

Mistycy, jogini, szamani. O poszukiwaniach *sacrum* w polu sztuki XX i XXI wieku

[Tekst opublikowany w: Przegląd Religioznawczy nr 4/246 (2012)]

„Bóg umarł” ogłosił: - Fryderyk Nietzsche¹ patrząc na przemiany społeczno – kulturowe w Europie XVIII i XIX wieku. W ten metaforyczny sposób filozof obwieszczał koniec starych, tradycyjnych form wiary i *sacrum*: kończył się stary świat, kończyła się religijna metanarracja społeczeństwa przednowoczesnego. W sytuacji wycofywania się religii z życia publicznego i jednostkowego i galopującej racjonalizacji życia zataczającej coraz szersze kręgi, mit i rytuał - jak trafnie stwierdził Mircea Eliade inspirując się psychologią Jungowską - zaczęły przenosić się do nieświadomości:

„Pod pewnymi względami można by rzec, że u człowieka społeczeństw zdesakralizowanych religia stała się »nieświadoma«, leży zagrzebana w najgłębszych warstwach jego bytu; ale nie znaczy to, że nie pełni ona nadal zasadniczej funkcji w ekonomii psyche”².

Zepchnięte do nieświadomości *sacrum* zaczęło objawiać się na różne sposoby w dziełach artystycznych:

„...nostalgia za próbami inicjacyjnymi – nostalgia odszyfrowana w wielu dziełach literackich i plastycznych – objawia tęsknotę człowieka za pełnym i ostatecznym odnowieniem, za *renovatio*, które byłoby w stanie zmienić jego egzystencję”³

Sztuka pod koniec XIX wieku stając się autonomicznym polem społecznym⁴, weszła niejako w dawne kompetencje religii. Stała się przestrzenią nieświadomionych, lecz żywych mitów, poszukiwania rytuałów, doświadczeń *numinosum* i *mysterium tremendum*⁵.

¹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Wydawnictwo Tenet, Gdynia bd., s. 11.

² M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, tłum. K. Kocjan, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 1997, s. 180.

³ M. Eliade, *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*, tłum. A. Grzybek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 173.

⁴ Proces zdobywania autonomii przez pole sztuki prześledził Pierre Bourdieu (zob. P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2001, s.: 77 – 177; tegoż, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005).

W niniejszym tekście chciałbym na kilku przykładach artystów i ich dzieł funkcjonujących w polu sztuk plastycznych⁶ XX i XXI wieku prześledzić ową nostalgię za próbami inicjacyjnymi i *sacrum*⁷. Krótki przegląd zjawisk *sacrum* niekościelnego i niereligijnego w sztukach plastycznych zacznę od początków wieku XX.

Abstrakcja mistyczna

Wasył Kandyński – uważany za twórcę pierwszego nowoczesnego obrazu abstrakcyjnego i jednego z „ojców” abstrakcjonizmu – w traktacie „O duchowości w sztuce” z 1911 roku zawarł podstawy swego „nieprzedmiotowego” widzenia świata. Otóż sztuka nowoczesna – według artysty - powinna zerwać ze sztuką „starą”, koncentrującą się na przedstawianiu powierzchownego oglądu rzeczywistości. Artysta powinien oddawać „wewnętrzną konieczność” ukrytą za zasłoną pozorów⁸. Umieszczanie na płótnie wizerunków ludzkich i przedmiotów czy przypowieści jest malowaniem świata pozorów. Sztuka nowoczesna, według Kandyńskiego, powinna koncentrować się na formie, gdyż to forma dzieła właśnie oddaje „ukrytą”, „wewnętrzną treść”⁹. Kandyński inspirowany naukami teozofów, próbował wyrazić w swoich abstrakcjach za pomocą formy właśnie światy subtelne, odmienne stany istnienia, dostępne jedynie dla osób rozwiniętych duchowo.

Piet Mondrian, rywalizujący z Kandyńskim o palmę pierwszeństwa w ruchu teozoficznym podchodził nieco inaczej do sztuki abstrakcyjnej. Szukał on tego, co „absolutne”, „trwałe” i „uniwersalne”. Dla Mondriana abstrakcja geometryczna niosła adekwatny język – abstrakcyjna i zgeometryzowana forma zapewniała w opinii artysty możliwość oddania uniwersalności. Podstawowymi elementami jego słynnych prostokątów są

⁵ Kategorie *numinosum* i *mysterium tremendum* przyjmuję za Rudolfem Otto (zob. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999).

⁶ W niniejszym tekście będę posługiwał się pojęciem pola sztuki wypracowanym przez Pierra Bourdieu (zob. P. Bourdieu, *Dystynkcja...*, dz. cyt.) Nie będę badał – skąd inąd ciekawych – przykładów sztuki kościelnej, funkcjonującej w polu religii i tworzonej na zapotrzebowanie konkretnych formacji religijnych, czy też równie interesujących artefaktów z kręgu tzw. „sztuki naiwnej” czy „sztuki *New Age*”.

⁷ Moje tezy pojawiające się w niniejszym artykule można odnieść tylko do niektórych zjawisk budujących pole sztuki - nie twierdzą wcale, że wszystkie dzieła współczesnej sztuki są wyrazem tęsknoty za świętością. Zaprezentowany w dalej przegląd artystów i dzieł związanych z różnymi przejawami poszukiwania *sacrum* ze względu na ograniczenia artykułu jest w sposób oczywisty niewystarczający i subiektywny. O *sacrum* w polu sztuk plastycznych XX i XXI wieku wielokrotnie już pisałem z różnych punktów widzenia, niektóre tezy i przykłady wykorzystywałem we wcześniejszych publikacjach (m.in.: P. Moźdzynski, *Rytualna sztuka współczesna*, w: I. Borowik, M. Libiszowska-Zółtkowska, J. Doktor (red.), *Oblicza religii i religijności*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2008; tegoż, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011; *Tanatologia stosowana sztuki współczesnej*, „Dyskurs. Zeszyty naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu” 12/2011).

⁸ W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996, s.62.

⁹ tamże: 67.

kolory podstawowe i linie proste będące emanacjami tego, co „duchowe” i „nieprzemijalne”¹⁰. Linia wertykalna (pierwiastek męski) i horyzontalna (pierwiastek żeński) tworzyły w języku Mondriana wieczną pełnię, absolut. Jego dzieła miały być – jak to określał – „prostoliniijnymi ikonami”¹¹.

Z kolei Kazimierz Malewicz w swych poszukiwaniach mistyczno - artystycznych inspirował się sztuką i teologią ikony. Nauka „pisania” ikony nałożona na eksploracje awangardowe Malewicza doprowadziły artystę do abstrakcji i rozważań analogicznych do tych, które poczynili i Kandynski, i Mondrian. W traktacie „Świat bezprzedmiotowy” z 1927 roku rosyjski artysta pisał, że celem sztuki współczesnej ma być osiągnięcie „czystego przeżycia”¹², a sama nazwa nurtu artystycznego, który wymyślił – „suprematyzm” – odnosi się właśnie do „supremacji”, „panowania czystego wrażenia”. Jak artysta przyznał, on sam już dotarł do tak określonego celu, zanurzył się w „świecie bezprzedmiotowym” – tym realnym, prawdziwym, wyzwolonym ze złudnych przedstawień przedmiotów materialnych i konwenansów społecznych¹³. W jego traktacie pojawia się wymowna metafora pustyni – odnosząca się do procesu odchodzenia od świata zewnętrznego ku duchowemu, któremu odpowiada w języku plastycznym proces abstrahowania. Słynne Malewiczowskie czarne i białe kwadraty są nie tylko i wyłącznie próbą ukonstytuowania nowego języka formalnego, są zapisem mistycznych doznań. Kulminują proces odchodzenia od rzeczywistości zjawiskowej ku zdominowanej przez „czyste przeżycie”:

„Nie wystawiłem »pustego kwadratu« – tłumaczył artysta - lecz wrażenie nieprzedmiotowości. Zrozumiałem, że »przedmiot« i [jego] »wyobrażenie« były niesłusznie brane za odzwierciedlenie wrażenia, i zobaczyłem, jak nieprawdziwy był ten świat przedstawień i pragnień. [...] Czarny kwadrat na białym tle był pierwszą formą wyrażającą doznanie nieprzedmiotowości: kwadrat = wrażenie, białe tło = »nicość« poza tym wrażeniem”¹⁴.

Czarny kwadrat był traktowany przez Malewicza jako abstrakcyjna emanacja boskości. „Żywy kwadrat, wybraniec bogów” – wołał w swym tekście¹⁵. Warto przypomnieć,

¹⁰ P. Mondrian, *Die neue Gestaltung in der Malerei*, w: H. L. C. Jaffe., *Mondrian und De Stijl*, DuMont Schauberg, Köln 1967, s. 40, za: B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 120.

¹¹ R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2009, s. 110.

¹² K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, tłum. S. Fijałkowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006, s. 65.

¹³ Tamże, s. 65, 76

¹⁴ Tamże, s. 66, 74.

¹⁵ K. Malewicz, *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie*, tłum. E. Feliksiak w: A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910 - 1932*, Universitas, Kraków 1998, s. 171, za: A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Universitas, Kraków 2002, s. 18.

że symbolika kwadratu wiąże się zarówno z tradycją ikony¹⁶, jak i mandali¹⁷. Po doświadczeniu bezprzedmiotowości Malewicz zaczął poszukiwać symboli blisko związanych z tradycjami religijnymi. Z nałożenia na siebie kilku kwadratów (odnoszących się do nieprzedmiotowości) powstał krzyż równoramienny, dołączyło do niego wkrótce czarne koło. Język ikony nie zaznaczył się tylko w pojawiających się na płótnach formach, również organizację przestrzenną wystaw Malewicz podporządkowywał tradycji prawosławnej, wieszając obrazy w kątach pomieszczeń, umieszczając suprematystyczne figury na transparentach i flagach, które później były niesione wzorem procesji religijnych.

Kandyński, Mondrian i Malewicz byli zgodni: sztuka powinna odrzucić stare przedstawiające koncepcje piękna. „Prawdziwe piękno” jest ukryte za zasłoną pozorów. Język abstrakcji – czy to bezforemnej, czy też geometrycznej – jest tym kodem, dzięki któremu można dotrzeć do „prawdziwego”, „ukrytego”, „duchowego” piękna. Ten mistycyzujący ton rozważań wszystkich trzech artystów wcale nie eliminował ich „otwarcia” na nowoczesność. To właśnie nowoczesna sztuka – wzorem takich ruchów jak teozofia - ma być łączyć zarówno to, co racjonalne i naukowe, jak i duchowe¹⁸. Kandyński porównał „człowieka nowoczesnego” do Sokratesa – jego podstawowym zadaniem jest poznanie samego siebie. Przy czym tak, jak filozof grecki, człowiek nowoczesny powinien odrzucić ograniczające go konwencje narzucone przez świat społeczny¹⁹.

Tradycje abstrakcji mistycznej i fascynacje ikoną prawosławną zostały przeniesione w drugą połowę XX wieku, m.in. przez Jerzego Nowosielskiego. W licznych i długich wywiadach z nim wielokrotnie przeprowadzanych podkreślał, że malowane przez niego ikony (wykorzystywane później w celach liturgicznych jako wyposażenie kościołów i cerkwi) nie traktował w inny sposób niż malarstwa „świeckiego”. Również obraz abstrakcyjny w ujęciu artysty ma charakter metafizyczny, powinien być traktowany jako zapis kontaktu z „bytami subtelnymi”²⁰. Co może dziwić, zważywszy na miłość Nowosielskiego do malarstwa cerkiewnego, artysta uważał, że ikona tradycyjna jest już przeżytkiem. Nie można wiernie powielać wzorów wypracowanych przez sztukę dawną – bowiem język malarstwa przedstawieniowego operował wizualnymi „protezami”, z których dziś można zrezygnować. „Dzięki temu – mówił Nowosielski - że możemy już świadomie tworzyć malarstwo

¹⁶ R. Rogozińska, *Ikona w sztuce...*, dz. cyt., s. 97.

¹⁷ C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 201 – 238; Tegoż, *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*, tłum. Magnus Starski, Wydawnictwo Brama. Książnica Włoczęgów i Uczonych, Poznań 1993.

¹⁸ W. Kandyński, *O duchowości...*, dz. cyt., s. 62.

¹⁹ Tamże, s. 53.

²⁰ Z. Podgórzec, *Wokół Ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, PAX, Warszawa 1985, s. 114.

abstrakcyjne, nie musimy się uciekać do protez. Do protez, jakimi są aniołowie ze skrzydłami i w postaci ludzkiej”. „Tak jak dawniej malowano aniołów – dzisiaj malować już nie można. Anioł jest to malarstwo abstrakcyjne”²¹. Nowosielski był też otwarty na symbole nie wiążące się ściśle z językiem ikony prawosławnej – czego świadectwem jest jego cykl obrazów zatytułowany „*Villa dei misteri*” (od 1968 r.).

Jogini i buddyści - awangardiści

Właściwie od początku XX wieku – najpierw dzięki ruchowi teozoficznemu, później różnym prądom New Age – artyści inspirowali się w swojej sztuce mitycznie pojmowanym „Dalekim Wschodem”. W polu sztuk plastycznych XX wieku zaczęły łączyć się języki – zdawałoby się odmienne – awangardy artystycznej, kontrkultury i duchowości wschodniej. Wraz ze wzmożeniem kontaktów kulturowych, wyjazdami artystów na Wschód i przyjazdem mistrzów duchowych z Japonii, Indii i Tybetu fascynacje Wschodem wzrosły. Jednym z głównych artystów łączących tradycje europejskiej awangardy artystycznej i buddyzmu był pochodzący z Korei Nam June Paik. W swoich instalacjach wideo (Paik jest uważany za jednego z ojców sztuki wideo) sadzał naprzeciw włączonego telewizora i kamery posążek Buddy. W ten sposób budda kontemplował swój elektroniczny wizerunek na ekranie. W tych instalacjach zatytułowanych „Tv Buddha” (1974r.) próbował Paik zsyntetyzować dwa pierwiastki – wschodni, duchowy, wewnętrzny, bierny z zachodnim - zewnętrznym, aktywnym, technologicznym²².

Z medium instalacji i malarstwa korzysta z kolei w Polsce żyjący artysta japońskiego pochodzenia Koji Kamoji. W interwencji „Haiku »Woda«” (1994r.) Kamoji w sposób zaskakujący odwołał się do – przewrotnej samej w sobie - tradycji haiku: artysta w Bibliotece Publicznej w Legionowie „wykopał” studnię przebijając kilka stropów budynku. Absurdalność i zarazem namacalność działania artysty została tu powiązana z jedną z głównych wartości kultury japońskiej i estetyki zen – prostotą „przebijającą” w różny sposób ograniczenia umysłu i reguły życia społecznego. Kamoji jest także miłośnikiem – co może zaskakiwać – kultury europejskiego Średniowiecza. W swoich pracach (zatytułowanych wprost „Średniowiecze”, 1986r.) i tekście towarzyszącym wystawie (*Średniowiecze / Współczesność*) artysta próbował pokazać wzajemne relacje łączące ducha tej epoki ze

²¹ Tamże, s. 110 – 111, 53.

²² O sztuce Nam June Paika zob. A. Kubicka-Dzieduszycka, K. Dobrowolski (red.), *Nam June Paik. Driving Media*, w serii: „Widok. Wro Media Art Reader” nr 2, Wro Art Center, Wrocław 2009.

światem, z którego pochodzi – Japonią i buddyzmem. Oba pokazane światy w ujęciu Kamoji’ego były skupione na tym, co wewnętrzne i zarazem duchowe²³.

Także artyści posługujący się medium performansu i tworzący w nurcie sztuki ciała chętnie nawiązują do różnych praktyk medytacyjnych wypracowanych w obszarze kulturowym Dalekiego Wschodu. Niezwykle znana artystka, Marina Abramović, zwana „babcią performansu”, wraz ze swym partnerem – Ulayem, zainscenizowali tygodniowe odosobnienie medytacyjne. Przez osiem godzin codziennie medytowali nieruchomo siedząc do siebie tyłem. W ósmej godzinie była wpuszczana publiczność, która mogła dołączyć do medytacji. W słynnej już retrospektywie zorganizowanej w Muzeum Nowoczesnym w Nowym Jorku (MoMA) Abramović urządziła „praktykę obecności”. Codziennie przez osiem godzin medytowała patrząc na siedzących naprzeciw niej widzów. Każdy widz, (o ile dostał się, a kolejka była ogromna) mógł przez określony czas posiedzieć i popatrzeć w twarz artystce. Film pt. „Marina Abramović – artystka obecna” (wyświetlany w kinach w trakcie pisania niniejszego tekstu) pokazuje różnorodne doświadczenia uczestników tego wydarzenia, niejednokrotnie przypominające głębokie doznania duchowe i te, które są znane z sal terapeutycznych.

Jednym z polskich twórców wprowadzającym wątek dalekowschodni do pola sztuki jest Andrzej Dudek – Dürer. U początków swojej drogi twórczej przeżył doznanie mistyczne w trakcie którego doświadczył, że jest wcieleniem Albrechta Dürera. Artysta pisał:

„Jesteśmy istotami niematerialnymi, mimo pozoru materialności. Człowiek jest pewnego rodzaju SKUPIENIEM ENERGII, która na czas naszego życia służy w tym wymiarze, w tej czasoprzestrzeni. DURER – to taki potężny moduł, który pochłania pozostałe obszary. REINKARNACJA jest nadrzędną przestrzenią. Następnie wchodzi w to ANDRZEJ DUDEK-DURER JAKO ŻYWA RZEŹBA, a potem pojawiają się różne MEDIA, które towarzyszą i dokumentują – WIDEO, FOTOGRAFIA, GRAFIKA, MALARSTWO, PERFORMANCE”²⁴.

W tej i innych wypowiedziach artysty widać wpływ dalekowschodniej idei reinkarnacji. Jest ona – tak, jak to się dzieje w przypadku realizacji innych artystów - wymieszane z tradycją europejską: Dudek nie czuje się wcieleniem któregoś z buddyjskich lamów albo wielkich joginów indyjskich, a wielkiego artysty epoki klasycyzmu. Akcje Dudka – Dürera opierają się

²³ J. Jedliński, *Niespieszne spotkania z Kojim*, „Format. Pismo Artystyczne” nr 35/36 (3/2000); J. Ładnowska, *Koji Kamoji – wędrowiec*, w: J. Mytkowska (red.), *Koji Kamoji*, (kat. wyst.) Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1997, s. 14 – 15.

²⁴ A. Dudek-Dürer, *Meta...Przestrzenie X*, Galeria 256, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1995. (druk ksero), za: K. Jurecki, *Najnowsze oblicze krytyki w kontekście sztuki*, „EXIT. Nowa Sztuka w Polsce”, nr 3 (31) 1997, s. 16. Podkr. Autora.

często na medytacji, „doświadczeniach telepatii”, artysta tworzy muzykę na własnoręcznie wykonanym sitar. Różne przedsięwzięcia artystyczne – życiowe opatruje słowem joga, np. „joga butów”²⁵.

Kim Sooja artystka koreańskiego pochodzenia, medytuje na ulicach miast w pozycji stojącej („Kobieta igła”) lub siedzącej („Kobieta żebraczka”). Niektóre swe akcje przeprowadza w miastach ogarniętych konfliktem zbrojnym. Na serii zdjęć „Nepal” (2005r.) widać artystkę stojącą na ulicy zajętej przez uzbrojonych żołnierzy. W Nowym Jorku medytowała na ulicy z matkami żołnierzy amerykańskich walczących w Iraku. Część swych medytacji – zgodnie z tradycją buddyzmu mahajany – dedykuje cierpiącym w konfliktach zbrojnych²⁶.

Wszyscy wzmiankowani wyżej artyści (i wielu innych, nieprzywołanych) odwołujący się do duchowych tradycji buddyzmu, jogi, czy hinduizmu dokonują syntezy swoich fascynacji z tradycją sztuki europejskiej, zgodnie z praktykami New Age, wrywają fragmenty duchowości Wschodu z ich pierwotnego kontekstu kulturowego i łączą je z (po)nowoczesnością Europy i Ameryki, tworząc zastanawiający kolaż trans-kulturowy i zarazem duchowo-artystyczny. Przeżycia artystyczne są tożsame z duchowymi, doznania mistyczne nie są związane z żadnym określonym kościołem, nawet religie traktowane są jako swoisty potencjał, do którego można w każdej chwili zajrzeć, coś sobie wziąć i korzystać z tego według indywidualnej potrzeby.

Neotrybalizm i neoszamanizm artystyczny

Poszukiwania *sacrum* w polu sztuki XX i XXI wieku wiążą się także ze zbliżeniem artystów do przyrody – co ogólnie zostało oznaczone etykietą sztuki ziemi. Nurt ten jest niezwykle zróżnicowany i obejmuje rozmaite formy współprzeżywania artysty z przyrodą. Jedną z głównych polskich artystek sztuki ziemi jest Teresa Murak. Jej instalacje częstokroć składały się z ziemi, wody, upływającego czasu zaznaczającego się w procesie wegetacji roślin. Murak często obsiewała swe instalacje rzeżuchą, która w jej języku artystycznym była symbolem odradzającego się życia. W jednej ze swych rytuałów artystycznych Murak obsiała rzeżuchą własną koszulę (1984r.), którą pod koniec owej akcji trwającej kilka dni ubrała, co zapewniło jej intymny kontakt z roślinami²⁷. Ten eksperyment twórczy wydaje się być wyrazem tęsknoty za utraconą jednością ze świata ludzkiego ze światem roślin, jednością

²⁵ Tamże.

²⁶ Na podstawie strony internetowej www.kimsooja.com

²⁷ J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 201 – 202.

sztuki (czy szerzej: kultury) i natury. Można go czytać jako jeszcze jedną próbę powrotu do natury, do mitycznego początku.

Ważnym prądem w ramach sztuki ziemi jest *land art*. Twórcy tego kierunku są znani z wielkich instalacji – gigantycznych konstrukcji zatopionych w świecie przyrody i swą symboliką odwołujących się do natury i do społeczeństw plemiennych. Robert Smithson usypał spiralną groblę („Spiral Jetty”, 1970r.) na Jeziorze Słonym, kształtem nawiązującej do wierzeń Indian Północnoamerykańskich żyjących na tym terenie, według których na dnie jeziora znajduje się magiczny wir, który stanowi przejście „na drugą stronę”, do zaświatów²⁸. Warto dodać, że znak spirali ma charakter transkulturowy, archetypiczny, pojawia się w różnych kulturach i religiach.

Częstymi symbolami chętnie wykorzystywanymi przez twórców *land art* jest piramida, labirynt, czy znaki nawiązujące do malarstwa naskalnego. Na przykład Jarosław Koziara (2005r.) w Janowcu pod Kazimierzem Dolnym, wyciął w ziemi i zbożu ogromne wzory odnoszące się zarówno do sławnych kręgów zbożowych (których pochodzenie niektórzy wywodzą od kosmitów), jak i do sztuki naskalnej. Warto dodać, że instalacja Koziary była widoczna z dużej wysokości (co jest cechą charakterystyczną wielu dzieł typu *land – art*), można było ją podziwiać z pobliskiej góry. Dzieło Koziary podlegało zmianom pór roku – zmieniały się kolory i kształty, także pod wpływem powodzi wiosennej – nad taflą wody było widać inne kształty niż pół roku wcześniej²⁹. Przyroda staje się jednym z twórców, a nieraz przez artystów jest uznawana za głównego kreatora procesu artystycznego, podczas gdy artysta definiuje siebie jako organizatora przedsięwzięcia. Tak jeszcze raz kultura i natura mają się łączyć na wzór dawnej, mitycznej jedności.

Niezwykle silną (najsilniejszą?) formą trybalizmu jest „neoszamanizm artystyczny”. Jego najważniejszym przedstawicielem był Joseph Beuys, uznawany za jednego z najważniejszych artystów drugiej połowy XX wieku. Stałymi elementami języka artystycznego Beuysa były filc i tłuszcz. Te dwie substancje odnoszą się do swoistego doświadczenia, które miał zaznać artysta w trakcie II Wojny Światowej, kiedy jako pilot Luftwaffe leciał samolotem nad Krymem. Tam został zestrzelony i uratowany przez klan wędrownych Tatarów. Jak twierdził Beuys, dzięki magicznym zabiegom Tatarów został po wypadku odratowany – natarto go tłuszczem i zawinięto w filc. W ten sposób zaznał wpływu magicznie działającego pierwiastka ciepła, który też często był później przywoływany w

²⁸ Ł. Guzek, *Sztuka instalacji, Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2007, s. 113 – 114.

²⁹ J. Koziara, *Obraz*, „Obieg. Sztuka Aktualna” nr 1 (71) 2005.

wypowiedziach artysty. To doznanie, jak można wyczytać z wypowiedzi artysty i jego prac plastycznych, miało charakter alternacji – w życiu Beuysa dokonał się zwrot, gruntowne przewartościowanie. Czas jego egzystencji przełamany został na dwie części – czas przed „śmiercią” i czas po „odrodzeniu”. Symbole regeneracji - tłuszcz i filc – odtąd stale towarzyszyły Beuysowi, stanowiąc fundamenty jego języka artystycznego. Jak pokazuje literatura przedmiotu³⁰, inicjacja szamańska bazuje na doświadczeniach śmierci inicjacyjnej. W tym sensie historia Beuysa jest podobna do archaicznych szamanów, że jego życie artystyczne zaczęło się od tego alternacyjnego doświadczenia. Tak, jak dawni szamani, tak i Beuys w swoim życiu wciąż świadomie odwoływał się do języka tanatycznego. Kojarzył sztukę ze śmiercią, co chyba najpełniej zaznaczyło się w sławnym przedsięwzięciu zatytułowanym „W jaki sposób wyjaśnić obrazy martwemu zającowi” (1965r.). Performer w trakcie akcji miał głowę pokrytą miodem i złotymi płatkami, do prawej stopy miał przywiązaną żelazną podeszwę, a do lewej - filcową, na kolanach trzymał ciało martwego zająca. W swoim tekście tłumaczącym skomplikowaną symbolikę akcji artysta pisał:

„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 wyostrome, 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”³¹.

W najbardziej znanej akcji – zatytułowanej „Kojot” (inna nazwa: „Lubię Amerykę i Ameryka lubi mnie, 1974r.) - Beuys został w klatce z przetransportowany samolotem z Europy do Stanów Zjednoczonych. Tam przewieziono go ambulansiem (lub radiowozem) do jednej z galerii. Spędził w niej tydzień oddzielony kratami od publiczności. Towarzyszył mu w tym zainscenizowanym więzieniu nieoswojony kojot. Odwiedzający galerię widzowie byli

³⁰ Np. M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy...*, dz. cyt.

³¹ J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, wyb. i oprac. J. Jedliński, tłum. J. Jedliński, A. Sochacki, M. Piotrowska, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990, s. 48 – 49.

postawieni w roli dozorców, ludzi wolnych obserwujących zamkniętego artystę z kojotem. Poprzez ten performans artysta próbował nawiązać „kontakt energetyczny” z „duchowymi źródłami Ameryki”. Ta akcja odwoływała się do symboli mitologii Indian Amerykańskich, w której kojot jest świętym zwierzęciem, bogiem – triksterem. Symbolika krat – co łatwo można odszyfrować – wiązała się również z aktualną sytuacją rdzennych mieszkańców Ameryki i ich zamknięciem w rezerwatach³². Beuys jako zachodni artysta (a więc i trikster) przyjeżdża, by „przemówić” w galerii, instytucji nowoczesnej Ameryki, językiem archaicznym – mową symboli pradawnych mieszkańców, którzy teraz są w sytuacji podporządkowania, zostali zepchnięci na margines życia, pozbawieni ziem, które należały do nich.

Rozkwit swoistego rodzaju neotrybalizmu artystycznego przeżyła polska sztuka w latach 80. XX wieku – głównie za sprawą nurtu „nowych dzikich”³³. Najważniejszą postacią tego czasu z punktu widzenia niniejszych rozważań jest Marek Kijewski³⁴. Artysta ten (często działając w duecie z Małgorzatą Malinowską - Kocur) tworzył przedziwne neoplemienne totemy z landrynek, silikonu, klocków Lego, świetlówek, betonu które mieszały z materiałami posiadającymi związek z symboliką społeczeństw przednowoczesnych – futrem, pierzem, rogami zwierząt, złotem, roślinami psychoaktywnymi (konopie, bielun). Przykładem takiej rzeźby świecący betonowy kaktus, osadzony na stalowej konstrukcji, wewnątrz zostały wmontowane świetłowody i reflektor. Inny totem – to dziwna postać półczłowieczapółzwierzęca figura z landrynek³⁵. Jak widać z tych kilku przykładów dzieł, to, co industrialne i postindustrialne, Kijewski mieszał z tym, co archaiczne, w myśl wymyślonej przez niego zasady „trzech S”: „*Surfing, Scanning, Sampling*”. Tworzył także synkretyczne – zsampleowane właśnie – rytuały/performance. Jeden z nich - „Kwiat jednej nocy”, z roku 1986 - artysta opisał tak:

„Pokazałem [...] żarówkę z dyplomu i puściłem sample z Akademii Muzycznej, to było jakieś ostre, punkowe brzmienie. Zrobiłem na otwarciu performance, byłem ubrany w białą kurtkę, czarne spodnie, czerwone rajstopy a w całe ciało miałem wtarty złoty proszek, pod warstwą proszku była czerwona farba. Akcja polegała na tym, że

³² Tamże, s. 66 – 68.

³³ Pokolenie debiutujące w latach 80. zostało opatrzone nazwą „nowych dzikich” m.in. ze względu na radykalny język artystyczny łączący tradycje abstrakcji z neofiguracją, co było dopełnione sympatią wobec estetyki wniesionej przez punkrock jak też połączone z radykalnym sprzeciwem wobec głównych stron konfliktu politycznego w Polsce - zarówno instytucji oficjalnych, związanych z systemem komunistycznym, jak też Kościoła Katolickiego i opozycji politycznej.

³⁴ O „archetypie szamana” w twórczości Kijewskiego pisał także Stach Szablowski (S. Szablowski, *Freestyle – kondensacje*, w: E. Gorządek [red.], *Marek Kijewski. Drzę więc cały, gdy mogę was ozłocić*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008 [katalog wystawy]).

³⁵ J. Sokołowska 2008, *Marek Kijewski (Z Markiem Kijewskim rozmawia Joanna Sokołowska)*, w: E. Gorządek (red.), *Marek Kijewski...*, dz., cyt., s. 35.

rozebrałem się, a potem ścierałem finką złoty proszek, tak że odsłoniła się warstwa czerwonej farby. Efekt był taki, jak obdzieranie ze skóry. Paliło się kadzidło, grała muzyka. Wszystko to wyglądało satanistycznie, a czerwień to oczywiście krew komunistyczna. [...] U Pawła Florenskiego czerwień to świat materii, kolor niebieski jest strefą panowania ducha na ziemi, a biały to wiadomo – bóstwo. Wtedy ta symbolika była czysto komunistyczna”³⁶.

Jak widać, zostały tu powiązane ze sobą fragmenty pochodzące z różnych kontekstów: religijnego, artystycznego i politycznego. Język punkrocka, gnozy, mistyki Pawła Florenskiego, sztuki awangardowej i opozycji politycznej tworzy w istocie wybuchową całość – synkretyczną, niejasną, dziwaczną. Kijewski wyśmiewał wszystko i wszystkich zdzierając zasłonę pozorów z istic punkową energią.

Najważniejszym i najbardziej znanym – także osobom „niewatjemniczym” w sztuce współczesną - neoszamanem polskiej sztuki przełomu XX i XXI wieku jest Paweł Althamer. Znane są powszechnie jego przedsięwzięcia mające wymiar zaangażowania społecznego. Tutaj chciałbym przywołać dwa jego performanse. Pierwszym z nich jest akcja przeprowadzona jeszcze na studiach, w pracowni prof. Kowalskiego w warszawskiej ASP, zatytułowana „Kardynał” (1991r.): nagi artysta wszedł do wielkiej metalowej miednicy wypełnionej *papier mache*, wypalił „skręta” z marihuaną, po czym uformował sobie na głowie z masy papierowej coś w rodzaju czapki kardynalskiej. W tle rozbrzmiewała muzyka religijna różnych kultur. W zamierzeniu Althamera był to swoisty manifest wolności religijnej, którego przekaz mniej więcej był taki: każdy z nas ma możliwość nawiązania bezpośredniego kontaktu z transcendencją, każdy z nas jest „kardynałem”, nie potrzebujemy pośredników, których istnienie de facto właśnie przeszkadza nam w bezpośrednim przeżywaniu *sacrum* ³⁷. Warto przy tej okazji podkreślić, że Paweł Althamer nie ukrywa i nie wstydzi się faktu, że używa różnych środków zmieniających świadomość. Marihuana, jak twierdził, pomogła mu odkryć istnienie Boga w zwykłej, codziennej rzeczywistości jego okolicy – blokowiska na Warszawskim Bródnie ³⁸. W ramach wystawy „Tak zwane fale oraz inne fenomeny umysłu” (2005r.) Althamer pokazał projekcje filmów, na których widać artystę pod wpływem różnych środków psychoaktywnych (m.in. hipnoza, haszysz, LSD). Film „Peyotl” stanowi wywiad z artystą, na którym opowiada o swoim „spotkaniu z Bogiem”.

³⁶ Tamże, s. 15.

³⁷ M. Kardasz, *Przewodnik po twórczości Pawła Althamera*, w: M. Jurkiewicz, J. Pieńkos (red.), *Paweł Althamer zachęca*, (kat. wyst.), Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2005, s. 39.

³⁸ A. Żmijewski, *Pieśń skórzanego worka. Z Pawłem Althamerem rozmawia Artur Żmijewski*, w: A. Żmijewski (red.), *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wydanie II, poprawione i rozszerzone, Warszawa 2008, s. 63.

którego doznał pod wpływem halucynogennego kaktusa na Pustyni w Meksyku. Oto fragment tego świadectwa:

„Chciałem tańczyć, biegać, skakać z radości. To była euforia. Oczywiście, po euforii przychodzi czas na refleksję, ponieważ pielęgnowanie Jego obecności wymaga przewyciężenie trudności – wiem, że spotkam ludzi, którzy nazwą mnie szaleńcem czy durniem, wyśmieją moją euforię. [...] Czułem, 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. Zacząłem je rozumieć jako jedność. [...] Wciąż się czuję, jakbym wylądował na nieznanej planecie”³⁹.

Althamer w swoich poszukiwaniach idzie szlakiem już wytyczonym wcześniej: nie boi się mieszać różnych kontekstów historycznych i kulturowych, wiąże swoje doznania mistyczne z zaangażowaniem społecznym na rzecz wspólnoty mieszkańców i różnych grup wykluczonych i zepchniętych na margines (m.in. chorzy na stwardnienie rozsiane, bezdomni, blokery, imigranci). Otwarcie korzysta ze środków zmieniających świadomość, mówi o miłości do Boga i swojej rodziny. Utożsamiając się z postacią trikstera, często robi widzom psikusy i nie kryje swojego wybujałego „ja”.

Dzikię święta na Dzikiej⁴⁰

Trzypokojowe mieszkanie przy ulicy Dzikiej 6 w Warszawie, na osiedlu wybudowanym w latach 70. raz w miesiącu zamienia się w galerię sztuki nazwaną „Dzika 6 na 79”⁴¹. Wystawiają tam swoje prace młodzi artyści – studenci, niedawni absolwenci lub artyści niezwiązani instytucjonalnie z akademią – słowem twórcy, którzy (jeszcze) nie uczestniczą w wydarzeniach artystycznych ulokowanych w meainstreamie, nie wystawiają w prestiżowych galeriach, stanowią artystyczny *off*. Inspiracją dla każdej jednodniowej wystawy są święta kościelne tradycji rzymsko-katolickiej. Inspiracja ta jednak jest tylko wyjściowym

³⁹ A. Żmijewski, *Praca ze światem. Z Pawłem Althamerem rozmawia Artur Żmijewski. 17 lipca 2003 Mexico City*, w: Jurkiewicz Małgorzata, Pieńkos Jolanta (red.), *Paweł Althamer zachęca*, (kat. wyst.), *Zachęta Narodowa Galeria Sztuki*, Warszawa 2005, s. 18 -20, 23.

⁴⁰ Bardzo dziękuję Galerii „Dzika 6 na 79” za udostępnienie mi dokumentacji z wystaw i pomoc w badaniach.

⁴¹ Wszystkie informacje na temat wydarzeń w galerii „Dzika 6 na 79” zostały zgromadzone na podstawie przeprowadzonych przeze mnie obserwacji uczestniczących w trakcie 3 wernisaży, jak też dokumentacji fotograficznej i filmowej przekazanej mi przez przedstawicieli galerii oraz obecnych na profilu galerii na portalu społecznościowym Facebook (<https://www.facebook.com/Dzika6na79?fref=ts>) jak też profili odnoszących się do poszczególnych wydarzeń.

tematem do zaprezentowania dzieła, które częstokroć mają nikłe powiązanie z katolicyzmem lub stanowią przewrotny komentarz wobec *sacrum* kościelnego. Na profilu wystawy zatytułowanej „Rocznica poświęcenia własnego kościoła” (2012r.) umieszczonym na najpopularniejszym portalu społecznościowym, kuratorka Agnieszka Zgirska zapraszała artystów (i chyba „zwykłych” uczestników – widzów) do udziału w tym wydarzeniu:

„Tym razem poświęcimy własny kościół. Zastrzegamy, że nie chodzi o prace w których pojawia się wizerunek kościoła, chcemy byście rozebrali to hasło na części pierwsze, również w pełni świecki sposób. Chcemy dowiedzieć się czym jest wasz kościół? czym jest kościół? Miejscem kultu idei, wspólnotą ludzi wierzących w jedną myśl, miejscem świętości, domem bóstwa, domem, miejscem bez wątpliwości. Moment poświęcenia tej świętości. Moment jedynej pewności w świecie, wiara w coś bez wahania, 100% pewność czegoś w co wierzyć warto. i.....”⁴².

W tym krótkim tekście widać dekonstrukcyjne nastawienie kuratorki. Nie chodzi tu o prawomocną świętość kościelną, nie chodzi tu o aspekt *sanctus*⁴³, nie chodzi tu o religijność tradycyjną. Nie ma tu słowa o „Bogu”, pojawia się zamiast niego „bóstwo”, „świętość”, „idea”. Celem jest przedstawienie **własnego** – artysty i uczestnika - widzenia i przeżywania świętości nieograniczonej do aspektu kościelnego i wychodzącego nawet poza granice religijności. Galeria „Dzika 6 na 79” miała tego dnia zamienić się we „**własny kościół**” religijności sprywatyzowanej, religijności opartej na transgresji i ponowoczesnych indywidualnych wglądach i inicjacjach, kościół doświadczania swojego „ja”.

Jak odpowiedzieli na to zaproszenie artyści? Kobieta-Cukinia jeden z pokoi wypełniła parą wodną (tytuł: „inst. 1”), korzystając z bardzo prostego – chciałoby się powiedzieć: prymitywnego – oprzyrządowania: kuchenki podłączonej do butli z gazem i dwóch wielkich garnków z parującą wodą. Zaciemniony pokój, ciepło, woda kapiąca z sufitu na głowę i spadająca na podłogę dawały możliwość odczuwania różnymi zmysłami wody zmieniającej stany skupienia – przechodzącej różne stadia transmutacji. Inna praca to „Przybownik” Martynki Jastrzębskiej: drewniany, pomalowany na czerwono, domowy ołtarzyk, ze skrzyżowanymi kośćmi na drzwiczkach, i kilkoma świecami przyklejonymi do górnej krawędzi przedmiotu, przypominający kształtami apteczkę, wypełniony różnymi przedmiotami charakterystycznymi dla języka popkultury: plastikowy rewolwer, głowa lalki nabita szpilkami (tu odniesienie do rozsławionego w kulturze popularnej wo-du), mała głowa

⁴² *Rocznica poświęcenia własnego kościoła* 2012, strona na portalu społecznościowym Facebook, <https://www.facebook.com/events/321788091253247/>

⁴³ R. Otto, *Świętość...*, dz. cyt., s. 9 - 11.

zabawkowego królika, różowe serce. Na ścianie była prezentowana projekcja wideo Pawła Korbusego „Ciało 1”, na której widać było nagiego mężczyznę stojącego w lesie ze spuszczoneymi do kolan spodniami i bluzką zasłaniającą głowę. Natomiast Paweł Łyjak skorzystał z podstawowego symbolu wanitatywnego, częstego w przekazach popkulturowych: wystawił wielką namalowaną na płótnie ludzką czaszkę i zestawiał ją z symbolem wciąż odradzającego się życia – winoroślą tworzącą „żywą” ramę dla obrazu. Uczestnicy byli przez artystę zapraszani do jedzenia winogron - do dopełnienia swoją aktywnością i cielesnością symbolu śmierci, przez co realizowało się zamierzenie autora: śmierć została jeszcze raz powiązana z życiem. Tomek Adamczuk w swoim performansie przeszedł artystyczną kenozę, ogołocenie: oddał siebie innym uczestnikom zdarzenia - pozwolił zabrać sobie wszystko, co posiada.

Jak można też oczekiwać, ważnym zagadnieniem i jednocześnie medium artystycznym, do którego odwołują się artyści obecni na wystawach w „Dzkiej 6na79” jest ciało⁴⁴. W ramach wystawy „Podwyższenie krzyża” (2012r.) pokazana została niezatytułowana projekcja wideo Agnieszki Zgirskiej, na której widać tors performerki – jakby „zapakowany” - owinięty wieloma warstwami przezroczystej folii, Pod folią – przy ciele - połyskiwały kawałki szkła, potłuczonego lustra. Na projekcji performerka ukazuje rany, które powstały w wyniku tej akcji. W trakcie wernisażu Zgirska była cały czas pod ubraniem „opakowana” szklami i folią. Na wideo Mateusza Choróbskiego („untitled”) widać nogi i brzuch ubranego w białą bieliznę mężczyzny. Na białym materiale powoli pojawia się mokra plama, kojarząca się w sposób oczywisty z moczem. Wbrew oczekiwaniom obraz ten nie budzi odrazy – zastosowano taki kadr, kolorystykę, że raczej interesuje estetycznie. W kolejnym performansie autorstwa Andrzeja Szatyńskiego artysta jest pod krzyżem biczowany⁴⁵ – dostał tyle ciosów pasem ile koralików z jednego do drugiego pudełka przerzucili wcześniej uczestnicy wernisażu, oczywiście nie poinformowani przez performerę o skutkach tego zabiegu.

Swoiste napięcie znaczeniowe ukazywały prace poświęcone cielesności na wystawie „Boże Ciało” (2012r.). W jednym z pokoi był położony na podłodze i częściowo powieszony na ścianie, obraz – dywan Matwieja uformowany ze zdjęć ukazujących

⁴⁴ Cielesność jest niezwykle ważnym fragmentem sztuki współczesnej. Zgłębienie tego tematu w całości niestety wykracza poza granice niniejszego artykułu, o ciele w sztuce pisałem też w innych publikacjach (m.in. P. Możdżyński, *Inicjacje i transgresje...*, dz. cyt, s. 147 - 152). Tutaj zadowolę się przedstawieniem kilku prac poświęconych ciału i wystawionych w galerii „Dzka 6na79”.

⁴⁵ Krzyż przyklejony na ścianie był pozostałością wcześniejszego performansu Oskara Chmióły. Jak wyjaśniła kuratorka, krzyż na ścianie i biczowanie performerę nie były ze sobą powiązane w sposób intencjonalny, lecz można je w akcie interpretacji wiązać w całość (na podstawie rozmowy prywatnej).

fragmenty ciała, wykadrowane w taki sposób, że nie od razu widać, że oglądamy fotografie intymnych części ciała – męskich i żeńskich genitaliów, piersi, ud, pachwin, pach, brzucha. Na drzwiach jednego z pokoiów były przez Paulinę Buźniak powieszona na wieszaku białe szaty liturgiczne, zabarwione w okolicach krocza na czerwono – co oczywiście daje skojarzenie krwi menstruacyjnej. Menstruacja pojawiła się także jako temat pracy Zgirskiej, która tym razem uszyła kołdrę z zużytych podpasek. Cieleśność w wypadku tej wystawy została mocno zderzona z tradycją katolicką, która w różny sposób ową cieleśność próbuje wysublimować i stłumić. Opisanie prace stanowią głos w wielkiej krytycznej dyskusji o roli cieleśności w ogóle i cieleśności kobiecej w szczególności prowadzonej od lat w polu sztuk plastycznych/wizualnych, a mocno zaznaczonej w Polsce przez artystki kręgu sztuki krytycznej. Jednak nie tylko – jak sądzę - o krytykę patriarchalności katolicyzmu na wystawie „Boże ciało” artystom chodziło. Prace tutaj zaprezentowane też próbują pokazać ciało jako przebóstwione. Artyści przyjmują punkt widzenia znany choćby uczestnikom Ruchu Nowej Ery: ciało w istocie jest boskie – zdają się mówić młodzi twórcy, jeszcze raz artystycznymi środkami dokonują resakralizacji ciała odartego z boskości, zarówno przez konserwatywną religijność kościelną, jak i zracjonalizowany i konsumpcyjny zarazem dyskurs późnonowoczesny.

Jakie *sacrum*?

Czas na postawienie pytania: czy rzeczywiście można do badania faktów artystycznych zachodzących we współczesnym polu sztuk wizualnych zastosować kategorię *sacrum*? W mojej opinii tak. Wyżej przytoczone przykłady dzieł sztuki XX i XXI wieku wskazują, że estetyczne i moralne granice artyści wciąż próbują przekraczać, łamią konwenanse społeczne naruszają różnego rodzaju tabu – dotykają niedotykalnego, pokazują to, czego pokazywać nie wolno. Uprawianie sztuki współczesnej, jest jednoznaczne z dokonywaniem transgresji. Przekraczanie granic wyprowadza artystę z obszaru nazwanego „strukturą” przez Victora Turnera w sferę „antystruktury”⁴⁶.

Oczywiście, *sacrum* w polu sztuki XX i XXI wieku nie odnosi się do bieguna dającego się opisać za pomocą terminów: *sanctus*, *sacer*, *hagios* – tego, co moralne, etyczne, dobre⁴⁷. Dzieła sztuki współczesnej często zgłębiają inne przestrzenie świętości, te, do których odnoszą się kategorie: *fascinans*, *numinosum*, *mysterium tremendum*⁴⁸. Artysta

⁴⁶ V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dzurak, PIW, Warszawa 2010.

⁴⁷ R. Otto, *Świętość...*, dz. cyt., s. 9 – 11.

⁴⁸ Tamże, s. 17 – 37, 43 – 53.

współczesny jest podróżnikiem po przestrzeni – nazwanej przez Stefana Czarnowskiego – „*sacrum* niezorganizowanym”⁴⁹. Malarze, performerzy, autorzy instalacji zapuszczają się w te niebezpieczne rejony, których „zwykły” człowiek nie odwiedza: na własną rękę poszukują kontaktu z bóstwem, próbują wyjść poza jednostkowe *ego*, doznają „czystych”, „nieprzedmiotowych” przeżyć, zamykają się w klatkach z dzikimi zwierzętami, medytują na ulicach miast... Nie jest to *sacrum* kościelne, a czasem nawet religijne. Artysta nie jest kapłanem, bliżej mu do boskiego szaleńca, heretyka i trikстера.

Samplowane mity i rytuały produkowane w polu artystycznym są mocno skupione na *ego* twórcy, są kapryśne, nieliniowe i niecykliczne, na pewno też narcystyczne. Transgresje i wtajemniczenia w sztukach plastycznych XX i XXI wieku – czego socjolog nie może zapomnieć - odbywają się w warunkach (późnej) nowoczesności, wpisują się w znane i dobrze opisane w literaturze przedmiotu procesy społeczno - kulturowe: „odkrywania innego”⁵⁰; „powrotu treści wypartych”⁵¹, „pogoni za doświadczeniami” i „powtórnego zaczarowania świata”⁵². W artystycznych narracjach wyjątkowo jaskrawo zaznaczają się sytuacje wykorzenia, przymus szukania własnego „ja” i nieustannego przeformułowywania własnej tożsamości^{53 54}.

⁴⁹ S. Czarnowski, *Podział przestrzeni i jej rozgraniczenie w religii i magii*, tłum. N. Assorodobraj, w: tegoż, *Dzieła*, t.3, *Studia z dziejów kultury celtyckiej. Studia z dziejów religii*, PWN, Warszawa 1956, s. 223.

⁵⁰ J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*, tłum. M. P. Markowski, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1996, s. 88; por. C. G. Jung [b.d.], *Komentarz do Księgi Świadomości i Życia*, w: „*Taoistyczny Sekret Złotego Kwiatu*” oraz „*Księga Świadomości i Życia*” z komentarzami C.G. Junga i R. Wilhelma, tłum. A. Sobota, Wydawnictwo Wrocławskie, Wrocław; C.G. Jung, *Archetypy...*, dz. cyt., s. 14.

⁵¹ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2002, s. 276 – 284.

⁵² Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, tłum. J. Bauman, J. Tokarska – Bakir, PWN, Warszawa 1996, s. 45 - 46; tegoż, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, 2000, Wydawnictwo SIC!, Warszawa, s. 310, 312 – 313.

⁵³ A. Giddens, *Nowoczesność...*, dz. cyt., s. 18.

⁵⁴ Tematem wyżej prowadzonego wywodu była ta sfera sztuki współczesnej, do której można odnieść Turnerowskie pojęcie antystruktury (por. V. Turner, *Proces rytualny...*, dz. cyt.). Poza granicą mego artykułu znalazł się opis strukturalności sztuki, a więc perspektywy, w której sztuka jest opisywana jako system instytucji, rynek, czy – opisany bardzo dokładnie przez Bourdieu mechanizm reprodukcji różnic społeczno-kulturowych (P. Bourdieu, *Dystynkcja...*, dz. cyt.).