. Brewińska Maria 2007, *Świadomość medium*, w: Maria Brewińska [red.], *Bill Viola* (kat. wyst.), Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.
9. Buszko Anna 1994, *Teozoficzne treści teorii sztuki i malarstwa Pieta Mondriana*, Biuletyn Historii Sztuki R.LVI, , nr 1-2.
10. *Byłam tam. Nieobecna dla ludzi, ale obecna. Z Zuzanną Janin rozmawia Stach Szabłowski* 2003/2004, w: Janin Zuzanna, *Widziałam swoją śmierć*, (kat. wyst.), Galeria Foksal, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Galeria Sektor, Górnośląskie Centrum Kultury, Warszawa.
11. Clair Jean 2007, *De Immundo. Apofatyeczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, tłum. M. Ochab, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
12. Chotkowski Łukasz 2006, *Performans autobiograficzny Mariny Abramović*, „Dialog” nr 11 (562).
13. Dąbkowska-Zydroń Jolanta 1999, *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań.
14. Dziamski Grzegorz 1984, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, w: Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski, Jan St. Wojciechowski [wyb.] *Performance*, tłum. K. Biwojno, M. Gutkowska, H. Siodłak, M. Śpik-Dziamska, M. Zamecka, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.
15. Dziamski Grzegorz 2005, *Żywa sztuka*, „ARTEON. Magazyn o Sztuce” nr 10 (66), październik 2005.
16. Eliade Mircea 1997, *Joga. Nieśmiertelność i wolność*, tłum. B. Baranowski, PWN, Warszawa.
17. Eliade Mircea 1999, *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa.

18. Gajewski Henryk 1984, *I am*, w: Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski, Jan St. Wojciechowski [wyb.] *Performance*, tłum. K. Biwojno, M. Gutkowska, H. Siodlak, M. Śpik-Dziamska, M. Zamęcka, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.
19. *Gerald Matt rozmawia z Pawłem Althamerem* 2006, w: Pieńkos Jolanta, Jurkiewicz Małgorzata [red.], *Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, (kat. wyst.), Kunsthalles Wien, Zachęta, Warszawa.
20. Giddens Anthony 2002, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
21. Giżycki Marcin 2001, *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
22. Goldberg Rose L. 1984, *Ciało artysty*, w: Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski, Jan St. Wojciechowski [wyb.] *Performance*, tłum. K. Biwojno, M. Gutkowska, H. Siodlak, M. Śpik-Dziamska, M. Zamęcka, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.
23. Goldberg Rose L. 1995, *Here and Now*, w: *Marina Abramović. Objects, performance, video, sound*, red. C. Iles, kat. wyst., Museum of Modern Art, Oxford.
24. Gova Sabine 1984, *Pojęcie techniki ekspresyjnej zwanej performance*, w: Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski, Jan St. Wojciechowski [wyb.] *Performance*, tłum. K. Biwojno, M. Gutkowska, H. Siodlak, M. Śpik-Dziamska, M. Zamęcka, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.
25. Grotowski Jerzy 1990, *Teatr a rytuał*, w: tegoż, *Teksty z lat 1965 - 1969. Wybór*, Wrocław.
26. Hanusek Jerzy 1995, *Jerzy Bereś: twórczość jako wyzwanie*, w: *Jerzy Bereś. Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania*, (kat. wyst.), Aleksandra Węcka [red.], Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Krakowie.
27. Jakubowicz Rafał 2001, *Śmierć i pamięć (o sztuce Tadeusza Kantora i Mirosława Bałki)*, [w:] *Oblicza śmierci we współczesnej sztuce polskiej*, Jan Trzupek [red.], Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice.
28. Jakubowicz Rafał 2004, *Ekstaza pamięci. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz*, „Format. Pismo Artystyczne” nr 44.
29. Janicka Krystyna 1969, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, PWN, Warszawa.
30. Jawłowska Aaldona 1975, *Drogi kontrkultury*, PIW, Warszawa.
31. Jedliński Jaromir 1990a, *Joseph Beuys – autokomentarz kategoryczny*, w: Joseph Beuys 1990, *Teksty, komentarze, wywiady*, Jaromir Jedliński [wyb. i oprac.], tłum. J. Jedliński, A. Sochacki, M. Piotrowska, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa.
32. Jedliński Jaromir 1990b, *Rysunki Josepha Beuysa*, [w:] Joseph Beuys 1990, *Teksty, komentarze, wywiady*, Jaromir Jedliński [wyb. i oprac.], tłum. J. Jedliński, A. Sochacki, M. Piotrowska, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa.
33. Kantor Tadeusz 2005, *Pisma*, t. I. *Metamorfozy. Teksty o latach 1934 – 1974*, Krzysztof Pleśniarowicz [wyb. i oprac.], Ossolineum, Ośrodek Dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław – Kraków.

34. Kardasz Magda 2005, *Przewodnik po twórczości Pawła Althamera*, w: *Paweł Althamer zachęca*, (kat. wyst.), Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.
35. Kostołowski Andrzej 1995, *Chichot czasu. Uwagi o sztuce Jerzego Beresia (1995)*, w: Aleksandra Węcka [red.], *Jerzy Bereś. Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania*, (kat. wyst.), Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Krakowie.
36. Kostołowski Andrzej 2005, *Labirynty samoświadomości*, [w:] Andrzej Kostołowski, *Sztuka i jej meta-. Teksty z lat 1968 – 2003*, Maria A. Potocka [Wyb.] , Bunkier Sztuki, Inter Esse, Galeria Miejska Arsenał, Kraków.
37. Krawczyk Joanna 2003, *Całe życie sceną. Rozważania nad przypadkiem Orlan*, [w:] Katarzyna Kuropatwa, Dagmara Rode [red.], *(Nie)obecne granice. Szkice o obliczach transgresji*, RABID, Kraków
38. *Lepiej chodzić w pejzażu i oglądać go 1:1, niż malować. Paweł Althamer w rozmowie z Sebastianem Wiślockim*, „Magazyn Sztuki” nr 27/2001, www.magazynsztuki.pl/stare_zasoby/archiwum/archiwum/nr_27/archiwum_nr27_tekst_1.htm
39. Lubiak Jarosław 2007, *Zawieszenie uczuć*, w: Maria Brewińska [red.], *Bill Viola* (kat. wyst.), Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.
40. Lyotard Jean - Francois. 1996, *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*, tłum. M.P. Markowski, w: Ryszard Nycz [wyb], *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków.
41. Łuczak – Surówka Krystyna 2003, *Prawda wyrazu*, „Format. Pismo Artystyczne” nr 1-2 (42) 2003.
42. MacCannell Dean 2002, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, tłum. E. Klekot i A. Wieczorkiewicz, MUZA SA, Warszawa.
43. Malewicz Kazimierz 2006, *Świat bezprzedmiotowy*, tłum. S. Fijałkowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
44. Miglietti Francesco A. 2003, *Extreme bodies, The use and abuse of the Body Art*, Milano.
45. Możdżyński Paweł 2000, *Laboratorium Nowej Ery*, „Pamiętnik Teatralny” nr 1 – 4.
46. Morgan Stuart 1997, *Z notatnika kamerdynera sztuki. Wybór esejów i wywiadów z lat 1977-1995*, Ewa Mikina, Ryszard Ziarkiewicz [red.], Wyd. R. Ziarkiewicz, Gdańsk.
47. Pejić Bojana 1999, (tekst do katalogu), w: Abramović Marina, *Spirit House*, [kat. wyst.], CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa.
48. Natalia LL 2004a, *Body art i performance*, w: Natalia LL [red.], *Teksty Natalii LL. Teksty o Natalii LL*, Galeria Bielska BWA, Bielsko Biała.
49. Natalia LL 2004b, *Postawa transformująca*, w: Natalia LL [red.], *Teksty Natalii LL. Teksty o Natalii LL*, Galeria Bielska BWA, Bielsko Biała.
50. Natalia LL 2004c, *Piramida. Sztuka jako doświadczenie wewnętrzne*, w: Natalia LL [red.], *Teksty Natalii LL. Teksty o Natalii LL*, Galeria Bielska BWA, Bielsko Biała.
51. Otto Rudolf 1999, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa.
52. *Po co o tym pisać. Rozmowa z Mariną Abramović i Ulayem. Prowadzenie rozmowy i zdjęcia Leszek Brogowski*, <http://www.obieg.pl/archiwum/199009lb.php>

53. Popczyk Maria 2002, Krystyna Wilkoszewska [red.], *Ogień*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, Universitas, Kraków.
54. *Praca ze światem. Z Pawłem Althamerem rozmawia Artur Żmijewski. 17 lipca 2003 Mexico City* 2005, w: *Paweł Althamer zachęca*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
55. Ronduda Łukasz 2006, *Duchowość żenuje. Czyli rzecz o życiu i twórczości Zbigniewa Libery w latach 80.*, w: Stanisław Ruksza, *W stronę innego. Obserwacje i interwencje* [red.], Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice.
56. De Rosa Conti V. 1984, *Co to jest performance?*, w: Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski, Jan St. Wojciechowski [wyb.] *Performance*, tłum. K. Biwojno, M. Gutkowska, H. Siodłak, M. Śpik-Dziamska, M. Zamęcka, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.
57. Sarzyński Piotr 2005, *Inne fenomeny ducha*, „Polityka” nr 7 (2491), 19 lutego 2005.
58. Sienkiewicz Karol 2006, *W granicach wspólnego obszaru*, „Sekcja. Magazyn Artystyczny”, sierpień 2006, www.sekcja.org/miesiecznik.php?id_artykulu=92
59. Suchan Jarosław 2006, *Realna iluzja Kantora i inne prawdziwe fikcje*, w: Pieńkos Jolanta, Jurkiewicz Małgorzata [red.], *Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, (kat. wyst.), Kunsthalle Wien, Zachęta, Warszawa.
60. Szablowski Stach 2002, *Pracownia Kowalskiego. Podróż od sztuki do historii sztuki*, w: Jolanta Ciesielska [red.], *Między naturą a kulturą*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała.
61. Tiszkow Leonid 2007, *Spójrz ku domowi*, (kat. wyst.), Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa.
62. Truszkowski Jerzy 2005, *Hard Core Performance*, „ARTEON. Magazyn o Sztuce” nr 10 (66), październik 2005.
63. Turner Victor 2005, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Volumen, Warszawa.
64. Turner Victor 2006, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, tłum. A. Szyjewski, Nomos, Kraków.
65. Ujma Magdalena 2000, *Strach przed śmiesznością*, w: *Sztuka kobiet*, Jolanta Ciesielska, Agata Smalcerz [red.], Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała.
66. Viola Bill 1995, *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973 – 1984*, Thames & Hudson, Anthony d'Offay Gallery, London.
67. Welsch Wolfgang 2004, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, tłum. J. Balbierz, [w:] Ryszard Nycz [red.], *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Universitas, Kraków.
68. Welsch Wolfgang 1996, *Estetyka i anestetyka*, tłum. M. Łukasiewicz, w: Ryszard Nycz [red.], *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków.
69. Wilkoszewska Krystyna 1993, *Rytm i forma w sztuce*, „Sztuka i Filozofia” nr 6/1993.
70. Zielińska Monika 1993, *Obszar wspólny i obszar własny. Komentarze do zadania grupowego z pierwszej połowy 1993 roku*, „Czereja” nr 4, 10.1993.

71. Żmijewski Artur 1993, *Obszar wspólny i obszar własny. Komentarze do zadania grupowego z pierwszej połowy 1993 roku*, „Czereja” nr 4, 10.1993.
72. Żmijewski Artur 2006, *Ulubiona teoria sztuki (fragment)*, w: Pieńkos Jolanta, Jurkiewicz Małgorzata [red.], *Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, (kat. wyst.), Kunsthalle Wien, Zachęta, Warszawa.